

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>

SYD FIELD

*Sinemaya
Gidiyoruz*

Sinemaya Gidiyoruz

SYD FIELD

Senaryo yazımının öncü ismi olarak anılan Syd Field'ın *Screenplay (Senaryo)*, *The Screenwriter's Workbook (Senaristin Alıştırma Kitabı)* ve *The Screenwriters's Problem Solver (Senaristin Problem Çözücüsü)* adlı kitapları bugün halen sinema endüstrisinin kutsal kitapları olarak kabul ediliyor.

Eserleri 400'e yakın okul ve üniversitede kaynak kitap olarak okutulan Syd Field, 20th Century Fox, the Disney Studios, Universal ve Tristar Pictures gibi yapım şirketlerine danışmanlık yaptı. Field ayrıca yaratıcı senaristlik üzerine Avusturya, Arjantin, Brezilya, Almanya, Meksika ve Norveç hükümetlerine de danışmanlık hizmeti veriyor.

1935 doğumlu olan Syd Field, Beverly Hills, California'da yaşamaktadır.

BURCU YASEMİN ŞEYBEN

1995 yılında Robert Kolej'den, 1999'da Bennington College Oyun Yazarlığı bölümünden mezun oldu. 2009 yılında İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji bölümünden doktora derecesi aldı. Şeyben, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi bölümünde öğretim üyesi olarak çalışmakta, tiyatro tarihi, çağdaş tiyatro ve dramatik yazarlık üzerine dersler vermektedir.

Sinemaya Gidiyoruz

© 2012, ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

Going To The Movies

© Syd Field, 1984, 2006.

Kitabın tüm yayın hakları Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.'ne aittir. Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak kısa alıntılar dışında hiçbir yöntemle çoğaltılamaz.

Yayıncı ve Genel Yayın Yönetmeni M. Faruk Bayrak

Genel Müdür Vedat Bayrak

Yayın Yönetmeni Mustafa Küpüşoğlu

Yayına Hazırlayan Zeynep Nuhoglu

Kapak Tasarımı Begüm Çiçekçi

Grafik Uygulama Kâmuran Ok

ISBN 978-605-106-800-8

1. Basım: Ekim 2013

Baskı ve Cilt

Melisa Matbaacılık

Çiftçavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8 Bayrampaşa-İstanbul

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

Sertifika no: 12088

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

Ticarethane Sokak No: 53 34410 Cağaloğlu-İstanbul

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

www.alfakitap.com - info@alfakitap.com

Sertifika no: 10905

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

SYD FIELD

Sinemaya Gidiyoruz

Çeviri

Burcu Yasemin Şeyben

ALFA[®] | SİNEMA

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

*Yoldan ayrılmayan
ve ateşi söndürmeyen
tüm Siddha ustalarına...*

*ve yolu bulmamda bana
yardımcı olan Aviva'ya...*

İÇİNDEKİLER

Giriş	11
1. Harp Esirleri	23
2. Sinema 101	42
3. Dalgayı Yakalamak	58
4. Duvardaki Gölgeler.....	74
5. Filmler, Mitler ve Kahramanlar	93
6. Yeni Başlangıçların İzinde	111
7. Vahşi Belde	129
8. Boş Sayfa	141
9. Sunset Bulvarı.....	163
10. Sayfaları Çevirmek	183
11. Sherwood Oaks	198
12. Çin Mahallesi.....	217
13. Paradigma	236
14. İkinci Denemede	253
15. Orta Noktayı Bulmak.....	269
16. Geçmiş Zaman, Gelecek Zaman	285
17. Yeni Sesler, Yeni Vizyonlar	299
18. Sinemaya Gitmek Üzerine	316

"Bu benim hayatım. Her zaman da öyle olacak. Başka hiçbir şey yok. Sadece bizler, kameralar ve karanlıkta oturan o harika insanlar. Tamam, Mr. DeMille, yakın plan için hazırım."

– BILLY WILDER VE CHARLES BRACKETT
Sunset Bulvarı

Giriş

"Görevim... sizin işitmenizi,
hissetmenizi ve her şeyin ötesinde görme-
nizi sağlamak.

Hepsi bu ve bu her şey demek."

—JOSEPH CONRAD

Hayatımın çoğunu, elimde patlamış mısır, karanlık bir sinema salonunda, dev ekrana yansıtılan ışık nehrinden süzülen görüntülere esrik bir hayranlıkla bakarak geçirmişim gibi geliyor.

Film endüstrisiyle çevrili olan Hollywood'da büyüyen çocuklardan biriyim; eniştem Sol, 20th Century Fox'taki Kamera Departmanı'nın başındaydı, kapı komşumuz oyuncu menajerliği yapıyordu, benim ve ağabeyim için *Rüzgâr Gibi Geçti*'de küçük birer rol bulduğu söylenir. O zaman ben muhtemelen iki yaşındaydım, ağabeyim de benden dört yaş büyüktü. Atlanta'ya ilerlemekte olan Kuzey Amerikalılardan kaçan genç Güneyli bir çiftin hırpani pis çocuklarını oynadık. Maalesef bu sahne montaj odasından çıkamadı. Birkaç yıl sonra, benden önce ağabeyimin Sheriff's Boy Band'de trompet çalarken, başrollerini Spencer Tracy ve Katharine Hepburn'ün paylaştığı Frank Capra'nın *State of the Union* adlı filminin setindeki bando

üyelerinden biri olarak seçildim. Bu deneyim hakkında Van Johnson'ın bana dama oynamasını öğretmesi dışında pek bir şey hatırlamıyorum.

Cumartesi geceleri gizlice mahalledeki Gordon Sineması'na kaçır, *Flash Gordon* ve *Buck Rogers*'ın eski muhteşem bölümlerini izlerdik. Ergenlik çağında sinemaya gitmek; bir tutku, eğlenme biçimi, kafa dağıtma aracı, tartışma konusu, sinema salonu da flört edip eğlenebileceğim bir yer oldu. Arada sırada *Malik Olmak veya Olmamak*'ta Bogart ve Bacall arasındaki kimyayı, *Sierra Madre* *Hazinesi*'nde Walter Huston'ın dağda altın bulduğunda çılgınca dans etmesini veya *Rıhtımlar Üstünde*'nin sonunda Brando'yu iskeleye bıçağını saplarken izlemek unutulmaz anlar olurdu. Nicholas Ray'in *Asi Gençlik* filminde "çete" danışmanı olarak seçilen Frank Mazzola, Hollywood lisesindeki en iyi arkadaşlarımdandı. Frank, Crunch rolünü oynuyordu ve ait olduğum kulüp *Asi Gençlik*'teki çete için bir model oldu. O zaman James Dean bizim neslin ikonlarından biri haline gelmişti. Yürüyüşünü, konuşmasını, saç tarama şeklini ve diğer davranışlarını taklit ettik. Evet, gerçekten de bir Hollywood çocuğu olduğumu söyleyebilirim.

Sonraları sinemaya gitmek, ilk önce belgesel yönetmenliği, sonra senaryo yazarlığı kariyerine dönüşen film eleştirmenliğiyle bir işe dönüştü. Uzun yıllar senaryo yazarlığı yaptıktan sonra bir yıldan biraz uzun bir sürede iki binin üstünde senaryo okuyan ve bunlardan sadece kırk tanesini finansal ortaklara sunan bir senaryo okuru oldum. Bu aşamada senaryo yazarlığını öğretmeye başladım. Sonra bir yazar, okur ve öğretmen olarak kazandığım deneyimlerimi senaryo yazarlığının sanatı ve zanaatı hakkında çok satan kitaplar yazmak adına birleştirdim.

Son otuz beş yılda filmler kültürümüzün ayrılmaz bir parçası, kültürel mirasımızın bir uzantısı ve uluslararası bir yaşam tarzı haline gelirken ben hep film izledim. Seyirciler karanlık bir sinema salonunda bir araya geldiğinde bir varlık, “duygu birliği” içinde kenetlenmiş tek bir mevcudiyet haline gelirler ve insan ruhuyla zamanın, yerin ve durumun ötesinde açığa vurulmayan, derinden gelen bir bağ oluşur.

Sinemaya gitmek hem bireysel hem de müşterek bir deneyim ve zamana karşı koyan anlar koleksiyonudur. Bu ister *Casablanca* filminden, “Sana bakıyorum, bebeğim” şeklinde bir diyalog, isterse *Amerikan Güzeli* filmindeki gibi sonbahar yapraklarının ortasındaki plastik bir torbanın dans ettiği videoyu seyreden bir genç veya *Manolya*’daki gibi gökyüzünden yağan kurbağalar olsun, durum hep böyledi.

Titreşen görüntülerin perdede kanat çırpmasını izlerken insan deneyiminin tüm çeşitliliğine tanıklık edebilirsiniz. Bu *Üçüncü Türden Yakınlaşmalar* filminin açılış sekansında olduğu gibi mucizevi ve şiirsel bir an veya Stanley Kubrick’in *2001: Uzay Yolu Macerası* filminde maymunun havaya attığı kemiğin uzay mekiğine dönüşmesiyle insanlık tarihini yakalayan bir an da olabilir. Binlerce yıl ve insanın evrimi iki filme, bu filmlerdeki büyü ve gizem anlarına sıkışır. İşte bu, filmin gücüdür.

Her zaman eğer iyi bir filmin nelerden, yani biçim, aksiyon, karakter ve durum gibi öğelerin hangilerinden oluştuğunu anlarsak, seyirci olarak bizlerin sinema deneyimi hakkında daha geniş bir bilgi ve değerlendirmeye sahip olacağımızı hissetmişimdir.

Son birkaç yıldır filmin öğelerini seyircinin bakış açısından değerlendiren bir kitap yazmak istiyordum. İyi bir

filmi iyi yapan ve kötü bir filmi kötü yapan nedir? İtiraf etmeliyim ki kötü filmlerin inanılmaz paralar kazandırması beni dehşete düşürür. Neden seyirciler bu tür filmlere gider? *Titanik*, *Amerikan Güzeli*, *Matrix* ve *Yeni Hayat* gibi iyi filmler iyi paralar kazandırdığında çok mutlu olurum ama *Kayıp Dünya: Jurassic Park* ve *Siyah Giyen Adamlar* gibi filmlerin o kadar çok gişe yapması beni delirtiyor.

İyi bir film izleme deneyimi oyunculuk, müzik ve sinematografi kalitesinden fazlasıdır. Filme hayat kazandırırken önemli olan bu öğelerin duygusal olarak tatminkâr olabilmeleri ve tıpkı altın sicimlerin bir örtünün işlemelerini vurguladığı gibi bu öğelerin de öykünün içine dokunmalarıdır.

James Cameron'ın *Titanik* filminin bunun mükemmel bir örneği olduğunu düşünüyorum. Muhteşem bir sinema deneyimi. Ama film dünyanın her yerinde dolu salonlara oynarken birçok insan, hem eleştirmenler hem de seyirciler, filmi insanlar sinemaya gittiğinde sırf iyi bir senaryo görmek isterler diye alenen eleştirdiler. Ünlü bir yapımcının bana bir zamanlar söylediği gibi Hollywood Bulvarı'nda iyi bir senaryo görmek için gezinmezsiniz. İyi bir film görmeye gidersiniz.

Şu tartışmayı yazar arkadaşlarımla çok sık yaparım: *Titanik* tüm zamanların en iyi senaryosu olmayabilir ama gerçekten de çok iyi bir sinema deneyimidir. Bir filmin tüm zamanların en iyi filmi olması, on bir Akademi Ödülü kazanması ve *Yıldız Savaşları*, *E.T.*, *Jurassic Park*, *Rüzgâr Gibi Geçti* filmlerinden bile popüler olması, bu filmin birkaç kez izlenmesini gerektirir.

O zaman seyircileri *Titanik* gibi bir filme çeken nedir?

Filmi ilk kez gördüğümde seyircilerin neredeyse yüzde altmışının ergenlik çağındaki gençler olduğunu fark ettim. Bir arkadaşımın on altı yaşındaki kızı bana filmi altı kez

seyrettiğini söyledi. Meraklı bir şekilde filmde nelerden hoşlandığını sordum. Leo'dan mı? Evet ve hayır şeklinde cevap verdi. Sonra bana kendisinin ve arkadaşlarının filmde ne bulduklarını ve onun neden bu filmi bu kadar çok sevdiğini açıklamaya başladı.

Onu *Titanik* hakkında konuşurken dinlemek gerçekten de bir eğitimdi ve sohbetimiz sırasında filmi onun bakış açısından anlamaya başladım. Önce hayatta kendine bir yer arayan, yalnız, kısıtlanmış ve kayıtsız bir toplumun yazılı olmayan kural ve düzenlemelerinden bunalmış olan Kate Winslet'in canlandığı Rose karakteri hakkında konuştu. Filmde annesinin de sürekli işaret ettiği gibi onun hayattaki temel amacı zengin bir adamla evlenmek. Evleneceği erkeğin kendisini beğenmiş biri olmasının veya Rose'un kendi kişisel hayalleri ve amaçları olmasının bir önemi yok. Onun mutluluk ve memnuniyet gibi görünen toplumsal geleneklerin aldatıcı görüntüsüne katılması bekleniyor. Rose bu hayat şekline karşı çıksa da, iki farklı yol arasında parçalanmış durumda. Bir taraftan üst sınıfın mirası olan "düzgün" görüntüsünü korumak zorundayken, diğer taraftan o toplumun kısıtlamalarından bağımsız olmak isteyen bir kadındır. Yaşlı Rose da bize şöyle der: "Hayatı sanki onu hâlihazırda yaşamışım gibi görüyordum... Bitmek bilmeyen bir parti, dans, yat ve polo maçı görüntüleri... Her zaman aynı dar çevre ve aynı sersemce konuşmalar. Sanki beni geri çekecek, beni umursayan ve hatta benim farkımda olan hiç kimsenin olmadığı bir uçurumun kenarındaydım."

Evet o "zavallı küçük zengin bir kız"dır ve Jack'in (Leonardo DiCaprio) ona dediği gibi: "Seni bir kelebek gibi cam bir kavanoza hapsetmişler ve eğer oradan çıkamazsan öleceksin. Belki hemen değil... Ama er ya da geç içindeki ateş bedenini terk edecek."

Sohbetimizin bu aşamasında arkadaşımın on altı yaşındaki kızı bana *Titanik*'in "alın yazısı ve kader" hakkında bir film olduğunu hissettiğini söyledi. Biraz şaşkın görünmüş olmalıyım ki bana sabırlı bir şekilde Jack'in gemideki yerini kumar masasında kazanmış olduğunu ve öyküdeki asıl amacının Rose'un ruhunu ve bireyselliğini açmak olduğunu açıkladı. Bu anlayış onun filmde benim tamamen kaçırmış olduğum derinden bir kavrayışa eriştiği için beni de derinden etkiledi. Bu film pekâlâ alın yazısının ironisi ve kaderin gücü hakkında bir film de olabilir.

Ona filmde en sevdiği sahnenin ne olduğunu sorduğumda, dikkatlice düşündükten sonra "uçma sahnesi" yanıtını verdi, Rose'un güvertenin ucunda uçsuz bucaksız denizle karşı karşıya olduğu ve kollarını açarak "uçmaya" başladığı an olduğunu söyledi. Neden diye sordum ve o şöyle dedi: "Rose, Jack'e güveniyor ve daha önce hiç deneyimlemediği kadar umutlanıyor. Jack, ona gerçekten de hayatta olduğunu hissettiriyor, çünkü ona kendine inanmasını öğretiyor. Bu da elbette özgürlüğün özü."

Görsel olarak bu akmakta olan an Cameron'ın yönetiminde yükseliyor ve kamera bizi Rose ile Jack'in mutluluklarının ve özgürlüklerinin keşfine dahil ediyor. Bu sahne senaryoda şu şekilde yazılmış: "Rose'un nefesi kesilir. Görüş alanında su hariç hiçbir şey yoktur. Sanki altlarında gemi bile yoktur ve ikisi havada süzölmektedir. Atlantik alacakaranlıkta dövölmüş bir bakır örtüsü gibi onların altına serilmektedir. Sadece rüzgâr ve on beş metre aşağıda olan suyun sesi vardır..."

Rose, "Uçuyorum" diye haykırır.

Jack ve gemi; onu kaldıran, büyüü yolculuğunda su üstünde yüzdüren ve korkusuz bir geceye doğru uçuran bir güç ve iyimserlik aracı olarak birleşmiştir.

Bu sahneyi ilk gördüğümde çarpılmıştım. İmgelerin gücü ve müziğin duyguları tırmandırması Rose'un Jack'e olan dillendirilmemiş bağlılığını yüceltiyordu. Bu sahneyi senaryoda okuduğumda, bir Eugene O'Neill klasiği olan *Günden Geceye* adlı oyunda yer alan Edmund'un repliği aklıma geldi: Edmund sonsuzlukla birleşirken duygularını anlatır bir şekilde ifade etmeye çalışır. Buenos Aires'e giden bir gemideyken şunları söyler: *"Civadraya uzanmış, kış tarafına doğru bakıyordum. Altımda deniz köpük köpük kabarıyor, üstümde yelkenler ay ışığıyla bembeyaz parlıyordu. Bu güzellik ve denizin şarkısıyla sarhoş oldum, kendimden geçtim. Gerçek yok oldu. Üzgündüm. Denizle eridim, yelkenlerle açıldım, köpüklerle kabardım, şarkı oldum, güzellik oldum, ay ışığı, soluk yıldızlı gökyüzü, gemi oldum! Ne geçmiş ne gelecek, yalnızca barış, birlik ve coşkun bir neşe. Hayatımdan, insan hayatından, hatta hayattan daha engin bir şeye aidim. Buna Tanrı da diyebilirsin."*

Genç arkadaşımın duygularını dile getirme çabasını dinleyip otururken, parlayan gözlerinde benzer bir tutku gözüme ilişti. Onun bu filmi izleme deneyiminin muhtemelen genç yaşında büyük bir uyanış ânı olduğunu varlığımın içinde hissettim.

Bana göre bu, filmin gücüdür. *Titanik* gibi bir sinema deneyiminde hatırlanan temalar, imgeler ve anlar büyük olasılıkla bir insanın hayatının geri kalanını etkileyecek olan en yoğun deneyimdir.

Bu özel an beni yeniden çok önemli sinema deneyimlerini yaratan özel anları nasıl tanımlayabileceğimizi okurlar ve seyircilerle paylaşabileceğim bir kitap yazmak üzerine düşünmeye itti.

Şimdi, bunun muhteşem ve olağanüstü bir fikir olduğunu biliyorum, fakat nereden başlayacağım konusunda hiç-

bir fikrim yoktu. Ayrıca birileri bununla gerçekten ilgilenir miydi? Birlikte çalıştığım yazarlara da söylediğim gibi iyi bir fikir doğru bir şekilde uygulanmadıysa, iyi bir fikir değildir. Ama bu kitap fikri beni rahatsız etmeye devam etti. Ne zaman sinemaya gitsem bana bu tür bir keşif yolunda rehberlik edecek bir kavrayışın anahtarını bulmak konusunda ümitlenmeye devam ettim. Yaratıcı süreci şahane ve gizemli yapan, cevaplar veya sorunların çözümlerinin çoğunlukla hiç beklemediğiniz zamanlarda gelmesidir. Bana da bu oldu.

Bir akşam karım ve ben, bir arkadaşım ile yemek yerken, arkadaşım bana ne üstünde çalıştığımı sordu. Ben de ona, film deneyimine ışık tutacak bir kitap yazma fikrim olduğunu, ancak nasıl uygulamaya koyacağımı bilmediğimi söyledim. Beni dinledi, gülümsedi ve sanki sonradan aklına gelmiş gibi, gelişigüzel bir şekilde: “Neden kendini de kitaba koymuyorsun” dedi.

Sözleri şimşek gibi çaktı. Kendimi kitaba koymak? Neden olmasın? Kendimi, sinemadaki yolculuğumu izlerken, düşüncelerimi biçimlendirip uygularken etkilendiğim insanlar ve fikirler hakkında yazarken görebiliyordum. Aynı zamanda bütün iyi filmlerde bulduğum öğeleri ayırt edip tanımlayabileceğimi ve daha geniş bir seyirciyle paylaşabileceğimi anladım. Sinemadaki hayatımda geriye doğru gitmeye başladım. Ne, nerede, nasıl başlamış, beni nereye götürmüştü ve yol boyunca neler olmuştu?

Sonraki birkaç hafta boyunca sinemadaki hayatımı, bana yol gösteren ve beni etkileyen insanları, gördüğüm ve incelediğim filmleri düşünmeye başladım. Olasılıkları ne kadar bu perspektiften düşünürsem o kadar heveslendim. Beklediğim an bir gece Sam Peckinpah’ın büyük Western filmi *Vahşi Belde*’yi (Walton Green, Peckinpah) izler-

ken geldi. Filmi izlediğimde, senaryo yazarlığı kariyerime başladığım ve *Vahşi Belde* filmini yazarken Peckinpah'la geçirdiğim zaman aklıma geldi. Malibu'daki evinde bira içip güneşin uçsuz bucaksız okyanus üzerinde batışını izlerken, filmler ve özellikle Westernler hakkında uzun sohbetlerimiz olmuştu.

Bu kadar yıl sonra her ne kadar televizyon için yeniden kurgulanmış olsa da *Vahşi Belde*'yi yeniden izlemek içime işleyen bir deneyimdi. İmgeler o kadar güçlü, karakterler o kadar iyi çizilmişti ki halen onun yazmakta olduğu bazı sahneleri, bu sahneler hakkındaki tartışmalarımızı ve o sahnelerin perdeye yansımalarını gördüğümde duyduğum mutluluğu ve keyfi hatırlıyorum. Bu anılar bugün halen izlediğim yol boyunca attığım adımları yeniden inşa etme sürecini başlattı.

Bu yolculuk, 1960 yılının baharında Berkeley'deki California Üniversitesi'ndeki ikinci dönemimde başlamıştı. *Woyzeck* prodüksiyonunda oynuyordum ve bir gece oyundan sonra büyük Fransız yönetmen Jean Renoir'la tanıştırıldım.

Renoir'la ilişkim hayatımı değiştirdi. Hepimizin bildiği gibi hayatımız boyunca iki veya üç kez hayatımızın yönünü değiştiren şeyler olur; biriyle tanışırız, bir yere gideriz veya daha önce hiç yapmadığımız bir şey yaparız ve bu anlar nereye gitmemiz gerektiği konusunda bize yol gösteren uç deneyimler haline gelir. İnsanlar Renoir'la çalıştığım için çok talihli olduğumu ve bunun doğru yerde doğru zamanda bulunma şansı ve tesadüfü olduğunu söylerler. Bu bir gerçek. Ama yıllar içinde şansa ve tesadüflere o kadar da çok inanmamayı öğrendim; bence her şeyin bir sebebi var. Bu gezegende geçirdiğimiz kısa zaman içinde tanık olduğumuz deneyimlerin her birinden bir şeyler öğrenebi-

liriz. Buna ister alın yazısı, ister kader, isterse canınız ne istiyorsa onu deyin, bunun hiçbir önemi yok.

Eski bir Sanskritçe metinde şöyle der: *“Dünya onu gördüğünüz gibidir.”* Bu da şu anlama gelir: Kafanızın içinde her ne varsa –düşüncelerimiz, duygularımız, hislerimiz– gündelik hayatımızda dışarı yansır. Başka bir ifadeyle, kafamızın içinde oynayan film bizim hayatımız dediğimiz filmidir. Doğru olduğuna inandığımız şeyler doğrudur; kazalar “öylesine olmaz.” Yeryüzündeki en iyi yönetmenlerden biriyle çalışma fırsatını elde etmişim ve Renoir’la olan ilişkim beni, halen ilerlemekte olduğum yola götürmüştü.

Neredeyse bir yıl boyunca Renoir’ın dizinin dibinde oturup filmleri onun gözünden izleyerek öğrendim sinemayı. Her zaman filmler hakkında yorumlar yapıyor; bir sanatçı, bir insan olarak gördüğü ve yazdığı her şey hakkında düşüncelerini yüksek sesle ve ateşli bir biçimde dile getiriyordu. Onun etrafında olmak bir esin kaynağı, büyük bir hayat dersi, mutluluk, ayrıcalık ve çok önemli bir öğrenim deneyimiydi. Filmler her zaman hayatımda önemli bir yer tutmuş olsalar da, ancak Renoir’la geçirdiğim zaman içinde odağımı tıpkı bir bitkinin yüzünü güneşe çevirmesi gibi ben de sinema dünyasına kaydırdım. Aniden filmleri tamamen yeni bir ışık altında, çalışılacak ve öğrenilecek bir biçim olarak, öykünün ve görüntülerin içinde hayatın ifadesini ve anlamını arayarak izledim. O günden beri filmlere olan aşkı beni besledi ve geliştirdi.

“Qu’est-ce que c’est le Cinema?” Herhangi bir filmi izletmeden önce Renoir bize her zaman bu soruyu sorardı: “Sinema nedir?” Bize filmlerin perdede parıldayan görüntülerden fazlası olduğunu söylerdi. “Onlar destansı hale gelmiş sanat biçimleridir.” UCLA Film Okulu’nun yüksek

lisans bölümünde geçirdiğim zaman boyunca film incelemelerime Renoir'ın, "Sinema nedir" sorusunun perspektifinden yaklaştım.

O zaman büyük bir sinema deneyimini ne sağlar?

Bu kitapta araştırmak istediğim de bu. Bu sebeple, her bir bölümü hayatımın belirli bir zamanında ortaya çıkan özel bir ânı veya kavrayışı yakalayan bir fotoğraf olarak tasarladım.

Umarım, benim yolculuk deneyimimi paylaşmak, filmler hakkındaki kişisel algınıza ışık tutacak ve onu zenginleştirerek daha zengin ve derin bir sinema deneyimine yol açacaktır.

1

Harp Esirleri

“Gelecek sinemadır.”

—JEAN RENOIR

Ağustos 1959. En sonunda arabama binip kuzeye, California Berkeley’e doğru otoyolda (Highway 101) ilerlerken güneş tepedeydi ve sabahın geç bir saatiydi. Benim için büyük bir adımdı. Anne ve babamın ölümlerinden sonra birkaç yıl boyunca hayatta hangi yöne gitmek, ne olmak veya ne yapmak istediğimi bilmeden bocalayıp durmuştum. Annemin ölmeden önce benim için dilediği son şey “meslek sahibi bir insan” olmamdı, ki bu da anneye oğlu arasındaki özel ve dile getirilmeyen iletişim içinde benim doktor, avukat veya diş hekimi olmamı istediği anlamına geliyordu.

Onun dileklerine saygı göstermek isteğiyle ve böylece kendiminkileri göz ardı ederek USC dışçılık okuluna kayıt yaptırdım ama benim için uygun olmadığını keşfetmem için sadece birkaç hafta yeterli oldu. Sevdığım dersler İngiliz edebiyatı üzerineydi ama annemin ölümünden sonra beni yetiştiren teyzemin sabırla açıkladığı gibi İngilizce diplomasıyla yapabileceğim tek şey öğretmenlikti. Bu işte nasıl bir gelecek olabilirdi?

Liseden arkadaşım Frank Mazzola, yerel bir tiyatrodaki oyunculuk dersi alıyordu ve beni de ders almam gerektiği konusunda ikna etti. Sadece bir derse katıldım ve tabii ki çok sevdim. Oyunculuk, yüzleşmekte olduğum geleceğe dönüş "hayati kararlar"la uğraşmaktan kaçabilmek için ideal bir fırsattı. Küçük bir tiyatrodaki sahne amirliği "iş" teklif edildi ve bu işin üstüne atladım. Bir figüran veya kalabalığın parçası olarak pek çok prodüksiyona katıldım ama sahneyi sorumlulukla ve verimlilikle idare ettim. Bir sonraki yaz oyunculuk yeteneklerimi o kadar geliştirmiştik ki, San Diego'da Old Globe Tiyatrosu'ndaki Shakespeare Repertuar Kumpanyası'nın bir üyesi olmak için davet aldım.

Anneme benimle ilgilenme sözü veren teyzem bunu öğrendiğinde bana şöyle dedi: "Oyunculuk çok güzel bir hobi olabilir ama kirayı ödemez. Geçinmek için ne yapacaksın?" Tabii ki hiçbir fikrim yoktu ve bununla ilgilenmeyi de reddediyordum. Ama ne istemediğimi gerçekten biliyordum: Bir bankada veya sigorta şirketinde "9-5 arası" bir iş.

Hayatta ne yapmak istiyordum? Gerçekten de soru buydu. Bir oyuncu mu olmalıydım? Anneme ölüm döşeginde verdiğim söze ne olacaktı? Elbette bir cevabım yoktu; bu sorularla başa çıkmaya çabalamanın baskısı çok fazlaydı ve bu yüzden yola çıktım.

Böylece, küçük tiyatrodaki prodüksiyonu bitirdikten sonra ülkeyi arabayla dolaşmaya ve St. Louis'de, Washington Üniversitesi Tıp Okulu'na giden ağabeyimi ziyaret etmeye karar verdim. Bu yol macerasını o kadar çok sevdim ki okula dönmemeye karar verdim ve sonraki iki yıl ülkeyi boydan boya dolaştım. Gerçekten de bir özgürlük dönemi idi; annemden küçük bir miktar para miras kalmıştı ve çalışmak zorunda olmadığım için çok şanslıydım. Sadece araba sürmeye devam ettim; gideceğim yere varana kadar

nereye gitmek istediğimi bilmiyordum. İyi zamanlarım da oldu, kötöleri de ama bu yolculuğun her ânını çok sevdim. Hiçbir hedef ve amacım olmadan, dolaşan rüzgârdaki bir bulut gibiydim. Ama ne kadar uzağa gidersem gideyim, derinlerde bir yerde en sonunda kendime gelmem gerekeceğinin farkındaydım.

Kaybolduğumu görmem çok da uzun sürmedi. Kim olduğumu ve nereye gittiğimi bilmiyordum. Ama sonra bir gün Arizona çölünden geçerken bu yolu daha önce de geçtiğimi fark ettim. Her şey aynıydı, ama farklı görünüyordu. Çorak çölün üzerindeki aynı bayırlardı, ama iki yıl sonrasıydı. Gerçekte kendimi sanki hiçbir yere gitmemişim gibi hissettim. Görünürde son iki yılı kafamı toparlamaya çalışarak harcamıştım, ama halen bir hedefim, amacım, idealim ve istikametim yoktu. Hayatımda hiçbir yön yoktu. Birden geleceğim gözlerimin önünde belirdi ve bu gelecek hiçbir yerdeydi.

Zaman ellerimden akıp gidiyordu ve o an bir şeyler yapmam gerektiğini fark ettim, dolanmayı bırakmanın ve okula dönmenin zamanı gelmişti. En azından deneyebilir, hoşlanacağım bir şey bulabilir, belki bir diploma sahibi olabilirim diye düşünürken yaptığımız seçimlerin her zaman bizi gitmemiz gereken yere götürdüğünün farkında değildim.

1959 yazının sonuydu; eşyalarımı topladım, herkesle vedalaştım ve arabaya atlayıp kuzeye, Berkeley'e doğru yola koyuldum. Hayatımda ilk kez, gerçekten bir istikamet olduğunu hissetmiştim, üstelik hem kendimden emin dim hem de yaptığım seçimden emin değildim.

Altmışların başında Berkeley'de isyan ve kargaşa kazanı kaynıyordu. Tabelalar, pankartlar, sloganlar ve broşürler her yerdeydi: Castro'nun devrimci güçleri Batista'yı henüz

devirmişti ve pankartlarda "Cuba Libre" (Özgür Küba) ve "Devrim Zamanı"ndan tutun da "Vietnam'ı Terk Edin," "İfade Özgürlüğü," "Yedek Subay Yetiştirme Bölümü'nü Kaldırın", "Herkes için Eşit Haklar" ve "Herkes İçin Sosyalizm ve Her Şey Sosyalizm için" gibi yazılar vardı. Derse giderken kampusa giden ana cadde üzerindeki Telgraf Bulvarı'nda her zaman renkli pankart ve dövizler asılıydı. Her gün protesto gösterileri oluyordu ve bu gösterileri izlemek için durduğumda gömlek ve kravatlarının içinde fark edilmemeye çalışarak herkesin fotoğrafını çeken FBI ajanları görüyordum. Her şey bir şakaydı.

Kampustaki açlık grevlerinde Yedek Subay Yetiştirme Bölümü'nün zorunlu dersleri protesto ediliyordu. Dönemin faaliyetlerine ve meselelerine kapılıp gitmem uzun sürmedi. Benim neslimdeki birçok insan gibi ben de "*beat akımı*"ndan; isyan ve devrime öncülük eden Kerouac, Ginsburg, Gregory Corso gibi şair/azizlerden etkilenmiş ve esinlenmiştim. Seslerinden ve hayatlarından ilham alarak ben de değişim rüzgârlarına ayak uydurmak istiyordum. Kampusta Mario Savio ve Özgür İfade Hareketi tarafından başlatılan bir siyasi coşkunluğun patlak vermesi uzun sürmedi.

Birkaç yıl önce çalıştığım yaz işlerinden birinde, o zamanlar yeni bir baypas cihazı üzerinde araştırma yapan bir kalp araştırmaları laboratuvarında çalışıyordum ve bu işi seviyordum. Aklımda bir doktor, daha doğrusu bir kardiolog olmak gibi bir fikir oluşmuştu ama Berkeley'de okurken tıp okuyamayacağımı keşfettim. Bu sebeple İngiliz edebiyatına kaydoldum, bir plak dükkânında yarı zamanlı iş buldum ve zorunlu İngilizce dersleriyle birlikte kimya ve fizik gibi zorunlu tıp hazırlık derslerini de aldım. Her şey iyi gidiyordu. Üniversiteyi, çevreyi ve insanları seviyordum.

Birinci yılın ilk döneminde bir gün kampusta yürürken Georg Büchner'in *Woyzeck* adlı oyununun üniversite tiyatrosu için oyuncu denemelerinin reklamını yapan bir afiş gördüm. Çalışmaktan dolayı huzursuzdum, gevşemek için bir yol arıyordum ve biraz boş zamanım olduğu için, neden denemeyeyim dedim. Oyunu hiçbir beklentim olmadan okuyacaktım çünkü Tiyatro Bölümü'nde değildim. Böylece ümit vaat edenler arasına katıldım, okumamı yaptım; hepsi buydu. Birkaç gün sonra rol dağıtımının olduğu ilan tahtasına baktım ve ne göreyim, meğer ana karakter, Woyzeck rolünü oynamak için beni seçmişler.

Provalar çok yoğundu ve oyun sonunda Berkeley'in en büyük tiyatrosu olan Wheeler Oditoryumu'nda sahnelendiğinde neredeyse her gece kapalı gişe oynadık. Bir gece akşam performanslarından birinden sonra yakın gelecekte akıl hocam olacak kişiyle, Jean Renoir'la tanıştırıldım. "Misafir Sanatçı" olarak katılan Renoir, *Carola* oyununun dünya prömiyerini yapacaktı. *Woyzeck* oyunundaki performansımdan dolayı Renoir'ın oyunu için de okuma provası yapmam istendi. Bunun büyük bir fırsat olduğunu bildiğim için üzerinde çok fazla düşünmedim. Renoir veya filmeleri hakkında hiçbir şey bilmeden rolü okudum ve oyundaki üçüncü önemli karakteri, yönetmen/sahne amiri ve *Carola*'nın sevgilisi olan Campan'ı oynayacağımı öğrendim.

Jean Renoir hakkında ne söyleyebilirim? Herkes gibi bir adamdı ama onu diğerlerinden ayıran, en azından benim için, onun büyük kalbiydi; açıktı, dost canlısıydı, temas ettiği herkesin hayatını etkiliyor gibi görünen çok zeki ve esprili bir adamdı. Babası büyük izlenimci ressam Pierre-Auguste Renoir gibi onun da büyük bir görme yeteneği vardı. Kelimenin tam anlamıyla sinema ve tiyatronun dünyasına, onların ne olduğuna ve ne olabileceklerine dair gözlerimi açtı.

Carola'nın provaları bodrumdaki tiyatrodandı ve okuma provası için tiyatroya girdiğim ilk gün Renoir'ı çalışırken izlemeye can atan, tanınmış öğretim üyelerinin ve basın mensuplarının arkada gezindiklerini fark ettim. Bana sıcak ve yumuşak bir oyuncak ayıyı hatırlatan Renoir, keskin bir Fransız aksanıyla konuşuyor ve hafif topallayarak yürüyordu, bunun Birinci Dünya Savaşı'nda aldığı bir yaradan kaynaklandığını sonradan öğrendim. Dostça ve davetkâr hissettiren bir heyecan duygusu yaratan varlığına hemen uyum sağladım.

Renoir, oyuncularını bir masanın etrafında oturttu ve oyun hakkında konuşmaya başladı. Bize olayın İkinci Dünya Savaşı'ndaki Alman kuşatması altındaki Paris'te geçtiğini söyledi. O dönem Paris'te korku ve güvensizlik hâkimdi; Naziler kuşatmayı denetlemesi için Vichy hükümetini görev başına getirmişti. Fransız gizli servisi –o zamanki adlarıyla Fransız Gestaposu– kimseye hesap vermiyordu.

Oyun perde arkasında, *Carola'nın* soyunma odasında ve onun hemen dışındaki bitişik koridorda sahnenin dışında gerçekleşen bir oyunun öncesinde ve oyun esnasında geçiyordu. Oyun, *Carola'nın* eski sevgilisi olan Paris'ten sorumlu Alman General Von Claudius'un sevgilisini görmek için geri gelmesiyle başlar. Savaştan yorulmuştur ve Hitler'e yönelik bir planın azmettiricilerindendir. *Carola'yla* olan aşkını tazelemek ve onunla birlikte Güney Amerika'ya kaçmak ister.

Carola'yı Deneen Peckinpah adında genç bir oyuncu canlandırıyordu ve birlikte sahnelerimiz olduğundan, provalar bittiğinde çok zaman geçiriyorduk. Birbirimizden hoşlanıyorduk; tiyatrodaki ve tiyatronun dışında yakın bir arkadaşlığımız oldu.

Benim canlandırıdığım Campan karakteri, *Carola'ya* son derece âşık, aşırı davranışlarından dolayı göze çarpan

tiyatro yönetmeni/sahne amiriydi ve oyunun sonunda hayatını Carola, Fransa ve tiyatro için feda ediyordu. Metot oyunculuğunun gerçekçi yaklaşımıyla eğitilmiş pek çok oyuncuya benzer bir şekilde ben de bir kayanın etrafında dönen bir kelebek gibi karakterin kalp atışlarını duymaktan hoşlanıyordum. Provaların başlarında, bağlanabileceğim bir sözcük, ifade ve duygu bulmak için repliklerimi monoton bir sesle okuyordum.

Renoir sabırlıydı, ısrarcıydı ve şöyle diyordu: “Bir rol yaratmak, yeni bir ceket almak için bir mağazaya gitmeye benzer. Önce ceketi denersiniz ve nasıl görüldüğüne, üzerinize olup olmadığına bakarsınız. Sonra tadilat gerekir; kollarını, belki kolların uzunluğunu değiştirmeniz ve belki de sırtını biraz genişletmeniz gerekir. Tadilat yapıldığında ceketi yeniden denersiniz ve üstünüze olsa da kol altları biraz sıkabilir veya malzeme biraz fazla sert olabilir. İçinde gerçekten rahat olabilmek ve sizin bir parçanız olabilmesi için ceketi birkaç kez giymeniz gerekebilir. Bu yaratıcı süreç için de böyledir.”

Bu imge ve sözleri aklımda kaldı. Boş bir sayfaya bakarken, sadece düşünceleri, kelimeleri ve fikirleri “fırlatmayı” ve ardından zamanla bir şeklin, biçimin belireceğini öğrendim. Sonradan ekledim, sıkıştırdım, kısalttım, bile dim, parlattım ve çok kısa bir zamanda ilişki kuracağım bir şeyim oldu. Bu, yaratıcı süreçtir.

Renoir hakkında öğrendiğim ilk şeylerden biri “klişe”den nefret etmesiydi. Campan karakteri fazla dramatikti ve benim karakterin bu yönünü ortaya çıkaracak deneyimim yoktu. Bu yüzden karakteri oynanması gerektiğini düşündüğüm şekilde oynadım, deneyimlerimden ziyade hayal gücümünden yola çıkarak karakteri yarattım. Başarılı olmadı. Ben karakteri daha “gerçekçi” bir şekilde oynamak istiyordum ama Renoir benim daha teatral, “daha abartılı”

oynamamı istiyordu. Yapılması gereken zorlu bir ayardı. Renoir sabırlı ve anaçtı. Bir fikri hayata geçirmekle ilgili babasının sözlerinden alıntı yapardı. "Bir model kullanmadan ağaçtaki bir yaprağın resmini yaparsanız," demiş bir zamanlar ünlü izlenimci ressam, "hayal gücünüz size sadece birkaç yaprak sunacaktır; ama doğa size hepsi de aynı ağacın üzerinde milyonlarca yaprak sunar. Sadece hayalindekileri resmeden bir ressam çok geçmeden kendisini tekrar etmek zorunda kalır." Eğer Renoir'ın ünlü resimlerine bakarsanız, ne demek istediğini anlarsınız. Herhangi iki yaprak, çiçek veya insan aynı şekilde resmedilmemiştir. Bu oğlunun filmleri için de geçerli.

Gözlemci olmayı, yararlanabileceğim bir davranış biçimi gösteren insanları aramayı öğrendim, tavır ve davranış biçimlerini fark etme becerisi elde etmem çok uzun sürmedi. Bir jesti veya birinin nasıl yürüdüğünü görüyor, deniyor ve Campan karakterine dahil edebiliyordum. Renoir, bana defalarca "klişelerden kaçınmamı" söylerdi; bana ve oyundaki diğer oyunculara sürekli kendi deneyimlerimizin önemini telkin ederdi. "Karaktere kendinizi katın," derdi; çünkü "bir karakter ya 'doğru' ya da 'yanlış' oynar. Eğer 'doğru' oynuyorsa kendine her şeyi abartmak için izin verebilir." Defalarca "çok dramatik" olmak konusunda endişe etme derdi; çünkü bu karakterin kendisiydi. Bana büyük bir irfan aşılardı: Klişeden kaçındığım sürece karakter ve durum karşısında doğru olabilirdim. Bu, bugün halen aklımda kalan bir ders.

Renoir sıkça sinemaya, tiyatroya, sanata, oyunculuğa ve edebiyata duyduğu sevgiden bahsederdi. "Sinema nedir" diye defalarca sorardı. "Sinema nedir? Sanat mıdır? Edebiyat mıdır?" Bizimle sinema hakkındaki şu görüşünü paylaşırdı: "Sinema dünyayı bilgiyle tamamen dönüştü-

ren yeni bir matbaa türü." Ve sonra, ilk Fransız kamerası, Sinamatograf'ın mucitleri Lumière Kardeşler'e, "bir diğer Gutenberg" şeklinde atıfta bulunurdu.

Onun vasiliğinde geçirdiğim bir yıl içinde benimle sinema deneyimlerini paylaştı ve sinema sanatı üzerine açıklamalar yaptı. Filmlerin edebiyat olma potansiyeli olduğu konusunda ısrar etti ama hiçbir zaman "sanat" olarak görülmemeliydiler. Ne demek istediğini sorduğumda; "sanatın" bir insanın biricik vizyonu olduğunu, ki bunun da film yapma sürecinde bir tezat oluşturduğunu söyledi. Bir insanın bir film çekmek için gereken her şeyi yapamayacağını açıkladı. "Bir kişi Charlie Chaplin gibi senaryo yazabilir, film yönetebilir, kameraya çekebilir, kurgulayabilir ve filmin müziğini yapabilir." "Ama bir yönetmen bütün rolleri canlandırıp sesi kaydedip gerekli ışıklandırma ve bir film yapmak için gereken sayısız diğer ayrıntıyla başa çıkamaz" dedi ve devam etti: Sanat seyircisine yaratıcısıyla bütünleşme şansı vermelidir."

Bir ustadan öğrenen genç öğrenciler gibi kelimenin tam anlamıyla dizinin dibine oturup sorular sorar, düşüncelerimizi paylaşır, hayat ve sanat hakkındaki görüşlerimizi tartışırdık. Her şeye cevap verirdi. Her soruyu, en aptalca olanını bile, ilgi ve saygıyla karşılardı. Oyunculardan biri, "Sanatımıza karşı nasıl doğru olabiliriz" diye sorduğunda bizimle kişisel felsefesini paylaştı: "Sanat, onu gerçekleştirmektir." Basit bir cevap, ama etkili, yerinde ve doğru. "Sadece çalışma sürecinde –film yaparken, şarkı bestelerken, senaryo yazarken, resim yaparken ve her neyse onu yaparken– insan 'sanat' yapar," diye açıkladı Renoir; sanat gerçekten de oturup o işi yapma sürecidir. Onu yapmak hakkında konuşmak, düşünmek veya fantezi kurmak değil ama yapmaktır. Ancak iş tamamlandıktan ve seyircinin be-

ğenisine sunulduktan sonra, “sanat” olup olmadığına karar verilir. Eğer doğru projenin hayat bulmasını bekleyen bir “sanatçı”ysanız, sonsuza kadar beklersiniz.

Birkaç haftadır prova yapıyorduk ki Renoir retrospektifi başladı. “Sinema nedir” sorusu bugün de ilk duyduğumdaki kadar geçerli. “Sinema nedir?” Onu nasıl tanımlarız? Nasıl analiz ederiz? Bir filmi olağanüstü yapan nedir? Daha önce de belirttiğim gibi o zamana kadar ne Renoir’ın bir filmini görmüştüm ne de sinema kariyeri hakkında bir bilgim vardı.

Bir gün Renoir, oyuncular ve ekibi *Harp Esirleri* filminin özel gösterimi olacağı konusunda bilgilendirdi ve tabii ki ben fazlasıyla meraklandım. Kısa bir provadan sonra gösterimin yapılacağı yere gittik, rahatça yerleştik ve Renoir bize kısaca *Harp Esirleri*’nin tarihçesinden bahsetti. 1937 yapımı olan film Almanya’da savaşa yönelik bir suçlama olarak algılanmıştı. Nazilerin Propaganda Bakanı Joseph Goebbels derhal filmi yasakladı. Filminden o kadar nefret etti ki onu “Bir Numaralı Sinematografik Düşman” olarak yaftaladı ve filmin Avrupa’da bulabildiği bütün kopyalarını yok etti. Renoir filmi bir daha hiç görmeyeceğini düşünmüştü ama Amerikan birlikleri Münih’e girdiğinde, tuhaftır ki filmin bizzat Almanlar tarafından korunmuş bir negatifini açığa çıkarttılar. Birkaç yıl sonra Renoir’ın gözetiminde filmin bozulmuş yerleri onarıldı, çoğaltıldı ve gösterime sokuldu.

Renoir savaştan sağ çıkan filmi göstermeye hazırlanırken yüzüne kazınmış olan duyguyu görebiliyordum. Konuşmayı kesti, bir an, sanki bir şeyler eklemek istiyormuşçasına duraksadı ve sonra fikrini değiştirerek yerine oturdu. Salon kararırken neredeyse filmi korumak için sarf ettiği büyük fiziksel ve duygusal enerjiyi hissedebiliyorduk.

Başlangıçta perdedeki görüntüler gösterişli ve eski moda, ses kaydı cızırtılı ve parazitli, oyunculuk kaba ve teatral geldi. Ama bütün önyargılarım çabucak yok oldu.

Üst sınıf, aristokrasi ile sıradan insan subaylar ile erat arasındaki engelleri gösteren durumlar sade bir şekilde, hiçbir abartı veya yorum olmadan resmedilmişti. Film ilerledikçe içindeki fikirler birdenbire bana o kadar derin, dinamik, taze ve yeni göründü ki, kendimi tamamen perdede akmakta olan imgelerin gücüne teslim ettim.

Öykü 1916'da Birinci Dünya Savaşı sırasında geçiyor. Keşif yapan ve hava fotoğrafları çeken Parisli bir oto tamircisi Marichal (Jean Gabin), bir aristokrat ve askeri elitin üyesi olan Yüzbaşı de Boeldieu'nun (Pierre Fresnay) uçakları Alman subayı von Rauffenstein (Erich von Stroheim) tarafından düşürülüyor. Kazadan kurtuluyorlar, ama yakalanıyor ve Almanların savaş esirleri kampına gönderiliyorlar. Savaş Almanların aleyhine dönmeye başladığında esirler Almanya'nın kalbinde hapishaneye dönüştürülmüş büyük bir şatoya gönderiliyorlar. Renoir'ın sevdiği tarz bir ironi çerçevesinde bu kampı kabarık bir boyunluk takan von Rauffenstein yönetiyor. Von Rauffenstein da bir aristokrat, askeri elitin bir üyesi ve söylediğine bakılırsa "savaş sanatı"ndaki zaferleri için aldığı yegâne ödüller; çatlak bir omurga, kollarındaki üç parça metal ve metal bir diz kapağı.

De Boeldieu ve von Rauffenstein arasında hiçbir fark yok; ikisi de aristokrat, ikisi de soylu ailelerden geliyor ve düşman oldukları gerçeğinin bir önemi de yok. Birbirlerine karşı saygılı ve samimiler. Fransız aristokrat konyak ve muhabbet için Alman aristokratın kişisel karargâhına davet ediliyor.

Renoir'ın "klişelerden kaçınmak"tan söz ederken neyi kastettiğini anlamaya başlamıştım. Onun "düşman" von Rauffenstein'ı, savaş esirine şefkat ve konukseverlik su-

narken, nazikçe sardunyalarıyla ilgilenirken göstermesi Alman subayın kendisinin hayata ve yaşamaya olan adanmışlığını ortaya çıkarıyor. Sade bir biçimde karakterin aydınlatıcı olan bir yönünü sunuyor. De Boeldieu'yle sohbetleri dışında Alman subay için anlamı olan tek şey sardunyasıyla ilgilenmek.

Renoir'ın klişelerden kaçınmak konusundaki dehasını açığa çıkartan bir başka sahne, Noel gününden önceki akşamda geçiyor. Birinci Dünya Savaşı'nda –ya da diğer adıyla Büyük Savaş'ta– Cenevre Konvansiyonu'na büyük ölçüde sıkı sıkıya itibar edildiğini unutmamakta fayda var. Bu yüzden akrabaların, arkadaşların ve ailelerin esirlere sağlıklı ve rahat olabilmeleri için sandıklarla yemek ve eşya göndermesi olağandışı bir şey.

Esirlere gelen malzemeler genellikle kendi aralarında paylaşılıyordu. Şimdi bu hapishane kalesinde Noel yaklaşıyor. Kutlama için, Fransız ve İngiliz mahkûmların, diğer tüm mahkûmlar ve gardiyanlar için özel bir Noel gösterisi hazırlamalarına karar veriliyor.

Karakterlerden biri olan Rosenthal'a, içinde Noel gösterisinde kostüm olarak kullanılacak içi kadın giysileriyle dolu büyük bir sandık getirilir. Rosenthal sandığı açtığında bir İngiliz asker, içinden bir elbiseyi alıp dener, peruk takar, makyaj yapar ve ağızındaki pipoyla kendine bir ayna bulmak için koğuşa girer. Birdenbire sandıkların gelmesiyle başlayan curcuna kesilir. Bütün gözler kadın giysileri içindeki askere döner ve sessiz bir şaşkınlık içinde askere bakakalırlar. Söze gerek kalmamıştır. Erkekler en son bir kadın gördüklerinden bu yana ne kadar zaman geçtiğinin farkına varınca imge, duygu ve arzu arasındaki zıtlık enfes bir sessizlik ânı içinde kaybolur.

Bu sahne, Rus savaş esirlerinin kraliyet ailesi tarafından büyük bir sandıkla gönderilen hediye, aldıkları daha

ilerdeki bir sahneyi hazırlar. Votka ve havyar beklentisi içindeki Rus esirler, hayal ettikleri büyük kutlamaya katılmaları için diğer esirleri davet ederler. Büyük bir sevinç ve coşkuyla sandığın çivilerini yerinden çıkartır, sandığı açar ve içindeki samanları alırlar... ve içinde sizce ne bulurlar? Sadece kitap. Matematik ve felsefe üzerine kitaplar; dilbilgisi kitapları ve hatta yemek kitapları. Esirler çileden çıkar. Kızgınlık ve hayal kırıklığı içinde kitapları yakar ve Çarlığa lanet okurlar.

Alman muhafızlar yangını söndürmek için koşuştururken yangının kaçış için ideal bir yanıltmaca olduğunun farkına varan de Boeldieu olur. Marichal ve Rosenthal'ın kaçacağına karar verilmiştir; yanıltmacayı sürdürmekte ısrar eden ve başkaları için kendini feda eden de Boeldieu'dür. Aristokrat sınıfın, eski zamanların oyalanıp duran bir yankısı olduğunu bilir. Alman muhafızlar Fransız aristokrat de Boeldieu'nün peşine düşünce, von Rauffenstein Fransız'a "bu saçmalıktan" vazgeçmesi için yalvarır. Dikkat başka yöne çekildiği süre içinde Marichal ve Rosenthal kaçmayı başarır ve dağlar arasından İsviçre'ye ve özgürlüğe yapacakları yolculuğa başlarlar. Renoir'ın ironilerinden bir diğeri de Fransız aristokrati öldüren silahı Alman aristokratin ateşliyor olmasıdır. Onun bu eylemi elbette değişmekte olan zamanın çalkantısında ayakta kalamayan eski yaşam şeklinin ölümünü temsil eder. Bu anlamda film çekildiği 1937'deki gibi bugün de geçerliliğini korumaktadır.

Film sona erdiğinde ve ışıklar açıldığında o kadar etkilenmişim ki konuşmakta güçlük çekiyordum. Sarhoş olmuş gibi hissediyordum, aklım Renoir'ın fikirlerinin dinamik ifadesiyle dolup taşıyordu. Eleştirmenlerin *Harp Esirleri*'ni sürekli olarak tüm zamanların en iyi filmi olarak göstermesine şaşmamalı. Bu filmi seyretmek gerçekten de sinemanın ne olacağına dair gözlerimi açtı: Zamanın sı-

nırlarını aşabilen hakikatler ve evrensel bir cazibeyle dolu entelektüel, duygusal bir deneyim.

"Qu'est-ce que c'est le cinema?"

Harp Esirleri. Film budur.

O bahar öğleden sonrasına dönüp baktığımda, bunun benim hayatımda temel bir dönüm noktası olduğunu görüyorum. Filmin görüntüleri, grenli kopyası ve cızırtılı ses bandı veya görünürde eski moda olan oyunculuk tarzı değildi asıl mesele. Mesele, düşüncelerin gücü, perdede görünenle karakterin hissettikleri ve ilettikleri gizli duygusal akıntılar arasındaki birbirine zıt imgelerdi. Film gösteriminden çıktım ve sersemlemiş bir halde Telegraph Avenue'dan aşağı yürüdüm. Akşama geliyordu ve sokak köşelerinde toplanan öğrenci grupları insanları kampanyaları için imza atmaya çağırıyordu. Kahve dükkânları doluydu ve fonda caz müziği çalıyordu, ama neredeyse hiçbir şey duymuyor ve görmüyordum; sadece aklımın içinde yankılanan imgelerin ve düşüncelerin gücünün farkındaydım.

Birinci Dünya Savaşı hakkında fazla bir şey bilmiyordum, ama bu savaşa girmenin "bütün savaşları sona erdirecek" olan cesur ve mert bir eylem olarak düşünüldüğünü biliyordum. Hitler'den ve sonraki savaşlardan öğrendiğimiz gibi durum hiç de böyle değildi. Antik Yunan döneminden beri savaşlar her zaman kolektif bilinçaltımızın bir parçası olmuştu. Caddeden aşağı yürürken aynı şeylerin yeni baştan tekrar ettiğinin farkına vardım: Küba'daki devrim başarılı olmuştu ve Castro bir diktatörlüğü başka bir diktatörlükle değiştirerek iktidara gelmişti. Ve daha bir gün önce, Vietnam adlı bir Uzakdoğu ülkesindeki "eğitim görevi" için ABD'de eğitim görmüş "danışmanlar" göndermeye karşı bir kampanyanın altına imza atmıştım. Birinci Dünya Savaşı'nın "tüm savaşları sona erdirmek" için yapılmış olması büyük bir illüzyondan başka bir şey değildi.

Savaş savaştı: Tabii ki ekonomik veya toplumsal bir soruna tarihi ve modası geçmiş politik bir çözüm. Ben de bu etkiyi uyandıran Renoir'ın belli bir durum içindeki karakterler ve eylemle dramatik olarak vizyonunu açık bir şekilde ortaya koymasıydı. Gerçekten çok yoğun bir deneyimdi.

Sonraki birkaç ay boyunca oyuncu kadrosunun Renoir'ın pek çok filmini izleme ayrıcalığı olmuştu. Bu filmler şunlardı: *Kırda Öğle Yemeği*, *Bataklık Denizi*, *Güneyli Adam*, *Nana*, *Altın Vagon*, *Nehir* ve diğerleri. Hem bir insan hem de sanatçı olarak Renoir tanımaya başlamıştım.

Bir öğleden sonra ilk genel provamız için hazırlanırken, Renoir kendi çektiği *Oyunun Kuralı* adlı bir film hakkında konuşmaya başladı. Bize filmin orijinal olarak 1939'da Paris'te çekildiğini, ama ilk gösterimden sonra seyircilerin çok öfkelenmesiyle dağıtımcıların kendilerini filmi büyük ölçüde kesmek zorunda hissettiklerini söyledi. Fransız ve Vichy hükümetleri filmi "moral bozucu" olduğu gerekçesiyle yasaklamışlardı ve film Paris'teki tüm sinemalardan kaldırılmıştı. Müttefik bombardımanlarından birinde *Oyunun Kuralı*'nın orijinal negatifi tahrip olmuştu. Savaştan sonra negatifin parçaları bulunmuş ve yine iki yüzden fazla bobin ve ses bandı parçalarından filmin özenle bir araya getirilmesi işi üstlenilmişti. Renoir bizimle Berkeley'e gelmeden hemen önce restorasyonun tamamlandığı ve yeni kopyaların basıldığı bilgisini paylaştı. Bizim, restore edilmiş filmi ilk gören Amerikalı seyirciler olmamızı istiyordu.

Gösterimin Renoir ve karısı Dido da dahil hepimiz üzerinde çok yoğun ve duygusal bir etki bıraktığını söyleme gerek yok sanırım. Seyirciler küçük ama seçilmiş bir kitleydi: *Carola*'nın oyuncu ve teknik kadrosu, Renoir'ın oğlu Alain, üniversiteden bir İngiliz edebiyatı profesörünün yanı sıra birkaç öğretim üyesi ve dostlar. Halka açık ilk gösterim birkaç hafta sonra yapılacaktı.

Film 1938'de geçiyor ve Avrupa'nın her yerinde savaş rüzgârları esiyor. İnsanların sahip olduğu tavırları, değerleri ve davranışları "oyunun kuralları"nı oluşturuyor ve İkinci Dünya Savaşı öncesindeki çalkantılı zamanda toplumun kuralları da değişimden geçiyor.

Film, Lindbergh'in tarihi rekorunu da kıracak şekilde gözükara bir pilotun Fransa'ya inmesiyle açılıyor. Jurieu adındaki pilota ulusal bir kahraman gibi muamele ediliyor. Cesur kahramanlığı üzerine mülakat yapıldığında, Jurieu bir kadına duyduğu aşkın Lindbergh'in rekorunu kırmak için onu esinlendirdiğini itiraf ediyor. Sonra da karşısında toplanmış olan muhabirlere kadının kendisini karşılamaya bile gelmediğinden yakınıyor. Kadının evli olmasını ve kocasıyla birlikte olmasını hiç umursamıyor. Onun için kadına duyduğu aşkı herkes içinde ağzından kaçırmaması hiç de sorun değil. Renoir tarafından canlandırılan en iyi arkadaşı Octave, aşkını itiraf ettiği için pilotu azarlıyor. Toplumun "kuralları"na göre, oyunu oynamanın yolu bu değil.

Av şatosunda verilen büyük partideki bu *Oyunun Kuralı*'nın en önemli kısmında, Jurieu'nün âşık olduğu kadın olan Christine, kocasının metresini keşfediyor ve bir öfke, nefret nöbeti içinde Jurieu'den kendisiyle kaçmasını istiyor. Bu istek pilota duyduğu sevginin bir işaretiinden çok kocasını cezalandırma eylemi. Christine'nin gözünde Jurieu iyi bir arkadaştan fazlası değil.

Ümitsizce âşık olan Jurieu teklifi kabul ediyor ama birlikte kaçacaklarını kocasına söylemesi için ısrar ediyor, ki böylece yaptıkları "onurlu bir davranış" olsun. Christine, Jurieu'nün bir başkasının karısıyla kaçmanın uygun olduğunu, ama öncelikle kadının bunu kocasına söylemesinin uygun olacağını aklından geçirmesine inanamıyor. Ait olmadığı bir dünyaya girmeye çalışan Jurieu "oyunun kurallarını" anlamıyor.

Renoir'ın söylemeye çalıştığı, toplumun "kuralları"nın ve "hukuku"nun değişmiş, eski moda "onur" kavramının kaybolmuş olmasıydı. Cazibe, duygudan daha önemli hale gelmişti. Toplumun "eski" kurallarına göre yaşayan karakterler "oyun"u oynayamaz ve toplumun çürümesine ayak uydurmakta zorluk çekerler. Şato partisindeki konuklar sonraki yılların filmlerindeki –*Tatlı Hayat, Macera, Gece, Geçen Yıl Marienbad'da*– büyük otel partilerinin konuklarının habercisi gibiydi.

Benim üzerimde bu kadar etkili olan şey, öykü, karakterler veya oyunculuk değil Renoir'ın fikirlerini nasıl dramatize ettiğiydi. Renoir entelektüel bir fikri almış, değişen toplumsal yapı ortasında aşk ve ilişki kavramlarına odaklanan bir film yapmış; komedi, hiciv ve trajediyi birleştiren bir sanat eseri yaratmıştı.

Renoir bir dünya savaşı tarihi ve kapıda olan bir diğer savaşla birlikte "eski" toplumun temellerini oluşturan eskimiş duyguların artık geçerli olmadığını biliyordu. Tıpkı gösterdiği aristokratlar gibi oyunun kurallarının da tarihi geçmişti. Tarihin bu dönüm noktasında ani ve büyük değişimlerin toplumun bütün katmanlarında hızla yayıldığını anlamaya başlamıştım. İnsanlar ya bu yeni hayat biçimine, orta sınıfın yükselmesine ayak uyduracaktı ya da öleceklerdi. Filmin temel düşüncesi buydu. Büyük Rus oyun yazarı Çehov, *Vişne Bahçesi*, *Üç Kız Kardeş* ve diğer oyunlarında aynı temaları işliyordu.

Oyunun Kuralı'nı gördükten birkaç gün sonra bir prova arasında Renoir'a öyküleri için fikirleri nasıl bulduğunu sordum. Gülümsedi ve ne zaman bir öykü yaratmak istese, her zaman "çevresiyle başladığını çünkü sadece dışsal olanlarla karakter ve öykü yaratımına gidebildiğini" söyledi. "Dışsal" derken, "durum"u, yani öyküyü çevreleyen ko-

şulları kastettiğini anlamıştım. Renoir Fransızların Alman işgalini gönül rahatlığı içinde kabul etmeleri karşısında tamamen hayrete düşmüş olduğunu benimle paylaştı. Bu yüzden film Paris prömiyerinde yuhalanmış, Fransız ve Vichy hükümetleri tarafından yasaklanmıştı. Bir eleştirmen şöyle yazmıştı: "Film, seyircilerin dünyalarının zekice bir eleştirisine karşı şiddetli tepkilerinin klasik bir örneği." Aynı eleştirmen şöyle devam etmişti: "Renoir'ın amacı zamanımızın orta sınıfının kesin bir tanımını" yaratmaktı ve başarılı olduğu ortada.

Oyunun Kuralı'nı ilk gösteriminden sonra pek çok kez izledim ve her seferinde daha fazlasını anladım. Filmin bundan dolayı bütün en iyi filmler listelerinde yer aldığını düşünüyorum. Ünlü Fransız yönetmen Alain Resnais, bana yakın bir zamanda bu filmi izlemenin sinemadaki en yoğun deneyimi olduğunu söyledi.

Carola'nın ek gösterimleri de sona erdiğinde hayatımda birkaç şey oldu. Üniversiteye hayatıma bir yön vermek için gelmişim; Renoir'la olan deneyimimden sonra, tıpta bir kariyer yapma özleminin sadece bir hayal olduğunu kendime itiraf etmek zorundaydım. Bu hayalden vazgeçmenin ve gözümü açıp gerçeği görmenin zamanı gelmişti.

Bu farkındalıkla ve ne yapacağımı da tam olarak bilmeden İngiliz edebiyatı yüksek lisansına girmeye karar verdim ama oraya da uyum sağlayamadığımı anlamam çok uzun sürmedi. Ne yapmak istediğimi gerçekten bilmiyordum. Bir süre San Francisco'da kaldım, bir Samuel Beckett başyapıtı olan *Godot'yu Beklerken*'in Actor's Workshop prodüksiyonunda Lucky karakterini oynadım. Acaka kader benim için daha neler saklıyordu...

Los Angeles'a bir sonraki gidişimde Renoir, beni evine davet etti ve ben de gittim. Eve vardığımda ilk gördüğüm

şey babasının duvarda asılı olan orijinal tablolarıydı, ki sadece resimler değil, büyük izlenimci ressamın eliyle tasarlanmış ahşap oymaları da vardı. Sonraki birkaç hafta öğleden sonraları ve akşamlarımı Renoir ve Dido ile geçirdim. En sonunda Renoir'dan yardım ve rehberlik isteyecek cesareti topladım; hayatımda bir yön yokmuş gibi göründüğünü ve ne yapmam gerektiğini bilmediğimi itiraf ettim. Renoir uzunca bir süre bana baktı, masasına yürüdü ve bir kâğıdın üzerine bir şeyler yazmaya başladı. Sonra yerinden kalktı ve o kâğıdı bana verdi. Okuduğumda yazının UCLA Film Bölümü Başkanı'na hitaben yazıldığını gördüm; bu bir tavsiye mektubuydu.

Sadece, "Gelecek, sinemadır," dedi.

Sonrasında hatırladığım ilk şey, UCLA yüksek lisans programındaki derslere giriyor olduğumdu.

Bu basit eylemiyle Renoir ormanın içinden çıkan yola işaret etti ve hayatımı sonsuza dek değiştirdi.

2

Sinema 101

"Rosebud... Belki kaybettiği bir şeydi... Görüyorsunuz ki Mr. Kane sahip olduğu her şeyi kaybeden bir adamdı."

-MR. BERNSTEIN (Everett Sloane)

"Rosebud"ın olası anlamı üzerine fikir yürütürken

Yurttaş Kane (Herman Mankiewicz ve Orson Welles)

Hollywood'un film stüdyolarında ve etrafında büyümüş olsam da altmışların başında UCLA Film Okulu'na girdiğimde film yapımına dair en ufak bir fikrim yoktu. Küçük bir bölümdü. Yeniden düzenlenmiş bungalovlardan, birkaç sınıftan ve çalışır görünmeyen birkaç adet 16 mm kamerasından ibaretti.

"Gelecek bu mu" diye sordum kendi kendime. Renoir tavsiye mektubunu yazarken aklından neler geçiyordu, bu kampusa hiç gelmiş miydi? "Sanat"ımızda kullanılmak üzere tahsis ettikleri külüstür ve idareten kullanılan ekipmanı görmüş veya kullanmış mıydı, diye merak ettim. O zamanlar diğer üniversitelerde film programları yok dene-

cek kadar azdı. Film incelemeleri de, bugünkü kadar “toplumsal olarak kabul görür” şekilde değildi.

Hemen etkilendiğim ilk şey, günler ve geceler boyunca sınıflarla koridorlara yayılan muhteşem enerjiydi. Her zaman bir şeyler –çekimleri süren bir film, günlük filmlerin (bir gün önce çekilmiş ham filmler), öğrenci filmlerinin veya klasiklerin gösterimleri– oluyordu, her yerde film, hayat ve sanat hakkında canlı tartışmalar vardı. Bazen öğrenciler geç saatte montaj odalarına giderler ve gecenin karanlığında filmlerini kurgulayabilmek için yanlarında kurgu cihazı Moviola’yı da götürürlerdi. Film Bölümü gece gündüz, hafta sonu ve tatillerde her zaman açıktı.

O zaman ne video kamera, ne Süper 8, ne TV monitörü, ne elektronik ses kayıt cihazı, ne de Avid vardı; her şey eski Bell & Howell 16 mm kameralardan biriyle çekilirdi. İster kampusta yürüyen öğrencileri çekelim, ister çekilmiş olan bir filmi yeniden kurgulayalım, yaptığımız tüm sınıf içi çalışmaların parasını kendi cebimizden öderdik. Bazen şansımız olurdu ve film stüdyolarından gözden çıkarttıkları filmleri, bir film prodüksiyonundan kalan ve kullanılmamış film stokunu alırdık. Elimizde olanla ve alabildiklerimizle ne yapabilirsek onu yapardık. Film çekmek için gerekli adanmışlığı, otlakçılığı ve aldatmacaları anlamaya başlamıştım.

Zorunlu bütün dersleri aldım: Kurgu, film teorisi, sinema tarihi, kamera, ses ve efekt kurgusunun yanı sıra prodüksiyon dersleri. Sınıfta sadece on beş kişi vardı ve çok çabuk kaynaştık. Eisenstein, Pudovkin gibi büyük Sovyet yönetmenleri ve teorisyenleri öğrendim, *Potemkin Zırhlısı* “merdiven sekansı”nı inceledim, *Büyük Tren Soygunu* filmini analiz ettim, D. W. Griffith ve *Bir Ulusun Doğuşu*’nu Alman dışavurumcularla ve *Doktor Caligari*’nin

Muayenehanesi'yle tanıştım. İki veya üç dakikalık kısa film alıştırmaları yaptım, eğitimcimlere bu filmleri gösterdim ve diğer öğrencilerden eleştiri aldım.

Gerçekten öğrenmek için iyi bir zamandı. Ray Manzarek adında bir rock müzisyeni ve filme büyük ilgi duyan bir adamla arkadaşlık; günler ve geceler boyunca sanat, film ve müzik hakkındaki düşüncelerimizi paylaştık. *Harp Esirleri*'ni çok seviyordu ve Jean Renoir'la çalışmanın neye benzediği konusunda anlattığım her şeyi dinlemek istiyordu. Ona Berkeley'de *Carola*'nın bir gösterisi sonunda Aldous Huxley ile (Renoir'ın yakın bir arkadaşıydı) tanıştığımı söylediğimde, Ray, bana kendi rock gruplarına, The Doors'a, Huxley'nin *Algı Kapıları*'ndan esinlenerek o adı verdiklerini söyledi. Şarkı sözlerinin çoğunu yazan ve söyleyen Jim Morrison ile Ray, gitarist Robby Krieger ve benim birlikte güzel zamanlarımız oldu. Halen arada sırada Ray'le görüşüyorum; tabii ki The Doors müzik sahnesinde bir devrim yarattı, altmışların efsanevi ve klasikleşmiş müzik gruplarından biri haline geldi.

Altmışların başları Yeni Dalga'nın, gösterilmekte olan filmlere karşı isyan etmek amacıyla film çekmeye başlayan genç Fransız film eleştirmenlerinin başlattıkları bir akımın dönemi. Filmleri dünyada gösterildikleri her perdede kelimenin tam anlamıyla patlamalara yol açtı ve film algısını değiştirdi. Bir Fransız film eleştirmeninin de söylediği gibi: "Nasıl bir yazar kalemiyle yazarsa yönetmen/yazar da artık kamerasıyla yazıyor." Filmin görüntüsü, tarzı ve konusu değişmeye başlamıştı. Genç, deneysel çalışan yönetmenler ellilerin Doris Day-Rock Hudson hafif komedileri ya da *Ölmeyen İnsanlar*, *On Emir*, *80 Günde Devr-i Alem* veya *Love Me Tender* gibi grotest filmlere karşı koyuyor, kendilerini yeni ses ve vizyonlarıyla ifade

etmeye başlıyorlardı. Film okulunda fikir patlamaları fır dönüyordu ve ben de Fransa'dan gelen Yeni Dalga filmlerden esinlenmiştim: Truffaut'dan *400 Darbe* ve *Piyanisti Vurun*, Godard'dan *Serseri Âşıklar*, Chabrol'dan *Kuzenler*, Rivette'den *Paris Bizimdir* ve Resnais'den *Hiroşima Sevgilim*. *Village Voice* eleştirmenlerinden Andrew Sarris, *The New Republic*'ten Stanley Kauffmann, *The New Yorker*'dan Pauline Kael ve James Agee'yi okuyor ve tartışıyordum. Ben, Ray Manzarek ve gruptaki diğer üç kişi buluşarak şehirdeki "sinematek"lerin geceyarısı gösterimlerine giderek, neler olduğunu görüyor ve gösterimlerden sonra oturup saatlerce ne gördüğümüzü tartışıyorduk.

O zamanlarda seçilmiş birkaç öğrencinin film yapma zanaatını ilk elden deneyimleyecekleri staj programları yoktu. Bizim "staj programı"mız "yaparak öğrenmek"ti ve yüksek lisans müfredatının bir bölümü de tez için yapılan filmlerin prodüksiyonunda görev almaktı. Derslerimizi bitirdikten sonra, ilkel film stüdyosuna giderek ışıkları kurmaya ve kabloları yerleştirmeye yardım ederdim. Bizden ne isteniyorsa –bu ister bir filmi laboratuara götürmek, ister bir önceki günün çekimlerinden kalanları toplamak olsun– onu yapardık. Bazen günlük film çekimleri için projeksiyonu çalıştırır veya sadece oturur ve bir film yapmak için gereken her şeyi izlerdim.

Çalışmak için görevlendirildiğim ilk tez filmi Francis Ford Coppola adlı genç bir yüksek lisans öğrencisi tarafından yazılıp yönetiliyordu. Onun hakkında bana söylenenler dışında hiçbir şey bilmiyordum: İnanılmaz yetenekli genç bir yönetmendi. Kabloları yerleştirmem ve ışıkları taşımam gerekiyordu; böylece genç virtüözü iş başında yakından görebilmişim. Düşünüyorum da beni en çok etkileyen onun odaklanması, yoğunlaşması ve iste-

diğini elde etmek için gösterdiğı kusursuz çabaydı. Bir seferinde görüntü yönetmenin "imkânsız" dediğı bir planı çektiğini hatırlıyorum. Francis bir köşeye gitti, senaryoyu eline aldı ve göz gezdirmeye başladı. Her sözcüğü ve planı derinden bildiğı için zaman kazanmaya çalıştığını görebiliyordum. Etrafına ve sonra elinde tuttuğı sayfalara baktı; sanki bir şeyler arıyor gibiydi. Herkesin bakışı ona odaklanmıştı.

En sonunda senaryoyu bıraktı, görüntü yönetmenine gitti ve şöyle dedi: "Bu işi şu şekilde yapacağız." Set ekibinin yere yakın ve tuğlalar üzerine oturtulmuş iki metreye dört metre geçici bir platform kurmasını istedi. Sonra kameramana bu platformun altına girmesini söyledi ve bu yolla istediğı alt açığı, "zemin çekimi"ni yakalamış oldu.

Coppola'nın UCLA'daki tez filmi, onun ilk stüdyo filmlelerinden biri olan *You're a Big Boy Now*'un habercisiydi. Öykü kısaca bir gencin erkekliğe geçişini anlatıyordu ve film ilk gösterime girdiğinde pek çok eleştirmenin Coppola'nın büyük bir yetenek olduğunu algıladıkları belli oluyordu. Bu özel temanın, yani erkekliğe geçiş törenlerinin Coppola'nın çoğu işinde yer aldığı görülmektedir. Bu temayı *You're a Big Boy Now*'dan, *The Rain People*, *Baba*, *Baba II*, *Konuşma*, *Kıyamet*, *Siyam Balığı*, *Sokaktakiler* ve diğer filmlerine kadar en büyük işlerinin hepsinde görebilir, hissedebilirsiniz.

UCLA'daki ikinci dönemimde ilk senaryo yazarlığı der-simi aldım. Daha önce dönem ödevi dışında hiçbir şey yazmamıştım ama Berkeley'deyken Eugene O'Neill ve Henrik Ibsen'in oyunlarını keşfedip bu oyunlara âşık olmuş-tum. Ibsen'in O'Neill üzerindeki etkisi hakkında pek çok dönem ödevi yazmıştım ve bu oyunların konularını ve temalarını güçlü buluyordum. Ama bir senaryo? Yazmayı bir kenara bırakın daha önce hiçbirini okumamıştım bile.

Ne yapmam veya nasıl yapmam gerektiği konusunda hiçbir fikrim yoktu.

Senaryo yazarlığı dersinin hocası Dorothy Arzner, 1920'lerde Clara Bow, Fredric March ve Rosalind Russell gibi yıldızların oynadığı birkaç dikkate şayan filmin tanınmış yönetmeniydi. Zeki, sabırlı ve anlayışlıydı, bana hata yapma arzusu aşıladı. Senaryo yazmanın son adım değil ilk adım olduğu konusunda ısrarcıydı ve işe yaramayan şeyleri de denememi istiyordu. "Senaryo yazmak her zaman bir süreçtir çünkü bu süreç hiç bitmez," derdi.

Dorothy Arzner neden söz ettiğini biliyordu. Filmin kendine ait bir dili olduğunu ve beyazperde için yazmaya başlamadan önce doğru dilbilgisi ve kelime haznesini öğrenmek gerektiğini vurguladı. Bize yazmamız için benzini bitmekte olan bir araba, bozulmakta olan bir ilişki gibi bir eylem verirdi ve bu eylemi görsel imgelerle biçimlendirmemizi isterdi. Sanırım senaryo yazarlığı kariyerime herkes gibi karakterlerin kendilerini, ne yaptıklarını ve ne istediklerini sözcüklerle ifade etmelerine izin vererek başladım. Aşırı derecede konuşan kafalar. Bu küçük alıştırmaları yaparken bu tür bir yazım biçiminin işe yaramadığını gördüm. Bu yazı tarzı betimleyiciydi ve beni kusturacak kadar rahatsız ediyordu. Felaketti. Bir oyuncu olarak diyalogun işlevinin olan biteni açıklamaktan fazlası olduğunu biliyordum. Diyalogun altında araştırılabilecek onca düşünce, his ve duyguya ne olmuştu? Onları nasıl yakalayacaktım?

Gitgide diyalogdan çok görüntülerle düşünmeye başladım. Derste yazmam gereken ilk senaryo için aklımda Kurosawa'nın *Raşomon*, Orson Welles'in *Yurttaş Kane* filmlerinden esinlenerek) karakterin hayatı boyunca takip edebileceğimiz, onun hayatının çeşitli aşamalarındaki eylemlerini etkileyen bir olay yaratma düşüncesi vardı. Hep

bir saatin bir dakika, bir dakikanın da bir saat gibi görüldüğü göreceli bir fenomen olarak zamanla ilgilenmiştim.

Bunu aklımda tutup dönem projesi olarak genç bir çocuğun amcasının birisini öldürdüğünü görmesi ve bunu kazara yetkililere bildirerek amcasının tutuklanmasına yol açması hakkında günümüzde “doğrusal olmayan” dedikleri tarzda bir senaryo yazdım. Bu öyküyü karakterin hayatındaki çeşitli aşamalar yoluyla, geridönüşler kullanarak ve çocuğun cinayete şahit olması, başarısı, boşanması, yalnızlığı ve sonunda ölümü gibi çeşitli zamanlar arasında çapraz kurgu yaparak anlattım. *Yurttaş Kane* usulü. Senaryoya *Time, Forever (Zaman, Sonsuza Kadar)* adını verdim. Dorothy Arzner senaryomu beğendi ve senaryo yazarı olmayı ciddi olarak düşünmemi söyledi.

Bu senaryoyu yazmak bir kez daha filmlere *nasıl* baktığımın farkına varmamı sağladı; artık sadece sinemaya gidip edilgen bir şekilde oturup öykünün çözümlenmesini izlemiyordum. Renoir’ın öğrettiği gibi filmin kendi içindeki öğeleri aramaya başladım; beğendiğim bir şey görürsem, etkinin nasıl yaratıldığını ve kurgulandığını, bazı sahnelelerin karakteri nasıl açık olarak sergilediğini veya ne şekilde etkilediğini öğrenmek istiyordum. Bu, filmleri analizimde ve filmlere bakışımda çok büyük bir değişimdi. Artık filmlere sanki gözlük numaramı değiştirmişim gibi farklı bakıyordum.

Filmler hakkında yeni düşüncelerle dolu olarak sıklıkla Renoir’ı ziyaret ediyordum ve bir kahve veya bir kadeh şarap eşliğinde Avrupa’da çekilen Yeni Dalga filmler hakkında uzun ve muhteşem tartışmalar gerçekleştiriyorduk. Küçük sinema salonları uzun yıllardır yabancı film gösteriyordu ve “sinematekler” bu filmler sayesinde çok dikkat çekiyordu.

Bir akşam dersten sonra birkaçımız Ingmar Bergman'ın *Yedinci Mühür* filmini görmeye gittik. Gösterime henüz girmişti ve tüm Film Bölümü bu filmi konuşuyordu. Dini bir alegorinin görsel anlamda bu kadar dikkat çekici entelektüel açıdan da bu kadar zorlayıcı olabileceğine daha önce şahit olmamıştım. Haçlı Seferleri'nden on yıl sonra dönüp Tanrı'yı, günahlarından arınmayı ve hayata dair bir amaç arayan Şövalye'nin öyküsü beni derinden etkiledi ve filmi çok sürükleyici buldum. Ölüm, Şövalye'nin karşısına çıktığında ve ona ayrılma zamanının geldiğini söylediğinde, Şövalye buna hazır değildir ve Ölüm'ü satranca davet ederek ona meydan okur. Eğer kazanırsa uzatma alacak ve böylece inanacak bir şey, "hayatın anlamı"nı arayacaktır. Eğer kaybederse, Ölüm kazanacaktır.

Gösterimden sonra film hakkında konuşmaya başladık. Tartışma sırasında dramatik duruma, sanki film bir Eugene O'Neill oyunuymuş gibi yaklaştığımı fark ettim. Entelektüel açıdan sanatçının hayata bakışını anladım: Hayat bir kaostur, bencillik ve şiddet dolu tesadüfî olaylar zinciridir. Bu konu hakkında okumuş, inceleme yapmış ve konunun edebi örneklerini görmüştüm. Ama gerçek şu ki duygusal açıdan "bu durumu hiç anlamamıştım." Bunu hiç içgüdüsel olarak *deneyimlememiştim*; benim için sadece zihinsel bir alıştırtıma olarak kalmıştı. Ama *Yedinci Mühür*'de, Bergman'ın dünyaya nasıl *baktığını* gördüm; film onun kişisel bakış açısını ifşa ediyordu. Bergman'a göre hayat, gerçekleşmemiş hayaller ve gerçekçi olmayan beklentilerle örülü acı, ıstırap, işkence ve mutsuzluktu. Durum böyle olunca insan hayata katlanabilecek güçte bir inancı kendi içinde nasıl bulurdu? Ve öyleyse hayatın anlamı neydi?

Tartışmamız sabahın erken saatlerine kadar sürerken Bergman'ın sunduğu imgelerin, çeşitli sahnelerin ve sekansların, ana karakterin hayata bakışını desteklediklerini

anladım; hayatı onun gözünden, onun gördüğü gibi görüyorduk. Bu yüzden de ana karakter, edilgen, gözlemci ve önünde hayatının resminin çizilmesini izleyen bir karakterdi. Ebedi bir yabancıydı. Eylem üzerine yorum yapıyor, olaylara tepki veriyor ama olaylara katılmıyordu.

Yedinci Mühür'de karakterin bakış açısının sözcüklerle değil görüntülerle, görsel olarak ifade edildiğini anladım. Karakterin gördüğünü görüyorduk, onun öğrendiğini öğreniyorduk ve seyirci ile karakter bir keşif bağıyla birbirine kenetlenmişti.

İngiliz edebiyatı eğitimimden dolayı D. H. Lawrence, Henry James, James Joyce, Strindberg, Ibsen, O'Neill gibi büyük yazarların hayata bakış açılarını okuyordum. Roman, oyun ve senaryo yazım biçimlerinin gece ve gündüz gibi birbirlerinden farklı olduklarını anlamam için bir süre geçmesi gerekti. Bu türler arasındaki farkı anlamamın film dilini anlamak için ilk adım olduğunu hissediyordum.

Daha sonraları senaryo yazarlığı öğretmeye başladığımda bu deneyime geri döndüm ve bir roman yazarının öyküsünü anlatma şeklini ayırt etmeye ve tanımlamaya başladım; aynısını oyun ve senaryo için de yaptım. Bu çok önemli bir alıştırmaydı. Romanları ve oyunları yeniden okudum, pek çok film izledim ve elime geçen tüm senaryoları okudum. Bu üç yazım biçimi arasındaki farkları görmeye başladım. Örneğin bir roman okuduğumda dramatik eylemin genelde karakterin *kafasının içinde gerçekleştiğini* keşfettim, ki buna kendi sözcüklerimle dramatik eylemin *akıl manzarası* adını verdim. Karakterin düşünceleri, duyguları, hisleri, rüyaları, fantezileri, hatıraları temel olarak romanın iç eylemini oluşturur ve karakterin kafasında cerayan eder. Öyküyü karakterlerin gözlerinden görüyoruz. Ve çoğu zaman bakış açıları bir karakterden ötekine kayıyor.

Geri dönüp Eugene O'Neill'in oyunlarını okuduğumda oyunun eyleminin sahnede, sahne kemerinin altında gerçekleştiğini ve seyircilerin "dördüncü bir duvar" oluşturduklarını anladım. Dramatik (veya komik) eylem karakterlerin replikleri ve diyaloglarıyla ortaya çıkıyordu. Bir oyuncu olarak diğer karakterler düşüncelerini, hislerini, duygularını, hatıralarını ve hayallerini açıklarken hep onları dinlediğimi hatırladım. Gördüğüm kadarıyla bir oyundaki eylem *dramatik eylemin diliyle*, oyuncuların söyledikleriyle, yani *repliklerle* ifade ediliyordu.

Senaryoyu, oyunla ve romanla kıyasladığımda, aralarındaki farka dikkat etmeye başladım. Senaryo *görüntülerle anlatılan bir öyküdür*. Eylem ve diyalog senaryonun ayrılmaz bir parçası olsa da öykü görsel imgelerle gözler önüne serilir. Bir olay olur ve bir karakterin o olaya tepkisini görürüz; başından sonuna gözler önüne serilen bir öyküdür bu.

Okulda benim film anlayışıma yeni ve daha derin bir perspektif kazandıran Akira Kurosawa'nın başyapıtı olan *Raşomon*'u izlediğimde tam da bu farkları yeni yeni anlamaya ve tanımlamaya başlamıştım. Film on birinci yüzyıl Japonyasında geçiyor ve bir kadın, öldürülen kocasının hayaleti, bir eşkıya ve oduncudan oluşan dört ana karakterin gözünden görülen tek bir olaya odaklanıyor.

Raşomon, film tarihi dersimizin bir kısmında kampustaki küçük, tozlu ve yıkık dökük bir gösterim odasında gösterilmişti. Öykünün, filmdeki temel olayının, kadının tecavüze uğraması ve kocasının öldürülmesinin etrafında çözülmeye başladığını gördüm. Dört kişi aynı olayı görmüştü ve dördü de birbirinden tamamen farklı şeyler görmüştü. Filmin arkasındaki düşünce çok basitti ama insanın aklını başından alıyordu; daha önce hiç böyle bir şey izlememiştim.

Sonraki birkaç gün filmi aklımdan çıkartamadım. Kurosawa'nın duygusal etkiyi nasıl yarattığını kestiremedim. Fikir, hakikatin "göreceli" olması mıydı? Ya da verili durum etrafında her bir karakterin aracılığıyla anlatılan psikolojik içgörüler miydi? Yoksa Kurosawa'nın öyküyü nasıl çerçevelediği miydi? Verdiğim tepkiyi anlamak ve netleştirmek için filmin çeşitli bölümlerini aklımdan geçirmeyi sürdürdüm.

Acaba beni etkileyen şey Kurosawa'nın filmi başlatma sahnesi, yani üç adamın yoğun bir yağmur fırtınasında Raşomon Kapısı'nın yıkık dökük kalıntıları altında saklanacak yer aramaları mıydı? Filmin başlangıcında adamlardan biri olan rahip diğerlerine bir kadının tecavüze uğradığı ve kocasının da öldürüldüğü bir cinayeti anlatıyordu. Rahip öyküyü anlatırken biz olayın kurbanı, cinayetlerle suçlanan eşkıya, kurbanın öldürülen kocasının hayaleti ve cinayete şahit olduğunu söyleyen oduncu, yani dört ana karakter tarafından yeniden canlandırılmasını görürüz. Elbette "hakikat" her bir karakterin gözünden açıklandığında değişmektedir.

Benim bu kadar ilgimi uyandıran şey, Kurosawa'nın hakikatin doğasıyla ilgili felsefi bir kavramı inceleyen görsel bir metafor bulmuş olmasıydı. Film hakkında ne kadar düşünürsem, dört karakterin öyle ya da böyle tecavüz ve cinayet olaylarıyla ilgili olduğunu daha fazla idrak ettim. Her karakter sanki bir yargıçla konuşuyormuş gibi kameranaya bakıyor ve olay sekansı hakkındaki kendi öyküsünü ezbere anlatıyor. Ve her öykü, öyküyü anlatan karakterin bakış açısıyla canlandırılıyor. Kurosawa her bir karakterin tanıklığının göreceli gerçekliği konusunda –tabii eğer böyle bir gerçeklik varsa– seyircinin kendi kararını vermesi gerektiğini ima ediyor.

Filmin eylemi her karakterin aynı olayı görüş şeklinin etrafında dönüyor ve bu da görsel olarak dramatik eylemi yaratıyor. Olay aynı olay; hep aynı kalıyor ve bu yüzden de filmin başlama noktası oluyor. Pek çok filmin bir olay etrafında döndüğünü veya bir olay tarafından tetiklendiğini öğrendim. Dramatik terminolojide bir öyküyü başlatan olaya “tetikleyici olay” deniyor.

Tetikleyici olayın ne olduğu, nasıl kurgulandığı ve nasıl bir dramatik işlevi olduğu *Yurttaş Kane*’i izlediğimizde daha da netleşti.

Welles klasiğini bir cuma akşamı film tarihi dersimizin yapıldığı büyük, bomboş bir gösterim odasında diğer öğrencilerle birlikte izledim. Cuma gecesi gösterimleri haftanın en önemli olayıydı. Tarihsel bir bakış açısıyla sinema klasiklerinin çoğunu, sinemanın evrimini etkileyen filmleri izlerdik. Dersi, saygıdeğer ve çok hoş bir felsefe profesörü, aynı zamanda sinema tarihçisi olan Hugh Gray veriyordu. Derslikteki yerlerimizi aldığımızda bize dönem boyunca gördüğümüz filmler içinde en uzun süre hatırlayacağımız ve bizi en çok etkileyecek olan filmin *Yurttaş Kane* olacağını söyledi. Kısaca filmin tarihçesini anlattı ve bize Mercury Players’ın yükselişinden bir fenomen olan *Dünyalar Savaşı* radyo sunumuna kadar Orson Welles’in hayatını anlattı. Bitirdiğinde arkamıza yaslanarak Charles Foster Kane’in hayatını ve yaşadığı dönemi anlatan filmi, eski ve çizilmiş bir kopyasından izledik.

Hugh Gray haklıydı. Film sinema bilgisinin sanal bir ansiklopedisiydi. *Yurttaş Kane* görüntülerle anlatılan bir öykü, Kane’in ölüm döşğinde ağzından çıkan birkaç sözcükten hareketle bir adamın hayatının gizemini çözme arayışındaydı. Başından itibaren görüntüdeki alan derinliğinin, alt, üst ve geniş açı çekimlerin farkındaydım. Bu filmin bir

benzerini hiç görmemiştim. Welles şöyle diyordu: "Film kamerasını şiirin aracı olarak kullanmak istiyorum." Ne demek istediğini anlamıştım.

Gösterimden sonra ben, Ray Manzarek ve birkaç arkadaş daha bira içmeye ve filmi tartışmaya gittik. Filmde kişisel olarak tepki verdiğim çok şey vardı. Öykünün nasıl inşa edildiğini ve bir araya getirildiğini düşünürken, Dorothy Arzner'in senaryo yazarlığı dersinde bize söylediklerini, diğer bir deyişle her şeyi *açıklamak* gerekmediğini, bazı şeylerin söylenmedikleri zaman daha iyi olduğunu anlamaya başladım.

Filmin ilk karesinden itibaren, Kane karakterinin *görsel* olarak kurgulandığını anladım; ilk gördüğümüz şey, üzerine K harfi işlenmiş tel örgülü yüksek bir demir parmaklık ve arka planda tepenin üstünde ıssız bir malikâneydi. Kamera yaklaştıkça antika kutuları ve sandıkları, sanat eserlerini ve istiflenmiş diğer eserleri görüyorduk. Büyük egzotik hayvanlar, sonra Kane'in devasa kalesinin dopdolu ve aynı zamanda bomboş olan içi. Sonra, Kane, "Rosebud," diye fısıldarken onun dudaklarına ve ağzının yakın planına kesiyoruz. Cam küre parmaklarının arasından düşüp kırılıyor, yağan karı ve kayıp çocukluğunun ilk işaretini görüyoruz.

Öykü, klasik bir gizem romanı gibi başlıyor. Charles Foster Kane kim? Ne yapıyor? Rosebud ne veya kim? Sanki cevap verir gibi, Welles sigara üstüne sigara içen muhabirlerle dolu karanlık bir gösterim salonuna kesme yapıyor ve gerçeküstü, aşırılıkların adamı Charles Foster Kane hakkındaki haber filmini izliyoruz. Filmin montajını yapan büyük yönetmen Robert Wise; *Muhteşem Ambersonlar*, *Kedi İnsanlar*, *İhtiras Halkası*, *Sessiz ve Derinden*, *Yarın Tehlikede*, *Batı Yakasının Hikâyesi*, *Neşeli Günler*, *Macera*

Gemisi filmlerinden sadece birkaçı bir sohbetimiz sırasında Welles'in söz konusu haber filmini önce çektiğini, sonra da daha "gerçek" görünmesi için Wise'a negatifi buruşturup kurgu odasının zemininde sürüklediğini söyledi. Bu filme daha özgün ve inandırıcı bir hava katmıştı. Kane'in tüm hayatı bir dakikadan az bir süre içinde sözcüklerle değil görüntülerle görsel bir şekilde anlatılmıştı.

Filmde benim gözüme çarpan bir başka şey de, Orson Welles'in geçişleriydi. Filmde A planından B planına –samimi bir diyalog sahnesinden, örneğin yoğun aksiyon ve gerilimin olduğu bir sahneye– geçilen anlardı. Bir geçişin amacı birbirinden farklı ve bağımsız iki sahneyi bağlamaktır, ki bu şekilde öykü ilerleyebilsin. Geçişler, zamanlar ve mekânlar arasında köprü kurup eylemi çabucak, görsel olarak ilerletir. Sonraları, senaryo yazarlığı kariyerim sırasında, zamanın geçtiğini anlatmak benim en zorlandığım işlerden biri olmuştu.

Filmdeki önemli sinemasal teknikler içinden benim en sevdiğim "evlilik sekansı"dır. Kane'in evliliği akıl almaz geçişlerle gösterilmişti. Sekans Kane ve karısının düğünü ve balayıyla başlıyor. Onları kahvaltıda samimi bir şekilde konuşurken görürüz. Sonra bir yıldırım geçişi olur (kamera hızla kadrajdan çıkar), onları kahvaltıda farklı kıyafetler içinde konuşup gazete okurken görürüz. Sonra bir *yıldırım geçişi* daha ve onları daha geniş bir masada hararetli bir tartışma esnasında görürüz. Kane'in gazetede çok zaman geçirmesinden dolayı karı kocanın tartışmasına yeniden *yıldırım geçişi*. Çok daha geniş bir masada ikisinin de sessizce oturduğu, gazete okudukları, adamın *The Inquirer* okurken kadının adamın ezeli rakibi *The Post*'u okuduğu sahneye *yıldırım geçişi*. Kadın adama bir şey sorar ve adam karşılık olarak sadece homurdanır. Çok uzun bir masada büyük bir sessizlik içinde yemek yemelerine *yıldırım*

*geçiş*i. Bu sekans sözcük yerine görüntüleri kullanarak çok az içinde çok fazla şey anlatır. Zamanı, mekânı ve eylemi bağlamanın en muhteşem örneklerinden biridir. Sekans, Kane'in ortaya çıktığında politik hedeflerine darbe vuran gönül ilişkisini hazırlar.

Bu filmi gördükten sonra her filme gittiğimde geçişlere bakmaya başladım. Geçişler, öyküyü ilerleten temel şeylerdir. Bugün bile filme gittiğimde, yazarın ve yönetmenin bir sahneden diğerine nasıl geçtiğine ve çeşitli geçişlerin seyirciye nasıl etki ettiklerine dikkat ederim.

Welles, *Yurttaş Kane* filminin senaryosunun büyük bir kısmını yazdığı için övgü topladıysa da, dokunaklı esprili sahne ve diyalogların çoğunu senaryolaştıran filmin diğer senaryo yazarı Herman Mankiewicz'dir. Ama bizi çok zekice yolla Kane'in hayatının koridorlarında gezdiren Welles'in muhteşem içgörüsü ve dehasıdır. Bu filme "duygusal bir dedektiflik öyküsü" adını veriyorum, çünkü bizi Charles Foster Kane'in hayatını keşfetmeye iten şey, "Rosebud"ın kim veya ne olduğunu bulmak isteğidir. Film başlatan olay veya tetikleyici olay bu sorudur.

Filmin sonunda, Kane'in ölümünden sonra (aslında filmin gerçekten başladığı yer burasıdır), depo hiç bitmeyen çöplerden, tuhaf mobilyalardan ve dağınık sandıklardan temizlenmektedir. Kamera daha karanlık bir köşeye doğru ilerlerken, çok büyük bir oyuncak, resim ve heykel koleksiyonu görürüz. Kamera yanmakta olan bir ocağa erişene kadar yavaşça Kane'in eşyalarına çevrilir. İşçiler çeşitli eşyaları ateşe atmaktadır. Bu eşyalardan biri de, Kane'in Colorado'da çocukken sahip olduğu kızağın ta kendisidir ve kızak alev aldığı anda "Rosebud"ın ne olduğu açıklığa kavuşur. Ancak o zaman Kane'in mirasının vasisi genç görünümlü Mr. Thatcher, Kane'in, ilk kez, Kane aşağı yukarı on yaşındayken tanıştıklarını ve genç Charles'in karda

tepeden aşağı kızakla kaydığını anlattığını hatırlarız. Bu Kane'in aramakta olduğu ama hiçbir zaman bulamadığı kayıp gençliğinin simgesi olarak duygusal açıdan çok sürükleyici bir andır. Sonra dev malikânenin dışına kesme yaparız ve Kane'in kayıp gençliğinin dumanının kıvrılarak geceye karıştığını görürüz. Film, filmi başlatan sahnede ki aynı telörgülü demir parmaklık planıyla sona erer. Mr. Bernstein (Everett Sloane) filmde şöyle der: "Ben başından beri onunlaydım. Mr. Kane sahip olduğu her şeyi kaybeden bir adamdı."

Film okulundaki birinci yılımdan sonra hiç şüphesiz film arenasında olmak istediğimi biliyordum. *Yurttaş Kane*, *Raşomon* ve diğer klasikleri görmek kayda değerdi, çünkü bu filmler, film dilini "yeni gözlerle" görmemi ve anlamamı sağlamışlardı. En sonunda gerçekten sevdiğim ve inandığım bir şey bulmuştum.

Bana yol göstermesi için Renoir'ı görmeye gittiğim gün ümit ettiğim şey gerçekleşmişti: Sevdiğim, beni zorlayan ve esinlendiren bir şey bulmuştum. Hayatımda bir yön bulmuştum. Ve yakın bir zamanda öğreneceğim üzere bu yön bir gelişim çizgisiydi.

Bu yeni "yön" hakkında ne kadar heyecanlansam da okul halen okuldu ve akademik zorluklar, gereklilikler yüzünden sabırsızlanıyor, boğuluyordum. Huzursuzluğun belirsiz kıpırtılarını hissediyordum ve daha ileri gitme zamanımın gelmiş olduğunu biliyordum. Tam olarak ne yapmak istediğimi bilmesem de -yazarlık, yapımcılık veya yönetmenlik alanında- mutluydum. Okulda geçirdiğim saatleri alt alta topladığımda, yeteri kadar zaman harcadığımı ve devam etmeye hazır olduğumu biliyordum.

Ama nereye doğru, bundan çok emin değilim.

3

Dalgayı Yakalamak

"Artık yazma becerimi kaybettiğimi düşünüyorum.

Ne yazacağımı biliyorum, ama nasıl yazacağımı bilmiyorum.

Buna 'kriz' diyorlar. Ama benim durumumda bu içimde olan, tüm hayatımı etkileyen bir şey."

-GIOVANNI (Marcello Mastroianni)

VALENTINA'ya (Monica Vitti)

Antonioni'nin Gece filmi

Gecenin geç bir saati, masamda oturmuş önümdeki boş kâğıda bakıyor ve ne yapmaya çalıştığımı merak ediyordum. Yapmak istediğim Michelangelo Antonioni'nin *Gece* filminin eleştirisini yazmaktı ama hiç de başarılı olduğum söylenemezdi. Masamda saatlerdir oturuyordum, kızgındım, bıkkındım ve depresyon sınırına tehlikeli bir şekilde yakındım. Yapabildiğim tek şey önümdeki duvara bakmaktı.

Yazmanın bu kadar zor olacağını hiç düşünmemiştim. Filmde beni en çok etkileyen ve esinlendiren şeyin ne olduğunu düşündüm; düşüncelerimi, sözcükleri ve fikirleri boş bir kâğıt üzerine yazmaya teşebbüs etmemi sağlayan

tesadüfleri ve olayları hatırladım. Buraya nasıl ve neden gelmiştim?

Bu süreç birkaç ay önce başlamıştı. UCLA'dan ayrıldıktan sonra bir iş bulmaya çalışmıştım ama hiçbir yerde iş bulamadım. Bir yapım şirketinden diğerine, bir görüşmeden ötekisine gittim, ticari gazeteleri sabırla okudum, hiç bitmeyen aranacaklar listesi oluşturdum ve onları aradım. Ya benden bir özgeçmiş istendi ya da bana hiç dönülmedi. İyi gittiğini düşündüğüm birkaç görüşmeye çağrıldım, ama hiçbir şey çıkmadı. Uygun bir şekilde giyinmiş, cevaplarımı prova etmiş, özgeçmişimi cilalamış, kibar ve dakik olmuştum ama hayatımı kurtaracak işi bulamamıştım.

Kendime moral vermek için Henrik Ibsen'in bir biyografisini ve modern oyun yazarlığının "babası" olurken göğüs germek zorunda olduğu direnç duvarını yeniden okudum. *Bir Bebek Evi*, *Yaban Ördeği*, *Bir Halk Düşmanı*, *Hedda Gabler* ve daha birçok oyunun yazarı Ibsen, yıllar boyunca yalnızlık ve kişisel alanı içinde ama aynı zamanda ona ve eserlerine inanacak birini arayarak tek başına mücadele etmişti. Ama ne kadar mücadele ederse etsin ve ne kadar zor zamanları olursa olsun vazgeçmemiş ve tek bir sözleşme bile yapamadan oyun yazmaya devam etmişti. Bazen inanmakta tereddüt etse de, derinlerde bir yerde keşfedilmeye hazır olduğunda bir şeyler olacağını, birinin onu bulacağını biliyordu. Bu, Kaderin Kanunu'ydu. Onun mücadeleleri hakkında okumak benim inancımı pekiştirdi ve kararlılığımı tazeledi. Sadece sabırlı olmalıydım ve bir iş bulmayı denemeye devam etmeliydim. Lütuf sadece insanın kendi çabalarıyla kazanılır.

Hiçbir şey olmadan geçen birkaç ayın ardından en sonunda nihayetinde taştan bir duvara tosladığımı gerçeğini kabullendim; tek başıma yapamıyordum. Yardıma ihtiyacım vardı. Böylece bir çaresizlik içinde eniştem Sol'la konuşmaya gittim.

Sol Halprin –ona “Solly” derlerdi– annemin kız kardeşiyle evlenmişti ve şimdi 20th Century Fox’un Kamera Departmanı’nın başındaydı. Elli yıldan fazladır aynı görevdeydi. Aslen New Jersey’li olan eniştem Hollywood’a on altı yaşında gelmiş ve kamera işinin içini dışını öğrenmişti.

İşe eski Fox Films laboratuvarında asistan olarak başlamış, 1921’de kameraman asistanlığına terfi etmiş ve Buck Jones ile Tom Mix Westernlerinin hepsinde çalışmıştı. Zeki-ydi ve güçlüydü. Onun genç bir adamken beyaz takım elbise, hasır şapka ve elinde beyzbol sopasıyla Hollywood’da bir vuruş yaparken çekilen fotoğraflarını görmüştüm. Yumuk bir burun ve kepçe kulaklarıyla eski dövüşçülere benziyordu ama kaba görüntüsünün altında gerçekten de altın gibi bir kalbe sahipti.

1928’de görüntü yönetmeni oldu; bana söylediği kadarıyla eski Mitchell 35 mm’liklerden birini omzunda taşıyan ilk kameramandı. Çift kanatlı bir uçağın kuyruğuna bağlanarak uçaktan Birinci Dünya Savaşı’yla ilgili eski sessiz filmlerdeki muhteşem hava çekimleri yapmayı kabul etmişti.

Sinema işine girmek için eniştem Sol’dan yardım isteme konusunda çekincelerim vardı. Birçok kez ailesinin hiçbir üyesine film endüstrisine girmek için yardım etmeyeceğini söylediğini işitmiştim. Çok fazla şey görmüş, çok fazla şeye katlanmıştı ve ailesinin “işin” acımasız gerçekleriyle yüzleşmesini istemiyordu. *Kamera Departmanı*’nın müdürü olarak herkesin –yapımcıların, yönetmenlerin, stüdyo amirlerinin ve oyuncuların– ondan yardım istediği bir pozisyondaydı. Kamerayla, pelikülle veya kameramanlarla ilgili sorunlarla başa çıkmaya çalışan herkes eniştem Sol’u arardı. Afrika’nın ortasındaki bozuk kameralarla veya Sahara Çölü’nün kalbindeki ya da Wyoming dağlarının tepesindeki çalışmayan jeneratörlerle ilgili sorunlar için günün yirmi dört saati telefındaydı.

İkinci Dünya Savaşı'na gelindiğinde, eniştem Sol rütbe atlayarak John Ford'un Deniz Kuvvetleri Film Ünitesi'nin önemli bir üyesi olmuştu. Ford, John Wayne, Ward Bond ve diğer arkadaşlarıyla vakit geçirip, kâğıt oynuyordu. Çocukken John Ford'un evinde Solly gözüne taktığı siyah bant yüzünden tehditkâr ve ürkütücü görünen Ford iş konuşurlarken kurabiye yiyip süt içtiğimi halen hatırlarım.

1953'te Solly, CinemaScope geniş ekran sisteminin mucitlerinden biri olarak Akademi Ödülü aldı ve pek çok dönem Amerikan Görüntü Yönetmenleri Birliği'nin başkanlığını yaptı. Çalıştığı her stüdyo yöneticisi tarafından şerefliendirilen, saygı gösterilen ve takdir edilen biriydi.

Bana göre eniştem Sol, her konuda fikri olan biriydi ve bu yüzden onunla sinemayla ilgili bir iş hakkında konuşmak bir o kadar zordu. Ne zaman ondan bir tavsiye istesem, bana her şeyin kötüsünü anlattığını ve onun yanındayken kendimi güvensiz, tuhaf ve oraya ait değilmişim gibi hissettiğimi geçmiş deneyimlerimden biliyordum. Eniştem Sol'un karısı olan teyzem Gladys'le konuştuktan sonra, sinema endüstrisinde bir iş bulmak konusunda gerçekten ciddiysen, dişimi sıkıp gururumu bir yana bırakma gerektiğine karar verdim. Hem en kötü ne olabilirdi! Bana sinema endüstrisinin benim için uygun olmadığı, boşuna zaman harcadığımı ve bana yardım etmeyeceğini söylediler. Derin bir nefes aldım ve kaybedecek hiçbir şeyim olmadığına karar verdim. Sonra da Gladys bir pazar sabahı onlarla kahvaltı etmem için zaman ayarladı.

Arabayı yıkadım, güzelce giyindim ve onların evine gittim. Oturdum, serinkanlı görünmeye çalışarak sohbet ettim ve tabii ki kahvaltı sırasında UCLA'da geçirdiğim zamanla ilgi bilgi verdim. Eniştem beni dinledi, kullandığımız kameralar hakkında birkaç soru sordu. Sohbetimiz

sırasındaki bir boşlukta derin bir nefes aldım; gergin bir şekilde ona ne yapmak istediğimi, kimlerle konuştuğumu söyledim ve iş bulmamı sağlamak için elinden gelen bir şey olup olmadığını sordum. "İşin ne olduğu önemli değil sadece ayağımı kapıdan içeri sokmak istiyorum," dedim. Homurdandı, mırıldandı ve bana ne kadar aptal olduğumu, ailemin istediği gibi "meslek sahibi" bir insan olmam gerektiğini söyledi. Aslında teyzem benim isteğim konusunda onu hâlihazırda bilgilendirmişti. Destekler gibi görün-
dü ama hiçbir söz vermedi ve yalnızca konuyu orada kesti.

Solly bana iş bulmamda yardım edebilecek olsa da, bu işte tutunmak için iyi bir performans göstermeliydim. Beni kapıdan içeri sokabilirse, onu utandırmayacağımdan emin olmalıydım. Hollywood küçük bir şehir ve eniştem o kadar iyi bir pozisyondaydı ki bana yardım etmek için birilerinden iyilik isteyecekti.

Bu yüzden iş aramaya devam ettim, ama aynı zamanda bir şey yapmak için sabırsızlanıyordum. İngiliz edebiyatı derecem olduğu için film eleştirisi yazmayı denemeye karar verdim. Berkeley'deyken California Üniversitesi yayınları tarafından basılan, perspektifine ve bakış açısına hayranlık duyduğum *Film Quarterly* adında bir dergiyi okurdum. Editörle bağlantıya geçtim ve o da bana gidip bir şey yazmamı, film eleştirilerine her zaman açık olduk-
larını söyledi.

Nereden başlamalıyım diye merak ettim. Bir film eleştirisi yazmak için ne yapmam gerekir? İki sorunun da cevabı ortadaydı. İlk önce hakkında yazacak bir filme ihtiyacım vardı. İkincisi, film eleştirisini yazmak için bir yola, bir bakış açısına ihtiyacım vardı. Berkeley'de tanınmış Amerikan şairi Josephine Miles'ın verdiği bir edebiyat eleştirisi dersini hatırladım. "Tüm edebiyat eleştirilerinin temeli şu

basit soruya cevap vermektir," demişti: *Sevdi mi?* Eğer sevdiysen, neden sevdi? Sevmediysen, neden sevmedin?

Bu soruya cevap vermenin tüm edebiyat eleştirisinin başlangıç noktası olduğunu vurguladı. Eğer bir şeyi sevdiysem, nesini sevdim? Karakterleri mi? Eylemi mi? Diyalog, durum veya önermeyi mi? Öte yandan sevmediysem, neyi sevmedim?

Böylece filmleri, ama her türlü filmi izlemeye ve her zaman kendime filmi sevip sevmediğimi sormaya başladım. Truffaut, Hitchcock, Chabrol ve Resnais'i izledim; *Dolandırıcı'yı*, *Çılgınların Günahı'nı* ve daha pek çok filmi izledim. Ne kadar çok film izlediysem, filmlerde işe yaran ve yaramayan unsurlar, filmlerin nesini sevip nesini sevmediğim konusunda o kadar bilinç kazandım. Muhteşem bir öğrenim deneyiminin başlangıcıydı bu.

Ama belirli bir zaman dilimi içinde gördüğüm tüm filmlerin ancak birkaçı öne çıkıyordu. En cesur ve özgün olanı *Serseri Âşıklar* diye düşündüm. Film ilk kez UCLA'daki ikinci dönemimde görmüştüm. İlk olarak 1959'da gösterime giren film, büyük, genç Fransız yönetmen ve ünlü *Cahiers du Cinema* dergisinin eski film eleştirmenlerinden biri olan Jean-Luc Godard tarafından çekilmişti. Film tekrar Los Feliz sinemasında gördüğümde ilk kare beni esir aldı. Yeniydi, tazeydi, canlıydı ve cesurdu; film var olan görsel dili alıp, parçalayıp değiştirmiş ve yeni bir şekilde sunmuştu. Bu film gerçekten de bir dönüm noktasıydı.

Jean-Paul Belmondo kendine Humphrey Bogart'ı örnek almış ahlaksız bir adi suçludur. Bir araba çalar, otoban devriye polisini düşüncesizce öldürür, genç Amerikalı sevgiliyle (Jean Seberg) İtalya'ya kaçmak için kendisine borç verilen bir paranın peşine düşer.

Kanun kaçakları olarak kaçma çabaları gülünç ve isteksizcedir. Onların umursamaz davranışlarına tamamen ya-

kınlık duymuştum. Bir şekilde film benim neslimin ahlaki belirsizliğini yakalıyordu, ki bu da zamanın yüzeysel ince-liklerine karşı isyandı. Godard'ın karakterleri hiçbir şeyi umursamıyor gibi görünüyorlardı; hiçbir ahlaki değer-leri ve siyasi ideolojileri yoktu. Eylemlerinin "iyi," "kötü," "doğru" veya "yanlış" olup olmadıklarını düşünmeden bir şeyden diğerine gidiyorlardı. Kelimenin tam anlamıyla asi gençlerdi ve bu da bana çekici gelmişti.

Filmin her yerinde önemli replikler vardı: "Keder ve hiç-lik arasından kederi tercih ederim," diyordu Seberg. Bel-mondo ise ona şöyle cevap veriyordu: "Ben hiçliği seçerdim." Meşhur yatak odası sahnesinde Seberg, Belmondo'nun gözlerinin içine bakar ve şöyle der: "Birbirimizin gözleri-nin içine bakınca hiçbir yere varamıyoruz."

Film çok iyiydi. Hareket hiç bitmiyordu. Filmin adı bile görsel bir metafordu: *Serseri Âşıklar*'ın Fransızca orijinal isminin tam karşılığı "soluksuz" demek ve Belmondo en so-nunda vurulana ve "soluksuz" kalıp nefes almayı bırakana kadar hareket etmekten hiç vazgeçmiyor. Bu hızlı tempoyu vurgulamak için Godard atlama şeklinde kesmeler ekleye-rek eylemi hızlandırır, birbirine benzemeyen, bölük pörçük bir caz teması yaratır. Film ilk gördüğümde filmin kopyası-nın kesilmiş olduğunu zannettim. Ancak sonradan bu atla-maların kasıtlı olduklarını anladım.

Tekrar tekrar *Serseri Âşıklar* filmini izlemeye gittim ve üstünde yazabileceğim filmin gerçekten o olabileceğini düşündüm. Ama düşüncelerimi ve fikirlerimi kâğıda bile dökmeden düşünce dünyamı tamamen değiştiren bir baş-ka film izledim.

Bu, İtalyan yönetmen Michelangelo Antonioni'nin çek-tiği *Gece* filmiydi. Antonioni hakkında bir şeyler okumuş-tum ama *Gece*'den önce hiçbir filmini izlememiştim. Film beni derinden etkilemişti. Filmdeki bazı görüntüler gün-

lerce aklımdan çıkmadı, ki bunun da bu filmde öğrenmem gereken önemli şeyler olduğunu kesin bir işareti olduğunu biliyordum.

Filmi aklımdan geçirdiğimde sıradan olaylara iki farklı düzlemde işe yaradığını gördüm. Bir düzey gündelik yaşıantımızı oluşturan sıradan olaylarla resmedilen görsel düzlemde. Diğer düzeyse yüzeysel ayrıntıların altındaki daha derin ve zengin bir yerdeydi; iki karakter arasındaki duygusal eylemi ve etkileşimi ele alıyordu. Filmde söylenmeyenlerin, söylenenlerden daha önemli olduğunu gördüm.

İlk izlemede sadece duygu durumunu algıladım; bunu ifade edecek sözcükler bulamıyordum; sadece belirsiz, rahatsız edici imgeler vardı. Filmi ikinci kez izlediğimde Antonioni'nin yeni bir görsel dil ortaya çıkarmış olabileceğini ve –hissedilen ama dile getirilemeyen– imgeleri duygusal bir tepki yaratmak adına kullandığını düşündüm. Sonradan bu gizli duygusal düzlemin alt metin diye adlandırıldığını keşfedecektim, ki bu da bir oyuncu olarak oynadığım bazı rollerde tanıdığım ve deneyimlediğim bir şeydi.

Filmde, Giovanni (Marcello Mastroianni) ve Lidia (Jeanne Moreau) on yıllık evlilikleri boyunca Milano'da yaşamışlardır. Giovanni yeni kitabı henüz yayımlanmış olan başarılı bir romancıdır, ama duygusal açıdan bir krizdedir. En iyi yıllarını geride bıraktığını düşünür ve yeni bir roman yazmanın anlamsızlığı içine sıkışmıştır. Lidia da boşluktadır ve Giovanni artık ona karşı hislerinin aynı olmadığını söyler.

Antonioni'nin ayırt edici özelliklerinden birini anlamam için filmi birkaç kez izlemem gerekti: Karakterleri birbirlerinde kendilerini görürler. Ölmekte olan bir arkadaşları, Giovanni ve Lidia'ya hastanedeyken düşünmek için zamanı olduğunu ve kendisinin "işlerin temeline ine-

cek cesarete" biri olmadığını anladığını söyler. Bu arkadaşları aslında Giovanni adına konuşuyor olabilir; çünkü birbirlerine tepki verme şekilleri kendi hayatlarının bir aynası veya bir yansımasıdır.

Antonioni filmde sessizliğin gücünü ve sessizliğin nasıl sözcüklerden daha etkili olabileceğini gösterir. Evliliklerindeki uçurum görsel olarak iletilmiştir. Hastanede ölen arkadaşlarını ziyaret ettiklerinde asansörde birbirlerine bakmaktan özenle kaçınırlar; birlikte ama ayrı, sempati ya da desteğin duygusal bağından yoksun iki kişidirler. Daha sonra Giovanni ve Lidia hastaneden ayrıldıklarında Giovanni'nin yeni kitabını yayımlamasını kutlamak için verilen partiye doğru uzun bir araba yolculuğu yaparlar-ken mutlak bir sessizlik içinde olduklarından dolayı aralarındaki mesafeyi yeniden hissederiz.

Kutlama partisinde kendini yabancı hisseden Lidia partiden ayrılır ve şehirde dolaşır. Onun gördüklerini görüp kocasına ve kendisine yabancılaşmasını hissederiz. Şehrin boş manzarası onun zihinsel durumunu yansıtmaktadır. Çok basit ama bir o kadar zengin bir imge, bu görüntüye hem duygusal hem de entelektüel düzeyde tepki verdim.

Birçok eleştirmen Lidia'nın bu uzun yürüyüşünü anlamadılar. Bana göre bu yürüyüş içgörüye ve berraklığa yapılan yolculuğun bir uzantısını temsil ediyor. *Gece*'deki her şey yolculuğun bir parçası: Umuda, çaresizliğe, tatmine ve özgürlüğe yapılan bir yolculuk; diğer insanlarla duygusal bir bağ kurma arayışında gerçekleşen bir yolculuk; gecedен gündüze bir yolculuk. Sonuçta gecedен gündüze, karanlıktan aydınlığa, cehaletten bilgiye yapılan yolculukların hepsi hayat yolculuğunun birer parçasıdır.

Daha sonra zengin bir sanayici tarafından Giovanni'nin şerefine verilen bir akşam partisinde, zengin bir playboy

Lidia'yı, ev sahiplerinin kızı Valentina da (Monica Vitti) Giovanni'yi baştan çıkarır. Yağmur yağmaya başladığında partideki davetlilerin birçoğu eğlence amaçlı havuza atlarlar. Giovanni ve Valentina hoş zaman geçirirler ve pek çok yabancı gibi birbirleriyle en mahrem düşüncelerini paylaşırlar. Giovanni, Valentina'ya şöyle söyler: "Artık yazma becerimi kaybettiğimi düşünüyorum. Ne yazacağımı biliyorum ama nasıl yazacağımı bilmiyorum." Antonioni'nin pek çok karakteri gibi Giovanni'nin kişisel hayatı da çalışma becerisini yitirişiyle yansıtılıyor; karakter ne yapıyorsa odur. Kaybolan Giovanni'nin fikirleri veya inançları değil bir sanat eseri yaratmak için gereken güç, enerji ve ateştir. Fikirler onun maskesidir; değişebilir, evrilebilir, gelip gidebilirler ama hiçbir zaman kaybolmazlar. Giovanni eser yaratmanın fiziksel eylemi konusunda güçsüzleşmiştir.

Bu sırada Lidia arkadaşlarının nasıl olduğunu öğrenmek için hastaneyi aradığında onun kısa bir süre önce öldüğünü öğrenir. Giovanni'ye bu haberi vermek için gittiğinde onu Valentina'yla öpüşürken görür ve arkasını döner.

Sessizce partiden ayrılıp şafağın soğuk ve gri ışığında yürürlerken, Lidia, Giovanni'ye arkadaşlarının ölümünü haber verir. Ve sonra ona doğrudan şunları söyler: "Eğer ölmek istiyorsam, seni artık sevmediğim için. Çaresizliğimin sebebi bu. Şimdiden yaşlanmak, tüm hayatımı sana adanmış olmak istiyorum. Var olmak istemiyorum artık çünkü seni sevemiyorum." Giovanni şöyle cevap verir: "Ben sana hiçbir şey vermedim... Hiçbir değerim yok. Bir budala gibi hiçbir şey vermeyerek veya senin verdiklerinin yanında çok azını sana geri vererek hayatımı geçirdim ve halen geçirmeye devam ediyorum... O kadar tuhaf ki, ancak bugün, verdiklerimizin bize geri geldiğinin farkına vardım."

Filmin sonunda şafak vakti boş bir golf sahasında oturlurlarken, Lidia etkileyici, şiirsel ve sevgiyle yazılmış eski bir aşk mektubunu okur. Giovanni ona, "Mektubu kim yazmış" diye sorunca, Lidia uzunca bir an ona bakar ve sırrını açıklar: "Sen yazdın." (Evet, biraz abartılı ama Giovanni'nin çaresizliğinin boyutunu görmemize izin veriyor.) Giovanni, Lidia'ya döner ve kaybolan tutkularını yeniden alevlendirme çabasıyla onu öpmeye kalkar. Gün ağırırken perdede şunlar yazar: "Bir çeşit hayvani tutku, daha önce olanın ve bir daha asla yaşanmayacak olanın hatırası onları kavrar." Kararma.

Gece'yi ilk gördüğümde hissettiklerimi açıklayacak sözcükleri veya dili bulamadım ama filmi tekrar tekrar incelediğimde, yeni bir şeyin, derin bir şeyin, görüntülerle öykü anlatmanın yeni bir şeklinin iş başında olduğunu kavradım. Antonioni öyküsünü içeriden, görsel imgelerle kalbin dilini ortaya çıkararak anlatıyor görünüyordu.

Birçok kişi *Gece*'yi sevmeyi, çünkü "filmde gerçekten bir şey olmuyor;" olay örgüsü yok, aksiyon yok ve filmin çok uzun olduğunu düşündüler. Bazı eleştirmenler filmin "hayatın bir kesiti" bile olmadığını, sadece "modern hayatın boş bir göstergesi" olduğunu ileri sürdüler. Antonioni'yi çok içe dönük, *ne olabileceğinden çok, ne olmadığına* odaklanan bir yönetmen olarak gördüler.

Benim filme tepkim o kadar güçlüydü ki filmi rüyalarımda görüyor ve günlüğüme film hakkında notlar düşüyordum. Geriye dönüp baktığımda en çok tepki verdiğim şeylerin, karakterler ve onların hayatlarındaki anlam arayışları olduğunu düşünüyorum.

Gece'yi gördüğümde aşk arayışı için bir görsel metafor keşfettim. Antonioni'nin sonraki filmlerine daha çok aşına olduğumda, birçok filminin bu temayı işlediğini anlamaya başladım. Sorduğu soru çok basit ama çok derin: Bir insan

değişimin, sinizmin ve teknolojinin dünyasında doğruları, değerleri, inancı ve aşkıyla nasıl yaşar?

İster *Macera*, *Gece*, *Kızıl Çöl*, *Batan Güneş* veya *Zabriskie Noktası*'nda ister son filmi *Bulutların Ötesinde*'de de olsun Antonioni her zaman aynı temayla ilgilenir. F. Scott Fitzgerald bir defasında hayatımız boyunca bir ya da iki öykü yazdığımızı söylemiştir; ne kadar çok kitap yazsak veya ne kadar çok film çeksek de, aynı temaları tekrar tekrar soruşturmaya devam ederiz.

Tutkulu enerjisi ve fikirlerinden dolayı *Serseri Âşıklar*'ı sevsem de, *Gece*'yle karşılaştırdığımda bana o kadar da dokunan bir yönü olmadı; tepki verdiğim şeyler öykünün ve karakterlerin duygusal yoğunlukları değil, Godard'ın fikirleri ve tekniği idi. Ingmar Bergman bir keresinde bu filmin şiire çok benzediğini ifade etmişti: Film, akli baypas eder ve doğrudan kalbe gider, yeniden akla çıktığında biz anlamını ve geçerliliğini analiz ederiz.

Eğer bana dokunan ve bana ilham veren bir film hakkında yazacaksam, gerçekten hiçbir seçenek yoktu. *Gece* bana içimde hissettiğim bir şey gösterdi. Bu filmin, yeni sinemasal dili, kalbin dilini, bir kez öğrenildiğinde sinemaya gitme deneyimi hakkında çok şey ortaya koyacak olduğunu hissediyordum.

Gece'yle tanıştıktan yıllar sonra, Antonioni'yle tanışma fırsatım oldu. Alman Kültür Bakanlığı bir grup seçilmiş senaryo yazarıyla atölye çalışması yapmak için beni Berlin'e davet etti. Daha önce orada bir aydan uzun bir süre hiç bulunmamıştım. Atölye çalışması bittiğinde birkaç arkadaşım İtalya'ya gitmeye karar verdik. İtalya'da kaldığım sürede, Berkeley'de yazılarını incelediğim ve hayranlık duyduğum şair-aziz Assisi'li Francesco'nun memleketi Assisi'ye gittik.

Güzel Aziz Francis Kilisesi'nin etrafında dolaşırken, meydandan kiliseye doğru yürüyen bir adam gördüm. Bir kadının koluna tutunarak güçlkle yürüyordu ve kadın da özenle onu acele ettirmemeye çalışıyordu. Güzel bir gündü ve güneş ışıkları Assisi'ye özgü pembemsi taşların üstüne çarpıyordu. Bir an onları izledim, sonra bir yudum bir şey içtim ve bakışımı kadınla adama çevirdim. Adamın sol eli cebindeydi ve yürürken sol bacağını sürüyordu. Kadın adamı güneşten korumak için onu antik ahşap saçağın altındaki sandalyeye yönlendirdi ve adam oturdu.

Gergin, yüzü gerilmiş ve odaklanmış görünüyordu; her attığı adım bir çaba istiyordu. Çok olmasa da tanıdık geldi ama kafamda onu bir yere oturtamadım. Ama bir şey beni rahatsız etmeye devam etti ve birdenbire onu tanıdım.

Çok heyecanlandım; felç geçirdiğini bilmiyordum ve bu yüzden fiziksel durumuna şaşırdım. Karısı Enrica'yı onu sandalyeye oturturken izledim. Saygıyla baktım ve kısa bir süre sonra kendimi tanıttım. Genellikle böyle şeyler yapmam ama onu görmek beni çok heyecanlandırmıştı.

İngilizce konuşmuyor olabileceğini bile aklımdan geçirmemişim ve tabii ki konuşmuyordu. Çoğu şeyi anlıyordu ve karısı –*Cinayeti Gördüm* adlı filminin prodüksiyon tasarımcısı– onun verdiği cevapları çevirdi. Enrica bana kısa bir süre önce felç geçirdiğini anlattı. Birisini beklediklerini ve benim de onlarla birlikte bekleyebileceğimi söyledi. Antonioni dost canlısı, açık ve sabırlı biriydi; Enrica onun filmleri hakkındaki düşüncelerimi Michelangelo'yla paylaşmam için beni cesaretlendirdi.

Kısmi felçli olsa da, İngilizce konuşmasa da, çok büyük bir fiziksel ve zihinsel acı çekiyor olsa da birlikte bir saat-ten fazla zaman geçirdik. Benim için bu, o büyülü anlardan biriydi. Assisi'deki ışık olağanüstüydü ve biz konuştukça

değişti. Antonioni'nin inanılmaz algılama gücünü ilk elden deneyimledim: Turistlerin sayısından meydandaki ışık ve gölgenin tonlarına kadar her şeyi ayırt edebiliyordu.

Filmlerinden bahsetmeye devam ettikçe etkileşimimizden zevk aldığını görebiliyordum. Birkaç yıl sonra, Enrica bana, o gün konuşmak için yanlarına gittiğim için ne kadar minnettar olduğunu söyledi. Antonioni felç yüzünden yaşamama isteğini kaybediyor görünüyor, dedi; hayat onun için zorlaşıyor ve Enrica da endişeleniyordu. Neredeyse Antonioni filmlerindeki bir durumu anımsatıyordu, ama Enrica onlarla geçirdiğim kısa zaman içinde, Antonioni'nin kendisini çok daha iyi hissettiğini söyledi.

Aşağı yukarı bir yıl sonra Antonioni ailesiyle New York'un kuzeyinde buluştum ve onlarla Noel yemeği yedik. Antonioni'nin bütün filmlerini incelemiştim. Bu yüzden *Macera*'yı izlediğimden beri merak ettiğim bir şeyi sormaya karar verdim. Ona filmin fikrini nereden bulduğunu sordum ve o da karakteristik bir şekilde gülerek omuzlarını silkti. Sonra *Macera*'nın birinci bölümünden sonra ortadan kaybolan karaktere, Anna'ya ne olduğunu sordum, ki onun kayboluşu dramatik durumu tetikleyen ve filmi başlatan olaydı. Güldü, omuzlarını silkti ve şöyle dedi: "Bilmiyorum; biri bana bir zamanlar intihar ettiğini söyledi, ama ben buna inanmıyorum." Sonra ikimiz de kahkahalar attık.

Antonioni bana *Macera*'yı "baştan sonra bir dedektif öyküsü" olarak düşündüğünü söyledi; bu yüzden de Anna'ya ne olduğu gerçekten önemli değildi. Anna'nın nişanlısı ve en iyi arkadaşı Claudia (Monica Vitti) arasında geçenler daha önemliydi; filmin konusu buydu. Kayıp kızı aramak onları yakınlştırıyor; ve bu durum, onların birbirlerine âşık olmaları bütün filmi güçlendiriyor. Öykü asıl burada başlıyor. Antonioni hakikaten güçlü ve dramatik durumlar yaratmak konusunda ustaydı.

İlk film eleştirim için yakalamaya çalıştığım şey, *Gece* filminin özüydü. Ama boş kâğıda bakmak beni şimdiye getirdi. Antonioni'nin filminin bir eleştirisini, eleştirel bir analizini yazmak istiyordum ama o kadar direniyordum ki iyi tek bir satır yazamamıştım. Birbirini izleyen sözcükler, cümleler ve paragraflar çok kötüydü; değersiz, yapmacık ve akademikti. Ne kadar kötü yazdığım ve gerçek duygularımı kâğıt üstünde yakalayamadığım konusundaki önyargılı tavrımı sürdürdüm. Depresyonun kara bulutlarının etrafımı sarmaya başladığını hissedebiliyordum. Çok sıradan görünüyordu. Bir film eleştirisi yazabileceğimi düşünerek kendimle alay mı etmişim?

Aklımın içindeki eleştirel sesle korkunç bir savaş içindeydim; eleştirmenin sesi her yazdığım cümlelerin mükemmel, zekice, içgörülü ve parlak olmasında ısrar ediyordu. Yeni bir biçim öğrenmekte olduğumu ve pekâlâ birkaç kötü sayfa yazabileceğimi anlayamıyordum. Kendime keşif için izin vermeliydim ki ne yapmak istediğimi öğrenebileyim. Ama bu özel ders sadece deneyimle ediniliyor. Bir direnç duvarına tırmanıyordum; yüzlerce kez buzdolabını temizlemiş, kalemlerimi açmış ve mutfağın yerlerini yıkamış olmalıyım.

Bu eleştiri üzerinde günlerce ter döktükten sonra en nihayet bitirdim; sandalyemi geriye ittim ve düş kırıklığı içinde kalemimi duvara fırlatıp koşmaya gittim. Kızgın, hayal kırıklığına uğramış ve özgüvenim darmaduman olmuş bir şekilde bir aşağı bir yukarı caddeler boyu bir saatten fazla koşmuş olmalıydım. Geri döndüğümde bitkindim ve tamamen süzül müştüm. Duş aldım ve ağlamaya hazır bir şekilde yatağa uzandım. Birdenbire aklımdan bir söz geçti. İlk etapta bu söze çok dikkat etmedim, ama aklımda büyüdü, güçlendi ve eleştirim için iyi bir başlangıç cümlesi olabileceğini fark ettim. Sıçradım ve doğruca masaya gidip yazmaya başladım. Saatlerce duramadım. Bitirdiğimde elimde birkaç sayfa vardı; tabii ki kaba ve tuhaftı ama bu

bir taslak metindi. Bir başlangıçtı. Kral Lear'ın dediği gibi: "Hiçbir şeye sahip değilseniz, hiçbir şey kaybedemezsiniz." Elimde bir şeyler olmazsa bir şeyleri değiştiremeyeceğimi öğrendim. Bir şeyleri değiştirebilmek için elinizde bir şey olmalı. Ve bu da benim için başlangıç noktası oldu.

Sonraki birkaç haftayı iyi olduğunu hissettiğim noktaya gelene kadar eleştiriyi yazıp eleyerek ve düzelterek geçirdim. Yazıyı bitirdim; başarmışlık hissi ve büyük beklentilerle *Film Quarterly*'ye gönderdim.

Birkaç hafta sonra "teşekkürler, ama kalsın" diyen çok güzel bir cevap aldım; yazımı sevmişlerdi ama Antonioni'nin filmlerine ayrılmış sayıları hâlihazırda bas-kıya gitmişti ve bana dergi için başka bir şey yazıp yazmayacağını soruyorlardı. Eğer sevdiğim bir filmi görürsem editörü aramaktan çekinmememi belirtiyorlardı.

İlk önce mahvoldum. Ama mektubu tekrar tekrar okuyunca bir ret mektubu olmasına karşın aynı zamanda bir davet de olduğunu anladım.

Bu yazma deneyimini benim için önemli kılan, iki yön olduğunu fark etmektir. Bir yönü cesaret kırıcı, acı, şüphe ve çaresizlik dolu olabilir. Diğer yönü ise sabır, disiplin, malzemenin büyümesine izin verme iradesiyle, yazının hazır olduğunda ortaya çıkacağı bilgisi. Bu benim için çok büyük bir dersti.

Film Quarterly'den mektup aldıktan yaklaşık bir hafta sonra eniştem Sol aradı. Bana Wolper Productions adında küçük bir televizyon prodüksiyon şirketini aramamı ve ticari işler müdüründen randevu almamı söyledi.

Birkaç gün sonra görüşmeye gittiğimde tanıştığım kişi bana başlamak için ne zaman uygun olacağımı sordu. Ben de o an hazır olduğumu söyledim. Coşkuyla gülümsedi ve pazartesi sabahı gelmemi söyledi. O zaman tabii ki bu görüşmenin hayatımdaki önemli dönüm noktalarından biri olacağını bilmiyordum.

Daha da önemlisi, iş bulmuştum ve çok mutluydum.

4

Duvardaki Gölgeleler

"Farz et, ofisindesin... Önceden rastladığın güzel bir stenocu odana giriyor, sen de izliyorsun onu... Eldivenlerini çıkarıyor, cüzdanını açıp masanın üstüne boşaltıyor... İki on sentliği, bir beş sentliği, bir de kibrit kutusu var. Beşliği masada bırakıyor, iki onluğunu tekrar çantasına koyuyor ve siyah eldivenlerini ocağa atıyor... Tam o sırada telefonun çalıyor. Kız telefonu açıyor, alo diyor -dinliyor- ve sonra kararlı bir sesle, "Hayatımda hiç siyah eldivenlerim olmadı," dedikten sonra kapatıyor... Sen birden gözlerini ofisinde gezdiriyorsun ve içeride, kızın her adımını izleyen bir başka adam daha olduğunu görüyorsun."

"Devam et," dedi Boxley, gülümseyerek. "Sonra ne oluyor?"

"Bilmem," dedi Stahr. "Ben sadece film uyduruyordum."

-Son Düş

F. Scott Fitzgerald

Sabah Wolper Productions'a geldiğimde ilk gördüğüm şey binanın önünde park etmiş, kırmızı ışıkları yanıp

sönen bir ambulanstı. Ayakta duran, sessizce ve üstü örtülü bir şekilde konuşan birkaç insanın olduğu ön lobiye girdim. İki ambulans görevlisinin sedyede yatan bir adamı lobiden geçip dışarıda bekleyen ambulansa götürmesini izledim. Görevliler adamı içeri koydular, araca atlayıp hızla gittiler. Birkaç dakika sonra lobideki insanlar dağılmaya başladı ve sayfi duruşu niteliğindeki bir aradan sonra resepsiyona gidip sekretere kendimi tanıttım. Ona bugün işe başlamam gerektiğini söyledim. Gülümsedi, bir telefon görüşmesi yaptı ve bana oturmamı söyledi; görmem gereken kişi az önceki acil durumla meşguldü.

Bu yüzden oturdum ve etrafı seyrettim. 1962 sonbaharıydı ve o zaman Wolper Productions Sunset Bulvarı'nda, şimdi ünlü Le Dome Restaurant'ın bulunduğu güzel, üstü kubbeli yuvarlak bir binadaydı. Yüksek ve kemerli tavanın altındaki daire şeklindeki lobi siyah deri koltuklar ve ticaret dergileriyle kaplı sehpa larla doluydu. Kısa bir süre sonra telefon çalmaya ve insanlar lobiden geçerek binanın her iki tarafındaki farklı ofislerine yürümeye başladı.

Genç görünümlü, elinde yanan bir puro tutan, ayağında ev terlikleri olan bir adam kafasını geniş bir ofisten çıkardı ve lobiye geldi. Birilerine bağırarak bir şeyler söyledi ve sonra ofisine geri döndü. Sonradan öğrendim ki bu adam David L. Wolper'mış. Kısa bir bekleyişin ardından çağrıldım ve ticari işler müdürünün ofisine kadar bana eşlik edildi. Adam alışılmadık karşılama için benden özür diledi ve şakayla karışık Wolper'da hiç kimsenin boşa izin almaması gerektiğini, bayılmış olan adamın "sadece yetmiş iki saattir ara vermeden çalışmakta olduğunu" açıkladı. Güldü, orada çok eğleneceğimi söyledi ve eniştem Sol'a ne kadar hayran olduğunu belirtti. Sonra beni aşağıya, bodrum katına götürdü ve Nakliye Departmanı'nda çalışmaya resmen başladım.

Bodrum katı, çevresinde küçük kurgu odaları sıralanmış, geniş ve açık bir mekândı. Burası işlerin merkezi gibiydi; telefonlar sürekli çalıyordu ve arka planda Moviola üzerinde kesilen filmlerin özel sesini duyuyordum. Karmaşa, meşguliyet, işler ve enerji hoşuma gitmişti. Etrafıma baktım ve yedi yıllık üniversite hayatından sonra, herkesin kariyerinde yerlerini sağlamlaştırdıkları yirmili yaşların ortasında yazıları neredeyse yayınlanacak olan bir "film eleştirmeni" olarak, en aşağıdan, haftada 75 dolara çalışan bir "ofis boy" olarak başlıyordum. Ve bunu çok sevdim.

Sedyede taşıdıkları adamlarla ilgili soruşturduğumda bana onun aşırı yorgunluktan bayıldığı söylendi. Şirketin *Biography* adında ve Mike Wallace tarafından sunulan yeni bir televizyon programı, yarım saatlik bir belgesel dizisi yapmakta olduğu açıklandı. Yayınlanacak ilk programlardan biri olan bu özel bölümün teslimatında bir gecikme olmuştu. Bu yüzden "prodüksiyon ekibi" –başyapımcı, yazar/yapımcı, ortak yapımcı ve kurgucular–teslimat tarihine yetişebilmek için aralıksız yaklaşık yetmiş iki saat boyunca küçücük kurgu odalarında kapalı kalmışlardı. Ve halen çalışıyorlardı.

İşi yetiştirmek için dakik olmak ve televizyonun teslimat tarihlerine uymak Wolper'daki standart çalışma usulüydü. Hiçbir kuralımız yoktu; bir grup genç, parlak ve enerjik film yapımcısı olarak gerçekten işin üzerindeyken bir şeyler icat ettik. Bu sebeple televizyon programlarımızın o kadar yüksek kaliteye ulaştığını düşünüyorum; bir sonraki yıl *Biography* programı prestijli Peabody Ödülü'nü kazandı. Programın bazı bölümleri bugün halen A&E kanalında gösteriliyor.

Kariyerime daha sonra aralarında *Scared Straight*, *Rescue 911* ve *Scared Silent: Exposing and Ending Child*

Abuse'un da olduğu çığır açıcı belgeselleriyle Emmy Ödülü kazanan Arnold Shapiro'nun denetiminde Nakliye Departmanı'nda başladım. Birlikte çalıştığım diğer kişi daha sonra Warner Bros'un en iyi yapımcılarından biri olan Conrad Holtzgang'dı. Nakliye Departmanı'nda çalıştığım üç ay boyunca her şeyi yapmak konusunda eğitim aldım; post prodüksiyonun başındaki Bert Gold bir şeyleri önceden varsaymamamı yoksa hem onu hem de kendimi komik duruma düşüreceğimi, söyleyip dururdu. Dikkate değer bir tavsiye. Filmleri götürmek ve teslim almak için laboratuarlara gittim, yazar/yönetmenlerin günlük çekimleri izleyebilmeleri için projeksiyon cihazını kullandım, paketleri, senaryoları veya fotoğrafları götürüp getirdim, insanları havaalanında karşıladım. Kısaca ne yapılması gerekiyorsa onu yaptım. Bir seferinde, Marlene Dietrich'i Amerika'ya getiren ve onu bir efsane yapan *Mavi Melek*'in büyük Alman yönetmeni Josef von Sternberg'e bir paket götürdüm. Westwood'daki evine gittim ve onu garajındaki küçük bir mahzende otururken buldum. Duvarda asılı olan orijinal Picasso tablosuna bakıyordu. Etrafa göz attım; bir Renoir, bir Monet, bir Gauguin ve diğer başyapıtları fark ettim. Hepsinin orijinal ve bu yüzden paha biçilmez olduklarını fark ettiğimde ağzım açık kalmış olmalı. Sternberg'e Jean Renoir'la çalıştığımı söylediğimde gülümsedi, zarif bir şekilde koleksiyonundaki resimlerin tarihlerinden ve önemlerinden de bahsederek beni garajında dolaştırdı. Bu, 1920'lerde Avrupa'da olup bitenler hakkında kısa bir sanat tarihi dersiydi. Başka hangi işte birkaç saati bu şekilde geçirebilirdim?

Film okulundayken Sternberg hakkında okumuş ve bir şeyler duymuştum ama hiçbir filmini görmemiştim. Bu yüzden birkaç gün sonra mesaimi uzattım ve Dietrich ile

Gary Cooper'ın oynadıkları *Morocco (Fas)* filmini izledim. O zaman *Hollywood: The Great Stars* adlı televizyon programı üzerinde çalışan Jack Haley Jr. ve Marshall Flaum da gösterime geldiler; Sternberg'in ışık ve kompozisyon anlamında başardıkları bizi kelimenin tam anlamıyla mest etti.

Nakliye Departmanı'nda yaklaşık üç ay kaldım; negatif ve granürlü film arasındaki farkı, stüdyoların nitrat aktüalite filmle çekimleri konusunda ne yapıp yapamayacaklarını öğrendim. Daha da önemlisi, filmin iki parçasının bir kesme veya geçiş planı kullanarak bir araya getirebileceğini ve çaba harcamadan bir eylem ve duygu sürekliliği sağlanabileceğini öğrendim.

Aslında kurmaca film çekmek istesem de belgesel filmin dramatik ilkelerinin kurmaca filmde o kadar da farklı olmadığını çabucak öğrendim. Ve bu da David Wolper'ın kablolu televizyona getirdiği yeni anlayıştı.

1958'in başlarında David Wolper Rus uzay programını belgeleyen olağanüstü bir Sovyet filmleri koleksiyonu bulmuştu ve bunun harika bir belgesel olacağını düşünmüştü. Fikri kanallara satmaya kalktığında onu reddettiler ve tüm televizyon belgesellerinin kendi haber birimlerinde yapıldığını söylediler. Bu onu durdurmadı. Sponsor arayışıyla Xerox Company'ye gitti ve onlar da eğer belgesel televizyon kanallarından birinde gösterilirse programa sponsor olacaklarını söylediler. Wolper işe koyuldu. Ünlü *20th Century* belgesel dizisinin yönetmeni Mel Stuart'la birlikte küçük, iki odalı bir ofis kiraladı ve *The Race for Space (Uzay Yarışı)* adında bir belgesel yaptı. İş bittiğinde, televizyon kanallarına tekrar gitti ve kural gereği "dışarıdan," bağımsız bir belgeseli yayınlamalarının yasak olduğunu ileri sürerek programı yayınlamayayı yine reddettiler.

Reddedilmeyi kabul etmeyen Wolper, aynı günde ve aynı zamanda 150 tane bağımsız televizyon kanalında adeta “dördüncü bir ağ” yaratarak belgeseli yayınladı. Mike Wallace tarafından seslendirilen program 1958’in sonunda yayınlandı ve Akademi Ödülü için aday gösterilen ilk televizyon programı oldu.

David Wolper enteresan bir adamdı. Üniversiteden hemen sonra televizyon programları satışına başlamıştı ve radyo-televizyon yayıncılığında ürüne olan büyük ihtiyacı fark etmesi uzun sürmemişti. 1960’da Wolper bir Jack London romanı uyarlaması olan *The Adventures of Martin Eden* (*Martin Eden’in Maceraları*) adlı filmin televizyon gösterim hakkını satın aldı –ki bu daha önce hiç yapılmamıştı– ve ülkeyi baştan sona dolaşarak yüzden fazla televizyon kanalına filmi sattı. Bu satış ticari programlamanın tamamen yeni bir biçimiydi. Wolper olağanüstü bir vizyonu olan, iş konusunda cin fikirli ve televizyon piyasasında neyin gösterileceğine, satılacağına dair hatasız gözü olan bir adamdı. “Sürekli kendiliğindenlik” diye ifade ettiği bir yeteneğe sahipti.

Wolper daha sonra dikkatini Hollywood’a çevirdi ve *Hollywood: The Golden Years* adlı bir belgeselin prodüksiyonuna başladı. Sonra fikrini değiştirdi ve bu fikri *Hollywood and Stars* adlı haftalık bir televizyon programı olarak sattı. *Oz Büyücüsü*’nde Tin Man’ı oynayan ünlü aktörün oğlu Jack Haley Jr., New York’taki CBS’in haber merkezinin yönetmeni olan dinamik Mel Stuart; Alan Landsburg, Marshall Flaum ve diğer birkaç genç, dinamik belgesel yönetmenini işe aldı ve “eğlence belgeseli” kavramını yarattı.

Wolper’daki beş yılın boyunca her tür televizyon programı hazırladık. İşe başladığımda *Biography* prodüksiyonu yapılan tek programdı. Başarımız arttıkça, aralarında *Nati-*

onal *Geographic* ve *Jacques Cousteau* olan bazı televizyon programları yaparak işi genişlettik. *Making of the President, 1960* (1960: *Bir Başkan Yaratmak*) Emmy aldı ve Yılın En İyi Televizyon Programı seçildi. Başkan Lyndon B. Johnson'ın isteği üzerine Wolper'dan merhum ABD Başkanı John. F. Kennedy'ye övgü niteliğinde *A Thousand Days* (Bin Gün) adlı filmi yapması istendi ve bu film, 1964 Demokratik Parti Ulusal Kongresi'nde gösterildi. Bu belgesellerle birlikte *The Story of... (...in Hikâyesi)*, *Krizdeki Adamlar* (*Men in Crisis*) *Biography* ve *Hollywood and Stars* gibi birçok belgesel dizisi ve bunun yanı sıra *Şeytanın Birliği*, *Remagen Köprüsü*, *Eğer Bugün Salıysa*, *If It's Tuesday, This Must Be Belgium* (Burası Belçika Olmalı), *Willy Wonka* ve *Çikolata Fabrikası*, *Kasımda Dört Gün* ve diğer pek çok kurmaca filmi yaptık.

Bir yıl sonra David Wolper ulusal kanalda gösterilen ve tarihi bir olayı yeniden canlandıran ilk "docudrama"yı (yarı belgesel film) çekti, ki bu da benim üzerinde çok araştırma yapmam gereken *They've Killed President Lincoln* adlı bir televizyon programıydı. Birkaç yıl sonra Wolper şirketini sattı ve ardından *Roots: The Next Generation* ve bir öğren-cim televizyon oyunu *The Thorn Birds*'ün yapımını üstlendi. Wolper sonra 1984 Los Angeles Olimpiyatları'nın açılış ve kapanış törenlerini düzenleme teklifi aldı. Yıllar içerisinde pek çok televizyon programı, dizi ve film yaptı. En sonuncusu En İyi Uyarlama Senaryo Akademi Ödülü sahibi *L.A. Confidential* (Los Angeles Sırları)'dır. Wolper kariyeri boyunca beş yüzden fazla filmin yapımcılığını üstlendi ve iki Oscar, elli Emmy, yedi Altın Küre ve beş Peabody Ödülü'nü de içeren yüz elliden fazla ödül kazandı. Dünyanın en önemli film festivallerinde retrospektif çalışmalarının konusu oldu.

Geri dönüp Hollywood'daki bu inanılmaz döneme baktığımda, değişim ve evrim dönemi olduğunu görüyorum. Bu

özel neslin yeteneklerinin yetiştiği iki yer vardı. Biri Jeff Corey'in verdiği oyunculuk sınıfıydı. Corey, Hollywood'un en karanlık dönemlerinden biri olan kara liste döneminde fişlenmiş bir oyuncuydu. Ellilerin başında ABD'nin her yerinde komünizm korkusu kol geziyordu. Hollywood'un yetenek havuzunun demokrasimizin ahlaki dokusunu bozacağına inanan Joseph McCarthy liderliğindeki Amerika'ya Karşı Etkinlikler Komitesi, kimlerin komünizmin kötülüklerine "sempati" duyduğunu ortaya çıkartmak için duruşmalar başlattı. Ellilerin sonunda başlayan kötü şöhretli McCarthy duruşmaları sırasında Hollywood'daki insanlardan, arkadaşlarını ve birlikte çalıştığı kişileri ele vermeleri istendi. "İsim vermek" istemeyenler Hollywood'dan aforoz edildi ve kaçmaya zorlandı. Hollywood Onlusunu diye adlandırılan bazı yazarlar tutuklandılar ve sonra sürgünde yaşamak üzere ülkeyi terk ettiler.

Jeff Corey duruşmalar sırasında tutuklanan bir oyuncuydu. Komiteye isim vermeyi reddetti ve bunun sonucu olarak mesleğini sürdüremedi. Bu nedenle yapabileceği tek şeyi yaptı: Oyunculuk dersleri verdi ve Jack Nicholson gibi çok büyük yetenekler yetiştirdi. Hollywood'un en iyi senaryo yazarlarından Robert Towne, Warren Beatty, yönetmen Irvin Kirschner, oyuncu Sally Kellerman ve bir yığın insan burada işe başladı.

Jeff Corey'nin sınıfından oyuncular, yazarlar ve yönetmenler *The Attack of the Crab Monsters*, *Carnival Rock*, *Genç Mağara Adamı*, *Küçük Korku Dükkânı* ve *Vahşi Melekler* gibi düşük bütçeli "B" filmlerin ünlü yapımcısı/yönetmeni Roger Corman'la birlikte çalışma fırsatı buldular. Corman'ın prodüksiyon "fabrikası" yeni yeteneklere çok az parayla veya bedavaya profesyonel bir ortamda çalışma "fırsatı" veriyordu. Yine de kendi yaratıcılıklarını keşfetmelerine izin veren eşsiz bir fırsattı.

Durmadan yaratıcı yetenekler yumurtlayan başka bir yer de Wolper Productions'dı. Hepimiz belgesel filmin ı-tasını yükselten yetenekler olan Jack Haley Jr., Mel Stuart ve Alan Landsburg tarafından eğitildik ve yetiştirildik. Wolper'daki yıllarımda Allan Burns'le birlikte inanılmaz *Mary Tyler Moore Show*'u ve diğer televizyon programı klasiklerini yaratan olağanüstü yazar-yönetmen James L. Brooks gibi bir yetenekle çalışma şansım ve fırsatım oldu. Birkaç yıl sonra Jim Brooks *Sevgi Sözcükleri (Terms of Endearment)*, *Broadcast News* ve yakın bir zaman önce *Ben-den Bu Kadar (As Good As It Gets)* filmlerini yazdığı ve yönettiği için Akademi Ödülü aldı. Ayrıca birkaç televizyon programında Sam Peckinpah'la *Vahşi Belde*'yi yazan Walon Green'le, *Kehanet'i*, *The Other Side of the Mountain* ve pek çok kurmaca filmin senaryosunu yazan David Seltzer'la çalıştım.

Halen Nakliye Departmanı'nda çalışırken bir gün, William Friedkin adında Chicago'lu genç bir yönetmeni hava-alanından almam söylendi. Friedkin mahkûm edilmiş bir katil hakkında *The Life of Paul Crump* adlı bir belgesel yapmıştı ve David Wolper onu işe almak istiyordu. Onu havaalanında karşıladım ve arabayla ofise doğru giderken iyi bir sohbet başlattık. Wolper'la ilk görüşmelerinden sonra havaalanına dönerken, Friedkin, Wolper'la çalışıp çalışmamak konusunda tavsiyemi istedi. Bana aslında kurmaca film yapmak istediğini söyledi ve onun filmini gördüğümde sebebini anladım. Belgeseli izlerken projeksiyonu ben çalıştırmıştım ve filmin ilk dakikalarını izler izlemez bu adamın doğuştan bir yönetmen olduğunu biliyordum. Ona eğer yapmak istediği buysa, Wolper'da çalışmanın onun için büyük bir fırsat olacağını söyledim. Böyle bir yetenek pek nadir görülür. Billy Friedkin, Steven Spielberg, John

Milius, Francis Ford Coppola, Larry Kasdan, Frank Darabont ve birkaç yönetmen gibi doğuştan yönetmendi. Friedkin sonraları *Kanunun Kuvveti*'ni yönettiği ve bir filmde yer alan en iyi kovalamacı sahnelerinden birini yarattığı için meşhur olacaktı; sonra da bunu, gelmiş geçmiş en iyi korku filmi olan *Şeytan* izledi.

Nakliye Departmanı'nda üç ay geçirdikten sonra *Biography* serisinin araştırmasını yapmak için terfi etmiştim. Benim için uygundu, çünkü üniversitede geçirdiğim yıllarda kütüphaneyi nasıl etkin bir şekilde kullanacağım öğretilmişti. Bugüne kadar öykü ve karakterin gizli unsurları için araştırma yapmaya devam etmişimdir ve senaryo yazarlığı dersini alan öğrencilerime de tekrar tekrar araştırmanın zorunlu olduğunu söylerim.

Biography üzerine ilk ödevlerimden biri Küba'da diktatör Batista ve 1959'da yönetimi henüz iktidara gelmiş olan isyanın lideri Fidel Castro arasındaki çatışmaya odaklanmıştı. Ödevim bir araştırma yazısı yazmak ve ülkeyi Castro'nun gücü ele geçirmesi noktasına getiren olayların kronolojisini oluşturmaktı. Bulabildiğim tüm kitapları ve gazete makalelerini taradım; olayların gerçekleştikleri sırayla kronolojisini yazmaya başladım. Sonuç otuz sayfa uzunluğunda bir makaleydi.

Bu bir araştırma yazısı için uygundu; ama biz bir televizyon belgeseli hazırlıyorduk ve bilfiil Domuzlar Körfezi Çıkarmasını belgeleyen çekimler yapmak istiyorduk. Güvenilir haber filmi şirketlerine göre hiçbir kamera görüntüsü yoktu, bu yüzden başka bir rota izlemek zorundaydım. Araştırmam sırasında Domuzlar Körfezi Çıkarmasına katılanların pek çoğunun Miami'de yaşadıklarını öğrenmiştim. Bundan dolayı hayatta kalanları araştırmak için yerel gazeteleri aramaya başladım. Saatlerce süren araştırmalardan

sonra teknelerden birinde gerçekten bir kamera olduğunu öğrendim. Eğer kamera o teknedeysse çekim de yapılmıştı. Ama tüm katılımcılar yakalandıkları için çekimlerin kimde olabileceğini merak ettim. Kübalıların kıyıya yanaşan teknelerdeki filmlerin her santimine el koydukları varsayımında bulundum.

Eğer kamera ve çekimler Kübalılardaysa bununla ne yapacaklarını sordum kendime. Hemen soruyu yanıtladım: Propaganda amacıyla kullanacaklardı. Yeni Castro rejimini tanıyan bir ülkenin bu çekimlerin birazının yerini tespit etmemde bana yardımcı olabileceğini hesapladım. Bu sadece bir önseziydi ama kontrol etmeye değerdı ve çarçabuk Mexico City'deki *Time* dergisi muhabirinin ismini buldum.

Time'ın Mexico City'deki ofislerini aradım ve muhabire ne yaptığımızı, ne aradığımızı söyledim. O da Küba'daki en son propaganda filminin yerini tespit etmek için Küba Büyükelçiliği'ne gitmeyi kabul etti. Ve bu filmi izlediğinde Domuzlar Körfezi Çıkarmasında yapılan çekimler oradaydı. Bobini bana yolladı ve bobinin geldiği gün Wolper'daki herkes filmi seyretmek istiyordu. Küçük gösterim odamız tıka basa doluydu ve ilk defa, bu sefer projektörü ben kullanmak zorunda değildim. Film izledik, teknede el konan çekim olduğu şüphe götürmezdi. Herkesin zafer sarhoşu olduğunu söylememe gerek yok. Bu gerçek bir darbeydi. Film kopyaladık ve belgesele ekledik. Orijinal bobini *Time* muhabiri için güzel bir hediyeyle birlikte Meksika'ya geri gönderdik.

Belgesel yayınlandıktan birkaç gün sonra Wolper'ın ofisine çağrıldım. Yanında takım elbiseli ve kravatlı iki adam vardı. Wolper beni, biri ABD Dışişleri Bakanlığı, diğeri FBI'dan iki adamla tanıştırtırken çok ciddiydi. Bana

kibarca belgeselde kullandığım çekimleri nereden ve nasıl bulduğumu sordular. Önce onlara, sonra Wolper'a baktım. Wolper başıyla onayladı ve ben de çok tedirgin olmaya başladım. Aklımda binlerce düşünce geçiyordu. Beni yakalamaya mı gelmişlerdi? Kelepçelendiğimi ve karanlık bir bodrum katına götürülerek sorgulandığımı hayal ediyordum. Federal bir yasayı çiğneyip çiğnemediğimi, ulusal siyasete karşı gelip gelmediğimi veya sadece işleri berbat edip etmediğimi merak ediyordum.

Bir an kendimle çatışarak ve el konan çekimlerle mi yoksa benim onları nasıl ele geçirdiğimle mi ilgilendiklerini merak ederek duraksadım. Onlara bunu sorduğumda, sadece çekimleri görmek istedikleri yanıtını verdiler. Basit, dosdoğru bir cevap. Onlara çekimleri nasıl aldığımı anlattığımda, tamamıyla ifadesiz bir şekilde durdular.

Onlara çekimleri gösterdiğimde bunları alıp alamayacaklarını sordular; tabii ki Wolper onay verdi ve biz de onlara elimizdekileri verdik (elbette kopyalarını almıştık). İki ajan ayrıldığında Wolper beni ofisine çağırdı ve çekimleri bulmuş olmamdan ne kadar memnun olduğunu söyledi. O zamandan sonra onunla daha kişisel bir ilişkim oldu. Ne zaman bir şeyin bulunmasını veya araştırılmasını istese beni görevlendirdi.

1964'te Wolper NBC'ye yarım saatlik *Hollywood and Stars* program dizisini sattı. Arada benim de birkaç bölümünü yazıp yönettiğim *Biography* için bir yıl boyunca çalıştıktan sonra yeni bir seri için tam zamanlı görevlendirildim. Bu hem teknik hem uygulamada yeni bir programdı ve Hollywood'un tüm yönlerine odaklanıyordu. Jack Haley Jr. tarafından tasarlanan ve yönetilen proje Hollywood'un Rüya Fabrikası'nın parıltısı ve toplumsal etkisi üzerine eğlenceli belgesel yaratmak için yıldızların video kliplerine,

aktüalite filmlerine, amatör ev çekimlerine ve canlı söyleşilere yer veriyordu.

Eğitimde olan ortak yapımcı Julian Ludwig'le çalışmakla görevlendirilmiştim. Julian, Jack Haley Jr.'ın ortak yapımcısıydı ve Hollywood'daki herkesi tanıyor gibiydi. Julian, ipuçlarını ve ulaşabileceği insanların adlarını bulmak için kitapları ve gazeteleri nasıl okuyacağımı öğreterek film araştırması konusunda beni gerçekten eğitti. Bana bu kişilerin adlarını nasıl listeleyeceğimi ve onları diğerleriyle nasıl eşleştireceğimi gösterdi. Sonra bu insanları bana arattı. Çabucak öğrendim ki, iyi bir araştırma yapmak için gereken iki şey var: Sabır ve kararlılık.

Julian'ın vasiliğinde Marilyn Monroe'nun evlendikten sonraki adıyla Norma Jean Dougherty oynadığı ilk filmi, Union Oil Company için yapılan kısa bir reklam filmini buldum. Yüzden fazla telefon görüşmesinden sonra Grace Kelly'nin henüz on yedi yaşındayken ve Philadelphia Lisesinden yeni mezun olduğunda çekilmiş ilk modellik fotoğraflarını bulma şansım oldu.

1963'ün sonbaharında *Hollywood and Stars* ilk kez yayınlandığında hemen başarılı oldu ve kısa bir zaman sonra tam zamanlı ortak yapımcılığa terfi ettim. Yapılması gereken her şeyi yaptım: Metin ve film araştırması yürütmek, programın sunucusu Joseph Cotten'la ilgilenmek; yapımcılarla, yönetmenlerle ve kurgucularla çalışmak; kullanabileceğimiz özel sahneler, fotoğraflar veya çekimlerden bölümler bulmak.

Filmlerle büyümüş olsam da film tarihinin evrimi hakkında üstünkörü bir bilgim vardı. Çocukken birçok harika film görmüş olsam da ancak bu seri üzerinde çalışırken aksiyon, macera, gerilim, savaş filmi, Western, kara film, aşk filmi gibi çeşitli film türlerinin gelişimi hakkında ge-

nel bir bakışa sahip oldum. *Yağmur Altında* ve *Paris'te Bir Amerikalı* gibi müzikal filmleri ve *Vadiler Aslanı*, *Silahşör*, *Güneşte Düello* (*Duel in the Sun*), *Kanlı Nehir* ve *Sierra Madre Hazinesi* gibi Westernleri inceledim. Tür, sözlük anlamına göre belirli bir tip veya tarza gönderme yapar: "Belirli bir biçimi, içeriği ve tekniği olan sanatsal işlerin sınıfı veya kategorisi." Keşfettiğim üzere filmde tür, onun içkin doğasıydı.

Ortak yapımcı olarak görev tanımım ünlü filmlerden sahneleri "çekip çıkarmaktı;" böylece yazar/yönetmenler bir bölüm için gereken görsel malzemeye sahip oluyordu. Genellikle Jack Haley Jr. bana iyi bir film listesi verirdi ve ben karanlık kurgu odasında bu filmlerin günde dört veya beş tanesini izler, belirli bir bölümde kullanılabileceğini düşündüğüm sahneleri "seçer" ve işaretlerdim. Bugün bana, beni yazarlık/eğitmenlik kariyerine gerçekten başlatan şeyin ne olduğunu sorduklarında, filmin biçimini ve içeriğini anlamamda en büyük etkisi olan hayatımın bu özel dönemine işaret ederim. Türü, teması ve uygulaması ne olursa olsun gördüğüm her film, kayda değer bir öğrenim fırsatıydı.

Ortak yapımcı olarak ilk programım *The Great Lovers*'dı (*Büyük Âşıklar*). Benim sorumluluğum büyük âşıkları görsel olarak tanımlamak ve sonra bu görüntülerini desteklemek amacıyla onların çeşitli filmlerinden parçalar seçmektir. Büyük aşk sahneleri ararken yıldızların ve filmlerin listelerini yapmaya başladım.

Harika bir aşk sahnesini oluşturan şeyler ne diye merak ettim. Öpüşme mi? Tutku mu? Cinsellik mi? Çift anlamlılık mı? Acaba *İnsanlar Yaşadıkça*'da Burt Lancaster ve Deborah Kerr'in sahilde öpüştükleri efsanevi kumsal sekansı mıydı? Yoksa *Rıhtımlar Üstünde*'de Marlon Brando'nun

Eva Marie Saint'e ulaşmak için kapıyı kırdığı, ikisinin bir tutku ve yanlışı anlama çılgınlığı içinde birbirlerine sarıldıkları dinamik sahne miydi? Ya da Hitchcock'un *Aşkta da Üstün* filminde Ingrid'in Cary'ye kocası Claude Rains tarafından zehirlenmekte olduğunu itiraf ettiği ve ikisinin kendilerinden şüphelenen Nazilerin bakışları altında birbirlerine sıkıca tutunarak uzun merdivenleri indikleri Cary Grant ve Ingrid Bergman arasında geçen inanılmaz sahne mi? Ya *Casablanca*'daki Bogart ve Bergman'a ne demeli? *Kamelyalı Kadın*'daki Garbo ve Robert Taylor arasındaki bastırılmış tutkuya, *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar* filmindeki John Garfield ve Lana Turner'a, *Şangaylı Kadın*'da akvaryumda ıskarmoz ve köpekbalıklarının önünde durup aşktan bahsettikleri, Orson Welles ve Rita Hayworth arasındaki o etkileyici sahneye ne demeli?

Bütün bu harika filmleri seyrederken fevkalade sahnelerin fevkalade filmleri oluşturduğunu fark ettim. Üzerinde çalıştığım her bölümün bir araya getirildiğinde bir bütünü oluşturan farklı unsurlar ve parçalardan meydana geldiğini gördüm. Sadece özel sahneler üzerinde değil, aynı zamanda büyük öyküleri oluşturan tüm unsurlar üzerinde de düşünmeye başladım. Kendime bütün öykülerde ortak olan şeyin ve biçimin ne olduğunu sorduğumda aklıma gelen ilk cevap bir başlangıç, orta ve bitişti. Bu Aristoteles'in *Poetica*'yı yazdığı ve Plato'nun insanların bir ateşin etrafında toplandıkları ve duvarda dans eden gölgelerin anlatılan öykülerin esin kaynağı olduğu şeklindeki mağara alegorisini anlattığı günden beri böyleydi.

Bir gece *Ömre Bedel Kadın*'ı (Ranald MacDougall)'ı izleyerek geç saate kadar çalışmıştım, film gece okyanusa bakan bir ev planıyla başlıyor; sessizlik silah sesleriyle bir anda bozuluyordu. Ön kapı sallanarak açılıyor ve Joan

Crawford yalpalayarak merdivenden aşağı iniyor, arabasına biniyor ve gidiyordu. Ne olmuştu? Bu kadın kimdi? Daha fazlasını öğrenme isteğiyle ekrana doğru eğildiğimde aklımdan bunlar geçiyordu.

O zaman güçlü bir başlangıç yapmanın zorunluluğunu gerçekten anlamaya başladım. Filmleri, ne zaman başladıklarının peşinde, bir tür dramatik olay veya seyircinin dikkatini çeken bir tür sahne arayışında yeni gözlerle izlemeye başladım. Başlangıcın genellikle oyunun temasının habercisi olduğunu anladım. Güçlü bir başlangıcın, türden bağımsız olarak, çoğu filme mahsus bir özellik olduğunu fark ettim.

Bunu aklımda tutarak *Hollywood and Stars*'ın bölüm araları için hem seyircinin dikkatini yakalayacak hem de programın temasını ortaya çıkartacak sahneler seçtim. "Tanıtım filmi" güzel bir reklama dönüştü, I. Perde onu izledi, sonra perde arası ve reklam, sonra II. Perde ve bir diğer reklam, arkasından Son Bölüm. Sonunda sunucumuz Joseph Cotten kameraya dönerek kapanış konuşmasını yaptı. Bu bir televizyon belgeseli olsa da, biçimin süreklilik arz ettiğini gördüm. Televizyonun gerçekliğini kısa sürede kavradım: Ürün satmak için var olan bir araçtı ve televizyon programları reklamlar arasındaki zamanı doldurmak için oradaydılar. Seyircinin dikkatini bir iki dakika içinde hızla yakalamanın ne kadar önemli olduğunu anladım.

Aynı zamanda program başındaki birkaç dakikanın sahneyi olacıklara da hazırladığını öğrendim. Ne kadar çok program üzerinde çalışırsam –*Westernler, Gangster Filmleri, John Barrymore, Paul Newman, Toplumsal Filmler* ve diğerleri– parçaların bütünle olan ilişkisini o kadar iyi anladım. Eğer programın ilk birkaç dakikası doğru hazırlanmazsa, öykünün genellikle odaksız olacağını ve dağıla-

cağını, diğer bir ifadeyle izleyicinin kanalı değiştireceğini fark ettim. Kendime hangi tür sahnenin seyircinin ilgisini çekeceğini sorduğumda, ortaya çıkan cevap o kadar basit ve barizdi ki, şaşırmıştım. Çatışma, aramam gereken şey buydu. Oyunculuk yaptığım günlerden biliyordum, dramın temeli çatışmaydı; eğer bir sahnede çatışma yoksa, o sahne tekdüzedir, sıkıcıdır ve işe yaramaz.

Screwball komedileri üzerine bir bölüm için filmle-ri izlemeye başladığımda, içinde çatışma olan sahneler seçmeye çalıştım. İzlediğim ilk film efsanevi *Adem'in Kaburgası*'ydı (Garson Kanin, Ruth Gordon). Spencer Tracy ve Katharine Hepburn'ü karşı cinslerin savaşında bu kadar önemli ve canlı yapan, onların şakalaşmaları ve hırzırcıvaplılıklarıydı. Komediye güçlendirmek için ilk önce durumu hazırlamam gerektiği ve sonra çatışmanın doğal olarak gelişeceği kafama dank etti.

Filmde Tracy ve Hepburn'ün mutlu bir evlilikleri vardır; sağlıklı ve sevgi dolu bir ilişkinin keyfini çıkarırlar. İkisi de başarılı birer avukattır; adam Bölge Savcılığı'nda, kadınsa özel bir şirkette çalışır. Kadın güçlü bir kadın hakları savunucusudur. Film, Judy Holliday'in aldatan kocasını (Tom Ewell) izleyip kalabalık bir sokağın ortasında onu vurma-sıyla açılır. Bu küçük sahne görsel olarak öyküyü hazırlar. Tracy davaya savcı olarak atanır ve Hepburn kocasının tüm itirazlarına rağmen eşit haklar meselesinin arkasında durur. Holliday'i savunur. Buradaki yasal soru şudur: Judy Holliday kocasının başka bir kadınla ilişkisi olduğunu ortaya çıkardığında kocasını vurma hakkına sahip midir? Tracy ve Hepburn evlerindeyken duygusal, kişisel ve profesyonel hayatlarını birbirlerinden ayıramadıkları için sonuç gülünçtür.

Bir sonraki adım bu bölüme sahneleri eklemenin en iyi yolunu bulmaktı. İşte o zaman "film biçimi" denen şeyin

önemini anlamaya başladım. Seyircilerin ilgisini canlı tutmak için sadece sahneleri arka arkaya dizmek yeterli değildi, bunların programın teması veya fikrine odaklanan bir tür öykü akışı içinde oluşturulması gerekiyordu. Howard Hawks'ın *Cuma Kızı* veya *Philadelphia Hikâyesi* filmleri, Preston Sturges'in *Sullivan'ın Öyküsü* filmi veya William Powell ve Myrna Loy'un *Siska Adam'ı* gibi komedileri seyrederken tüm bu filmlerin özel bir biçimi olduğunu gördüm. Bir hazırlık, yüzleşme ve çözülme vardı. Karakterler başta hazırlanıyor, çatışma ortada büyüyor ve sonda çözümleniyordu. Aynı zamanda bu filmlerin tarzlarının, enerjilerinin ve ince esprilerinin belirgin bir tema veya fikir etrafında döndüklerini fark ettim ki bu bölümde bu fikir, kadınlar ve erkekler arasında süregelen çatışmaydı.

Bunun bir genelleme olduğunu şimdi biliyorum ama bu bana aramam ve tanımlamam gereken bir tür biçim sağladı. Böylelikle bu komedilerde durumu ve bu durumdan çıkan çatışmayı gösteren, bu ikisini bir eylem akışı içinde basitçe birbirine bağlayan sahneleri bulup çıkarmaya başladım.

Bu yeni farkındalık kafamda önemli bir soru işareti yarattı. Eğer bu biçim, komediler gibi bir tür için geçerliyse diğer türlerde de işe yarayıp yaramayacağını merak ettim. Bir sonraki bölüm olan Westernleri araştırırken bu türdeki filmleri de başlangıç, yüzleşme ve çözülmeden oluşan aynı öykü biçimine uyup uymadıklarını görmek için izlemeye başladım.

Ne arayacağımı bilerek iki türün biçimleri arasındaki benzerlikleri araştırmaya başladım. Bulduğum birçok Westernde, durum anında hazırlanıyordu. *Vadiler Aslanı*'nda bir yabancı, bir çiftlik evine gelerek su istiyor; kısa bir süre sonra çok kötü bir sığır baronu ve toprak almak umuduyla bu araziye yerleşenler arasındaki çatışmaya karışıyordu.

Kurosawa'nın *Yojimbo* filmi Toshirô Mifune karakterinin bir yol ayrımına gelmesi, ne yöne gideceğini bilmediği için havaya bir tahta parçası atması ve sonra bu tahta parçasının gösterdiği yolu takip etmesiyle başlar. Karakter küçük bir kasabaya gelir ve birdenbire kanlı bir çatışmanın içine girer.

Bu durumların her birinde ana karakter kasabaya gelir, bir durumun içine girer, bir taraf seçmek zorunda bırakılır, istemeyerek çatışmanın içine düşmüş olur ve sonra çatışmanın çözümlenmesinde etkili olur. *Çılgınların Günahı* gibi "çağdaş" bir Western filminde öykü, ölü bir inekle başlar ve bu basit olaydan kaynaklanır. Filmleri bu şekilde izlemek filmin doğasını ve biçimini anlamak konusunda harika bir ders oldu.

Film öyküsünün önemini anlamak ve tanımlamak bir sonraki adımı atmamı sağladı: Perdedeki kahramanın doğasını ve dinamiğini anlamak.

5

Filmler, Mitler ve Kahramanlar

Rick: "İkimizde Victor'a ait olduğunu biliyoruz..."

Eğer bu uçak kalkar ve sen onun yanında olmazsan pişman olacaksın... Belki bugün değil, belki yarın da değil ama yakında ve bütün hayatın boyunca."

Ilsa: "Ya biz?"

Rick: "Bizim için her zaman Paris olacak. Ona sahip değildik.

Sen Casablanca'ya gelmeden önce kaybetmiştik onu. Dün gece yeniden bulduk... Ilsa, ben soyluluğu beceremem ama üç küçük insanın dertlerinin bu çılgın dünyada incir çekirdeğini doldurmadığını görmek için çok şey gerekmiyor... Bir gün bunu anlayacaksın. Sana bakıyorum, bebeğim."

-RICK (Humphrey Bogart)

ILSA'YA (Ingrid Bergman)

Casablanca

*H*ollywood and Stars'ın sezonu biterken geç bir öğlen saatinde David Wolper'ın ofisindeki özel bir prodüksiyon toplantısına katılmam üzere çağrıldım. Hepimiz bir

araya geldiğimizde, David bizi *Hollywood and Stars* kont-ratının bir sonraki sezon için yenilendiğini ve yeni prog-ramların büyük yıldızlara odaklanacağını bildirdi: Cagney, Bogart, Bette Davis, Joan Crawford, John Wayne, Brando, Cary Grant, Jimmy Stewart ve liste devam ediyordu. Bize bu büyük sinema ikonlarının perdedeki imajlarını yakalayacak konseptler ve fikirler aramamız söylendi.

Hollywood and Stars'ın ilk sezonunda *Büyük Müzi-kaller*, *Büyük Gangster Filmleri*, *Büyük Westernler*, *Büyük Âşıklar* ve *Büyük Yönetmenler* gibi daha kavramsal prog-ramlarla ilgilenmiştik. Şimdi yıldızların tek tek rollerini, kariyerlerini, özel hayatlarını ve toplum üzerindeki etkile-rini vurgulayarak yeni bir yöne doğru gidiyorduk.

Bunu, alt kattaki prodüksiyon ofisindeki alanın tama-mını sıırılsıklam yapan büyük bir su savaşı yaparak kutla-dık. Şans eseri halen prodüksiyonda olan programlardan hiçbiri bu savaştan etkilenmedi. Ortalık tam bir savaş ala-nına döndü, ama biz çok iyi vakit geçirdik.

Dizideki ortak yapımcılardan biri olarak metin ve film araştırmasından sorumluydum ama yeni sezonla birlikte programın tematik yönünü belirlerken bana daha fazla özgürlük tanınacaktı. Yeni sezon için ödevim John Wayne, John Garfield ve Humphrey Bogart'ın filmlerinden bölüm-ler seçmektir. Bana verilen tek talimat seçtiğim bölümlerin; yıldızların çekiciliğini ve "kamusal imajlarını" yansıtmaları gerektiğiydi.

İlk olarak bu işin sorumluluğu ağır gelmişti ama oyun-cuların kariyerlerini araştırmaya, filmlerini izlemeye ve kamusal imajlarını incelemeye başladığımda, yaratıcı bir seçime sahip olduğumu gördüm. Bir yandan sadece filmle-ri izleyebilir ve onların kamusal kimliklerini yansıtan bazı güzel sahneleri seçebilirdim. Bogart'ın ve Wayne'in film-

lerinden istediğim sahneyi seçerek programın beklentilerini karşılayacağımı biliyordum. Diğer yandan Wayne'in, Bogart'ın ve Garfield'in kahraman duruşları bana hep bir esin kaynağı olmuştu ve daha derine inip onların çekiciliğini ve olağanüstü imajlarını araştırırsam, bu oyuncuları süper star yapan daha geniş bir tematik bağlam bulabileceğimi hissediyordum.

Kendime bazı sorular sorarak işe başladım. "Star kumaşı" kavramı yıllarca ele alınıp tanımlanmış ve tartışılmıştı; ben böyle bir program istemiyordum. Ama bu beni bir yıldızın çekiciliğinin doğası konusunu düşünmeye yönlendirdi. Bir oyuncuyu büyük bir yıldız yapan nedir? Görünüşü mü, kişiliği mi veya oynadığı roller mi? Soruyu sorar sormaz cevabın ne olduğunu da biliyordum, yukarıdakilerin hepsi.

Filmler olağanüstü (perdedeki bir oyuncunun görüntüsü en azından dört metredir) bir eğlence biçimi olduğundan büyük yıldızları büyük yapan belli başlı özellikleri araştırmak istiyordum. Üzerinde ne kadar düşünürsem, John Wayne ve Humphrey Bogart gibi yıldızları oluşturan iki temel unsur olduğunu o kadar iyi anlamadım. Biri oyuncunun kişiliği; görüntüsü, kamera karizması ve davranışlarıydı. Diğeri oynadığı rollerdi.

Rol oyuncuyu etkiler mi? Kesinlikle. Örneğin Humphrey Bogart'ı bir Western filminde gördüğümde, imaj ve rol ona uymamıştı. Bogart *Casablanca*'da (Julius Epstein, Philip Epstein, Howard Koch) altın kalpli sert bir adamı oynarken "iyiydi." *Ölüm Gemisi*'nde; *Malik Olmak ya da Olmamak*'ta ve sert bir dedektif olarak *Malta Şahini*'nde de iyiydi. John Wayne ve John Garfield için de aynısı geçerliydi. Örneğin Wayne'i romantik bir komedide bir takım elbise ve kravat veya smokin içinde veya Garfield'ı kara komedi hariç herhangi bir şeyde hayal etmek zor, ama kariyerlerinin erken

dönemlerinde bu rolleri oynamışlardı. Bazen bir oyuncunun bir role doğal bir “yakınlığı” olur, bazen de olmaz.

Perdede büyük bir karakter yaratmak için hangi özellikler gerekir? Üzerinde ne kadar çok düşünürsem, “star statüsü” bana doğası gereği o kadar “mitolojik” göründü. Mitler ve filmler. Birkaç yıl önce sanatçı arkadaşlarımdan biriyle, tanınmış şair, yazar ve denemeci Robert Graves’in yakın bir arkadaşı olan bir adamla, New York’a yaptığımız bir ziyareti hatırladım.

Graves şehirdeydi ve üçümüz Çin Mahallesi’nde buluştuk. Graves’in bazı işlerini, özellikle *Yunan Mitleri*’ni, romanı *Ben Claudius*’u ve bazı şiirlerini Berkeley’den biliyordum.

Akşam yemeğinde filmler hakkında konuşuyorduk ve ben de Jean Renoir’la çalıştığımдан bahsettim. Graves uzun zamandır Renoir hayranıymış ve *Oyunun Kuralı*’nı tam bir şaheser olarak görüyordu. Sohbetimiz sırasında yaratıcılığın kaynağından söz etmeye başladık ve ben Graves’in yaratıcı hayal gücünü nasıl alevlendirdiğini merak ettim. Graves sessizleşti, yemek çubuklarını masaya koydu, uzunca bir süre birbirine bana baktı ve İngiliz Şair Stephen Spender’in önünde çürümüş bir elmayla masasında oturduğundan bahsetti. Graves bu çürük elmanın bir şekilde onun yaratıcı duygularını harekete geçirdiğini söyledi.

İlk başta bana numara yaptığını düşündüm ama tamamen ciddiydi. Kendisinin ise esin kaynağı için kendinin dışında bir yere baktığını söyledi. Onun için en yararlı şey, en azından o zaman, bir kadına delice âşık olmak ve ilişkinin bütün yoğun değişimlerini geçirmektir. Sevgi bağları kopmaya başladığında büyük, çalkantılı acı ve ümitsizlik gibi tutkular içinde oturup şiirlerini yazıyordu. İki güçlü

şiiirini, *The White Goddess (Beyaz Tanrıça)* ile *The Black Goddess'ı (Kara Tanrıça)* bu şekilde yazmıştı.

Yaratıcı esinlenmeyi hiç bu şekilde düşünmemiştim. Renoir'ın bana büyük sanatın kişisel deneyimin damıtılması olduğunu söylediğinden söz ettim. Graves, "Aynı şey" dedi. Sanat deneyimden doğar.

Sohbetimizin bu aşamasında kültürümüzde ve edebiyatta mitolojinin etkisinden söz etmeye başladık. Graves biçimsel olarak bir yolculuk durumunun bir kahramanı şekillendirme ve kalıba koymakta işe yaradığına işaret etti. *Odysseia*'dan ve diğer klasiklerden bahsedip sonra da Joseph Campbell'ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı kitabına atıfta bulundu. Bu kitabı yıllar önce Berkeley'deyken okumuştum ama unutmuştum.

Graves'le olan sohbetimiz aklıma gelince mitler ve filmler hakkındaki düşüncelerimi netleştirmek konusunda Campbell'ın kitabının bana yardımcı olup olmayacağını merak ettim. Teyzemin evine gittim ve benim *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* kitabımı bulana kadar onlarda depoladığım pek çok kitap kolisini karıştırdım; sonra da kitabı okumaya başladım.

Campbell, antik, ilkel ve çağdaş geleneklerden bir dizi mit derleyip onları "kahramanın yolculuğu" diye adlandırdığı temel biçimin altında toplayarak zamanın, belleğin ve kültürün ötesine erişmişti. Campbell antik çağlardan bugüne neredeyse bütün mitlerde ve kültürlerde kahramanın aynı yolda yolculuk ettiğini; aynı yere, aydınlanmaya ve farkındalığa vardığını ortaya çıkarttı. Yol boyunca kahraman onun azmini sınavan ve onun daha yüksek bir bilinç ile yeni bir varlık seviyesine çıkarmaya hizmet eden çeşitli engellerle karşılaşır.

Campbell'ın kavramlarını filmlere uyarladığımda hikâyenin kahramanının, ana karakterin, daha yüksek bir

bilinç durumuna erişmek için bir dizi engelle yüzleşmek zorunda olduğu bir durum içine anladım. Bunu sadece fiziksel değil, aynı zamanda ruhani bir yolculuk olarak da görüyordum çünkü hem karakterin içinde hem de dışında gerçekleşiyordu. Bu yolculukta kahraman yeniden doğmak ve yeni kimliğine hayat vermek için hayatının eski yönlerinden kurtulmaya çalışırken sembolik bir ölüm ile yeniden dirilme dönüşümü geçiriyordu. Mitolojik kavramlarla Campbell kahramanın yolculuğunun bir kabullenme olduğunu söylüyordu. Sonu ister hayat ister ölüm olsun kahraman kaderine boyun eğmek zorundaydı.

Campbell'ın mitolojik kahraman hakkındaki fikirlerinden bazılarını bir film yıldızını olağanüstü yapan özellikleri öne çıkarmak için bir rehber veya model olarak kullanıp kullanmayacağımı merak ettim.

John Wayne bölümü benim görevlendirildiğim üç programdan ilkiydi; aslında hiçbir zaman onun büyük bir hayranı olmamama rağmen, niteliklerine ve perdedeki kimliğine hayranlık duyuyordum. Benim sevdiğim iki John Wayne filminin de bir yolculuğu ele aldığını fark ettim: *Çöl Aslanı* (Frank Nugent) ve *Kanlı Nehir* (Borden Chase, Charles Schnee). Wayne'i her zaman kendi inançlarına sadık kalırken, aynı zamanda doğru ve asil olanı elde etmek için kararlı bir şekilde ilerleyen bir nevi mitolojik bir kahraman figürü olarak düşünmüştüm.

Çöl Aslanı'nı mitolojik bağlamda izleyeceğim ilk film olarak seçtim çünkü birkaç yıl boyunca süren bir yolculuğu anlatıyordu. Bu John Ford filmini birkaç yıl önce görmüştüm ve çok beğenmişim; filmi Western tarzı bir *Odysseia*'ya yakın bulmuştum. Wayne, haydut Komançiler tarafından kaçırılan yeğenini arayan eski bir konfederasyon askeridir. Wayne, güçlü, kaba, sessiz, halen Güney-Ku-

zey savaşıyla uğraşan klasik bir Western figürüydü. Güneyin davası hakkındaki inançları ve idealleri nasıl savaşa devam etmesini sağladıysa şimdi de onun hayatına anlam katan, yola devam etmesini sağlayan şey kaybolan yeğenini arayışıdır.

Çöl Aslanı'nı seyrederken John Wayne karakterinin değişmediğini fark ettim. Karakterinde hiçbir dönüşüm olmuyor; filmin başında neyse sonunda da aynen öyle. Wayne'in bir eylem adamı olarak imajının destansı olmasının sebebi tam da onun değişmemesi; misyonunu tamamlayana, kayıp kızı bulup kurtarana kadar vazgeçmeyi, boyun eğmeyi ve davranışlarını değiştirmeyi reddetmesidir. Filmin sonunda yeğeninin dönüşünü kutlamak için ailesi eve geldiğinde Wayne, "rüzgârın estiği yöne" gitmeye mahkûm olan kimsesiz ve evsiz bir avare gibi kapının dışında durur.

Bunun benim bütün teorimi mahvettiğini düşündüm. Campbell'ın analizinde kahraman her türlü engeli aşar ve yeni bulduğu farkındalığı arkadaşlarıyla paylaşan daha bilge ve iyi bir insan olarak evine döner. Bu filmde kesinlikle böyle bir şey olmuyordu. Ford'un *Çöl Aslanı*'nı 1956'da Hollywood'un kara listesinin etkisi halen sürerken çektiğini anlamam uzun sürdü. Bu korkunç cadı avı, gururlarını ve doğruluklarını sınamak zorunda kalan bir sürü profesyonel sinema insanının hayatlarına ve kariyerlerine büyük zarar vermişti. İlkeler, öz saygı ve sanatsal özgürlük; bunlar dönemin hak ihlallerinden ve onur kırıcı durumundan mustarip olan senaryo yazarlarının toplu çığlıklarıydı.

Gördüğüm kadarıyla Wayne'in film kişiliği onun ahlak kurallarıyla belirlenmişti. Hayat basit; yanlış, doğru, iyi ve kötü var. Ve eğer şüphe içinde kalırsanız kalbiniz sizi yönlendirecek. John Wayne'in perdedeki imajının, her şeyin en iyisinden ve en doğrusundan taraf olduğunu görmek

kolaydı. Onun izlediği yol Dharma'ninkine –eski Budist ve Hindu elyazmalarına göre doğru eylemin yoluna– benziyor. Bence Hollywood'un gök kubbesinde onun yıldızının bu kadar parlamasına sebep olan temel özelliklerinden biri buydu. *Çöl Aslanı*'nın sonunda bizzat karakterinin gücü onu tecride ve yalnızlığa sürükleyen şeydi.

İzlediğim bir sonraki film Howard Hawks'ın 1948 tarihli *Kanlı Nehir* adlı filmi, ki bu benim en sevdiğim Westernlerden biridir. Bu film de bir yolculuk etrafında döner; Texas'taki Red River Çiftliği'nden çıkılıp Chisholm yolundan, geniş düzlüklerden ve düşman Amerikan yerlilerinin bölgesinden geçerek Kansas City'ye doğru sürüyle yapılan yolculuk şeklinde kurulmuştur. Film Campbell'ın mitik yolculuğunu da akılda tutarak izlerken bir bağlam olarak yolculuğun karakterin mitik ve kahramanca özelliklerini nasıl oluşturduğunu gerçekten anlamaya başladım.

Ama *Kanlı Nehir*'de işe yarar başka bir şey de var: Adam ve çocuk, baba ve evlatlığı arasındaki ilişki. Wayne, Tom Dunson adında kendi yolunda giden ve yalnızlığı seven birini canlandırıyor. O ve Walter Brennan'ın canlandığı arkadaşı Groot, Amerikan yerlilerinin saldırısından kurtulan tek kişiyi, bir ineğe çobanlık etmekte olan küçük bir çocuğu bulduklarında nehrin yanında bir arazi aramaktadırlar. Çocuğun adı Matthew Garth'tır ve Dunson'a ineği yük treninden kaçıdığı için kurtulmayı başardığını söyler.

Vahşi sınırın zorlu engellerinin arasında Dunson bu zengin ve verimli toprakların sahibi olduğunu iddia eder ve hayvan sürüsünü oluşturmaya başlar; sade ama şık bir törenle kendi boğasına ve Matthew'ın ineğine Red River damgası vurur.

Yıllar geçer. Montgomery Clift'in canlandığı ve şimdi genç bir adam olan Matthew, İç Savaş'tan yeni dönmüştür;

onun uzakta olduğu yıllarda Dunson'ın sürüsü çok büyümüştür. Ama savaştan sonra işler kötüye gitmektedir ve ineklerini satacak kimse bulamamaktadır. Sığırlarını satmak zorunda olduğu için bir ekip kiralamayarak sığırlarını pazara götürmeye karar verir. Sinemadaki en müstesna sekanslardan birinde neredeyse altı bin sığırın sürülmesi ve Missouri'ye doğru yaklaşık iki bin kilometrelik uzun yolculuk başlar.

Ve öykü aslında burada başlamaktadır. Takıntılı biçimde hayvanlarını pazara götürme ihtiyacı ile hareket eden aksi halde hayat boyu kurduğu düşün yıkıldığını görecektir olan Dunson, hem sürüyü hem de adamlarını acımasızca güden, kendini beğenmiş bir despota dönüşür. Matthew ve Groot da dahil, Dunson'ın adamlarını kendinden uzaklaştırması çok uzun sürmez. Baba ve evlatlığı arasında bir çatışma hissederiz. Burada sığırların güdüldüğü yol, ilişkilerin kurulduğu ve bağlılıkların sınandığı yerdir.

Filmi ilk gördüğümde sadece görüntülerin sinemasal güzellikleri değil aynı zamanda Dunson karakterinin istekleri beni etkilemişti. Yolculuk gerçekten de Campbell'ın kahramanın yolculuğunu göstermek için kullandığı çerçeve. *Kanlı Nehir*'de Wayne, takıntılı bir şekilde amacının peşinden giden bir karakteri canlandırıyor. Onu harekete geçiren veya motive eden işte bu arayış ve Kutsal Kâse avı. *Çöl Aslanı*'nda olduğu gibi yolculuk karakterin çıkış noktası oluyor.

Oyunculuk yaptığım yıllarda karakterin dürtüsü hakkında öğrenmiş ve her zaman her bir sahnenin çerçevesi içinde oyuncunun kendi dramatik ihtiyacını yarattığı fikriyle belli bir role yaklaşmıştım. Ama bu filmi incelediğimde karakterle ilgili yeni bir şeyin farkına vardım. Perdede güçlü bir karakter yaratmanın anahtarının güçlü bir dramatik ihtiyaç oluşturmak olduğunu gördüm. Bana göre John Wayne'in karakteri genellikle yoğun bir ihtiyaçla ta-

nımlanıyordu ve yolculuk da genellikle bu ihtiyacın araştırıldığı, tatmin edildiği bir bağlamdı.

Bu benim için çok temel bir kavrayıştı. Karakterin dramatik ihtiyacının öykünün akışının dramatik bağlamını çalıştıran motor olup olmadığını merak ettim. Eğer öyleyse karakterin dramatik ihtiyacını nasıl tanımlardım? Ve bunu Wayne'in imajının "özü"nü yakalamakla nasıl ilişkilendirebilirdim? Bunun üzerinde çok düşündüm ve en sonunda dramatik ihtiyacın güçlü bir karakterin esasını oluşturduğu kavradım. Dramatik ihtiyaç ana karakterin senaryo boyunca kazanmak, elde etmek, erişmek veya başarmak istediği şeydir diye karar verdim. Bu karakterin çok boyutlu yapısını açan anahtarlardan biriydi.

Kanlı Nehir'de Dunson'ın dramatik ihtiyacı –sürüsünü Kansas'a götürmek ve orada satmak– karakterinin gücünü ve derinliğini oluşturan şeydir. Bunu daha da araştırınca, dramatik ihtiyacın doğası gereği çatışmanın kaynağı olduğunu gördüm. Dunson kuzeye, Missouri'ye gittikçe, engel ardına engelle karşılaşıyor: Fırtına, bozgun (klasik bir sekans), nehirler, ayaklanma teşebbüsü ve Amerikan yerlileri. Yol boyunca adamları onun takıntısının kurbanı oluyorlar ve çoğu, ki bunlara Matthew ve Groot da dahil, Dunson'ın sürüyü pazara götürme becerisinden şüphe duyuyorlar.

Baba ve oğul arasındaki gerçek kırılma adamların demiryolunun Abilene, Kansas'a ulaştığını duyduklarında yaşanıyor. Eğer bu doğruysa Matthew sürünün yolculuğunu yüzlerce kilometre kısaltabileceğini biliyor. Ama hiç kimse daha önce altı bin sığırı bilinmeyen bir bölgeden geçirmemiş ve daha da önemlisi diyor Dunson, hiç kimse gerçekten demiryolunun orada olup olmadığını görmedi.

Dunson dedikoduları dinlemeyi reddettiği için takıntısı içinde yalnızlaşıyor ve adamları ayrılmaya başladığında hatalı kararlar veriyor. Dunson ayrılmaya çalışan iki kişi-

yi asmak isteyince, Matthew işe karışıyor ve sürüyü ondan alıyor. Bu baba ve oğul arasındaki en büyük yüzleşme. Matthew adamlarına Abilene'e gideceklerini söylüyor; Red River sürüsüyle ayrıldığında Dunson evlatlığına her zaman arkasını kollamasını söylüyor ve şöyle devam ediyor: "Çünkü orada olacağım ve seni öldüreceğim."

Herkes Dunson'ın ciddi olduğunu ve bu, Matthew'i dünyanın öbür ucuna kadar takip etmek anlamına da gelse sürüsünden asla vazgeçmeyeceğini biliyor. O andan sonra her gölge ve her ses Dunson'ın olası dönüşünü haber veriyor.

Ve böylece Matthew bilinmez Chisholm yoluna koyuluyor. Kansas'a yaklaşırken Amerikan yerlilelerinin saldırısına uğrayan, içinde kadınların ve kumarbazların olduğu bir yük trenini kurtarıyorlar. Çatışma sırasında cesur ve özgür ruhlu genç bir kadın olan Joanne Dru'yla Matthew arasında bir ilişki başlıyor. Matthew ve sürü sonunda Abilene'e ve demiryoluna vardıklarında, bu bir kutlama vesilesi, ama bir şey var: Dunson, bir grup adam toplamış ve onları bekliyor. Baba ve oğlun son yüzleşmesine ramak kalmış durumda.

Hesaplaşma gün doğumunda Abilene sokaklarında oluyor. John Wayne evlatlık oğluna yetişiyor, benim en sevdiğim çatışma sahnelerinden birinde Abilene sokaklarındaki sığır sürüsünün içinden geçerek Matthew'la yüzleşiyor. Dunson, silahını çekiyor ve Matthew'a ateş ediyor, kıl yapı ısıkalıyor, ama oğlu hiç yana çekilmiyor. Dunson, Matthew'un ona asla silahını ondan almamasını söylediği zamanı hatırlıyor ve Dunson böyle yapınca iki adam acımasız bir kavgaya tutuşuyorlar. Matthew çılgına dönmüş bir şekilde babasının arkasından gidiyor. Ama birbirlerini öldürmeden önce Tess, -Joanne Dru'nun canlandırdığı karakter- kızgın bir şekilde silahını ateşleyerek, onlara aptal olduklarını ve herkesin onların asla birbirlerini öldürmeyeceklerini bildiğini,

birbirlerini bunu yapamayacak kadar çok sevdiklerini söyleyerek bu anlamsız kargaşaya son veriyor. Enkazın içinde yatan iki adam birbirlerine bakıyor ve Dunson acı dolu bir şekilde şöyle diyor: "O kızla evlenirsen iyi edersin, Matt." Tabii ki biraz fazla duygusal, ama harika bir sahne.

Kanlı Nehir Howard Hawks'ın yaptığı pek az Western filminden biri. Karakterleri ve onları son hesaplaşmaya götüren güçleri düşününce, Cambell'ın fikirlerinin modern "kahraman"a da uyarlanabileceğini anladım. *Kanlı Nehir* ana karakterin bilinmeyen bir yolculuğa çıktığı, bir hayat biçimini başka bir tanesiyle değiştirdiği bir öykü. İki karakter de, Dunson ve Matthew, kendi kişisel dönüşümlerini ve inisiyasyon törenlerini yaşıyorlar. Varacakları yere ulaştıklarında dramatik ihtiyaçları dahilinde hem içeride, hem de dışarıda bir dönüşüm geçirmiş oluyorlar.

Birçok kez Robert Graves'le olan akşam yemeğimi düşündüm ve ona kendi kavrayış yolculuğuma doğru işaret ettiği için sessizce teşekkür ettim. John Wayne Bölümü için seçtiğim sahnelerin hepsi kahramanın yolculuğu bağlamında yerleştirilmişti.

Ama Wayne için işe yarayan şeyin, John Garfield için de işe yarayacağından emin değildim.

Garfield'ın filmlerini hep sevmiştim. Tavrılarındaki bir hal, güçlü bir ahlakı olan sert karakter, bana çok çekici geliyordu. Seyrettiğim ilk Garfield filmi *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar*'dı. 1946'da savaştan hemen sonra gösterime giren film James M. Cain'in bir romanının Harry Ruskin ve Niven Busch tarafından uyarlanmasıydı. Garfield'ın enerjik ve yoğun performansına vurulmuştum. Filmde Lana Turner'ın canlandığı bir benzin istasyonu sahibinin karsısına âşık olduğu için benzin istasyonundaki vasıfsız bir işi kabul eden bir serseriye canlandırıyor. Birlikte kadının

kocasını öldürmeye karar veriyorlar ve cinayet işlendikten sonra, şüphenin ve korkunun gücü ilişkilerinin içine sızıyor ve yakalanıyorlar. Garfield ve Turner arasındaki kimyayla dinamikleşen şehvetli, yoğun bir kara film.

Garfield, birçok filmde olduğu gibi bu filmde de kontrolünün dışındaki durumların içine düşen bir karakteri canlandırıyor. Onun filmlerini ne kadar çok incelersem, dramatik ihtiyacını oluşturan şeyin dışarıdaki yolculuk değil, tutkularının ateşlediği iç yolculuk olduğunu o kadar iyi anlıyorum. Ve genellikle bu tutku onun kendi kendini; kurban eden şey oluyor.

Garfield'ın erken dönem filmlerinden *Dust Be My Destiny*'yi (Robert Rossen) izlediğimde bu gerçeğin tamamen farkına vardım. Bu filmde Garfield kaderinden kaçmaya çalışan, ama kader tohumları daha önce ekilmiş olan bir karakteri canlandırıyor. Onu ilk gördüğümüzde, işlemediği bir suç yüzünden hüküm giydiği için girdiği hapisshaneden yeni çıkıyor ve karakterindeki bu lekeden hiçbir zaman kaçamayacağını bilmeden öyküye giriyor. Bu kendini gerçekleştiren bir kehanete dönüşüyor. Garfield karakteri dıştan sert, enerjik ve güçlü görünse de, içeride "sistem"e karşı çıkan ve ona meydan okumaya çalışan, ama en nihayetinde toplumun güçleri tarafından ezilen ve bastırılan asi bir genç.

Diğer filmlerdeki rolleri de aynı karakter kalitesini ortaya koyuyordu: Abraham Polonsky'nin yazdığı Robert Rossen'in çektiği *Four Daughters, Beden ve Ruh; Humoresque* (Clifford Odets ve Zachary Gold), *Habisin Gücü* (Abraham Polonsky ve Ira Wolfert).

Sonunda Garfield'ın oynadığı rollerde ortak bir dikişe rastladım – bakış açısı, dünyayı görme biçimi. Oynadığı en güçlü rollerde "şehrin yoksul muhitinde dünyaya gelmiş",

çaresizce ün veya servet peşinde olan, ama süreç boyunca amacına ulaşmak için ahlaki değerlerinden ödün vermesi gerektiğini anlayan bir karakteri canlandırıyor. Örneğin *Humoresque*'de keman çalmak konusunda eşsiz bir yeteneğe sahip olan yoksul bir ailenin en küçük çocuğunu canlandırıyor. Ailesini finansal açıdan tüketmekten yorulunca, annesinin isteklerine karşı çıkarak profesyonel bir orkestraya katılıyor, ama solist olma gibi doğal özelliğine karşı çıkamayacağını anlıyor. Joan Crawford'ın canlandığı zengin bir kadın ona "sponsor" olmayı teklif ettiğinde, bu teklifi kabul ediyor ama sanatsal potansiyeline erişmek için onun âşığı olarak ödediği duygusal bedel çok ağır oluyor. Sonunda Crawford'un günbatımında okyanusa doğru yürüdüğü sahne *Bir Yıldız Doğuyor* filminden alınma, çok dramatik, ama yine de etkili bir sahne.

En sevdiğim John Garfield filmi olan *Habisin Gücü*'nde Garfield yozlaşmayı hayatın gerekliliği olarak kabul eden, açgözlüce hareket eden kurnaz bir şirket avukatını oynar. Burada da Garfield karakteri şehrin yoksul muhitinde dünyaya geliyor, Thomas Gomez tarafından canlandırılan ağabeyinin kardeşi hukuk okusun diye hayallerinden vazgeçtiğini öğreniyoruz. *Öykü başladıığında* Garfield New York'lu paragöz karaborsacının avukatıdır. Garfield müthiş bir dolandırıcılık planlar ve ağabeyinin iflas etmesini önlemek için onu küçük özel bankasını kapatmaya ikna etmeye çalışır. Ama ağabeyi müşterilerini dolandırmayı reddeder ve ertesi gün daha önce belirlenmiş olan rakamlar piyasaya sunulduğunda ağabeyi tamamen batar.

Daha sonra Garfield ağabeyini bir köprünün altındaki taşlar üzerinde ölü olarak bulur. Ve film burada sona erer; açgözlülük ile yozlaşmanın ancak ölüm ve ihanete sebep olduğunu öğrenir. Birçok açıdan bu Abe Polonsky'nin kişisel

bir beyanıdır; çünkü o da hayatı ve kariyeri Hollywood'un kara listesi yüzünden kötü etkilenen senaryo yazarlarından biridir.

Garfield'ın filmlerini Joseph Campbell tarafından tanımlanan mit yapısıyla ilişkilendirirken karakterin içsel ve dışsal yolculuklarının aslında aynı şey olduğunu öğrendim. Dışsal yolculuk *Kanlı Nehir* ve *Çöl Aslanı*'nda olduğu gibi içsel yolculuğun gerçekleşmesini sağlayan kabuk yapı veya *Garfield*'ın *Beden ve Ruh*, *Habisin Gücü* ve *Humoresque* filmlerinde olduğu gibi karakterin dönüşümünü bu kadar hayati yapan içsel yolculuk bağlamıdır. Onun bakış açısı, canlandırdığı karakterlerin hayatı görme şekilleri bu karakterlerin değişimlerine yol açar.

Hollywood an Stars için Humprey Bogart Bölümünü hazırlamaya başladığımda içsel yolculuğun önemini bir kez daha anladım. Bogart'ın kariyerindekilerin bir listesini yaparken onu *Sierra Madre Hazinesi*'nde (John Huston) ilk gördüğüm ânı hatırladım. On beş yaşındaydım ve birkaç arkadaşım ile birlikte Santa Monica Bulvarı'ndaki küçük bir sinemada filmi görmeye gittik. Aksiyonuyla, esprile-riyle, dramasıyla ve sonundaki harika ironisiyle öykü tam sevdiğim tür filmdi. Bugüne değin filmin sonunu düşündüğümde içten içe filme gitmenin ne demek olduğunu hissederek gülümserim.

Bogart bölümü için *Sierra Madre Hazinesi*'nden sahneler seçerken *Casablanca*'yı yeniden izledim ve aradığım şu sorunun cevabını buldum: Karakteri ve oyuncuyu olağanüstü yapan ve onu mitsel bir boyuta ulaştıran özellikler nelerdir?

Yıllardır *Casablanca*'nın tamamını izlememiştim. *Büyük Aşıklar* şovu için sahneleri araştırırken, yapımcı Jack Haley Jr., bana *Casablanca*'da Rick'in tren istasyonunda Ilsa'yı beklediği sahneyi almamı söylemişti.

Bu sahneyi tamamen bağlamından kopuk izlediğimi hatırlıyorum. Rick tren istasyonunda Ilsa'yı beklerken yüzü tüm hissettiklerini yansıtıyor: Mutluluk, endişe, korku ve kaygı. Tren gitmeden önce Sam geliyor, onu hiçbir yerde bulamadığını ama Ilsa'nın ona bir not bıraktığını söylüyor. Rick mektubu açıyor ve yağmur damlaları kâğıda çarpıp mürekkebi dağıtırken mektubu okuyor. Bogart'ı halen yüzünde acı, aşk, kırgınlık ve ihanete uğramışlık duygularıyla yağmurda dururken gözümde canlandırabiliyorum; sinemadaki en büyük anlardan biri olduğunu düşünüyorum. Bogart bölümü için sahneleri seçmeye hazırlanırken *Casablanca*'nın Bogart'ı büyük bir âşık yapmakla kalma-yıp aynı zamanda bir karakter, modern bir kahraman –kı-saca bir film yıldızı– yapan her şeyi içeren mükemmel bir araç olduğunu düşündüm.

Bu yüzden işten sonra geç bir saatte oturdum ve gösterim odasında *Casablanca*'yı izledim. Ne beklediğimi bilmiyordum ve bu yüzden filmin karakterlerini, diyalogunu, öyküsünü ve durumunu içime çekerek filmin beni etkilemesine izin verdin. Harikaydı. İşten çok mutlu çıktım; aklım durgundu, ama aynı zamanda adını koyamadığım kuvvetli bir heyecan hissediyordum. Filmin televizyon programının içine koyabileceğim bir yönünü araştırırken bütün gece boyunca aklımda *Casablanca*'dan görüntüler vardı.

Bir sonraki gün öğlene kadar aradığım şeyi bulamadım. Birkaç kişi restoranda otururken Bogart hakkında konuşmaya başladık ve birdenbire *Casablanca*'da Bogart'ın daha büyük bir iyiliğe, kendisinden daha büyük bir amaca hizmet etmek için Ilsa'ya olan aşkını feda ettiği aklıma geldi.

Aniden filmler, mitler ve kahramanlar arasında ilişkiyi "anladım." *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*'nda Joseph Campbell, kahramanın "yeniden doğmak için ölmesi" gerektiğini söyler. *Casablanca* başladığında Rick kayıp bir

aşkın kederini ve mutluluğunu içinde barındırarak geçmişte yaşamaktadır. Ilsa onun hayatına girdiğinde, Rick hayıflanır. "Bütün kötü barlar, dünyadaki tüm şehirler içinde o benimkine geldi," der ve seyirci olarak biz geçmişini kucaklamasının zamanının geldiğini biliriz.

Bu filmde Bogart'ı bu kadar büyük yapan ne? Bence oynadığı karakterin doğasıyla, perdedeki kişiliğinin ve Bogart'a mitsel bir boyut kazandıran kısımların bir karışımı. Julius ve Philip Epstein senaryoda güçlü bir ahlak duygusu, altın gibi bir kalbi olan sert ve korkusuz bir karakter tasarlamışlar. O "iyiler" arasında ve filmin sonundaki eylemi -Victor Laszlo (Paul Henreid) ve karısı Ilsa'nın Lizbon'dan kaçıp Almanlara karşı savaşımaya devam etmeleri için yardım etmesi- ikisinin de Ilsa'yla olan aşkıdan daha büyük bir amaca hizmet ediyor. "Soyluluğu beceremem," der Ilsa'ya. "Ama üç küçük insanın dertlerinin bu çılgın dünyada incir çekirdeğini doldurmadığını görmek için çok şey gerekmiyor."

Tabii ki bu eylemiyle Rick dönüşüyor, Ilsa'ya olan aşkını ve arzusunu müttefik kuvvetlerin Nazileri yenmesi için feda ediyor. Victor Laszlo özgürlük çağrısına hizmet eden, yüce ruhlu ve namuslu bir lider. Rick sayesinde eylemin karakter, insanın yapıp ettikleri olduğunu öğrendim. Film bir davranıştı.

Yemekten sonra Campbell'ın kitabını yeniden okudum ve karakterin doğası hakkındaki paragrafı buldum: "Bir kahraman hayatını kendisinden daha büyük olan şeylere adanmış bir kişidir." Mitolojide ve edebiyattaki klasik kahraman şablonunu düşündüğümde, Rick'in eyleminin onu çağdaş bir kahraman statüsüne yükselttiğini anladım. Aristoteles şöyle der: "Hayat eyleme bağlıdır ve sonu da bir özellik değil bir eylem biçimidir." Rick'in kalbinde ne olursa olsun, öyküyü ilerleten onun karakter özelliği, eylemidir.

Eski elyazmalarının da dediği gibi bir erdem, doğru bir eylemdir. Bogart, Wayne ve Garfield'ı kahraman yapan bu eylemdir. Onlar –temsil ettikleri insan ruhunun adalet temsilcileri– tüm zaman ve kültürlerin sınırlarını aşan işaretle ışıklarıdır.

6

Yeni Başlangıçların İzinde

"Amos Charles Dundee otuzlarının sonlarında, uzun boylu, geniş omuzlu ve çok zayıf bir adamdır. Dik kafalı, kararlı ve çabuk sinirlenen biri olan Charles, dünyayı olduğu gibi görür ve gördükleriyle yetinmez. Bir sanatçı veya belki de gecenin üzerine türemiş bir baykuş kadar ölümün yakın olduğunu bilen bir savaş mimarıdır. Amos Charles Dundee'ye göre dünya çok kişiseldir ve ister kazansın, ister kaybetsin, isterse de çekilsin oyunu kendi ihtiyaçlarına ve isteklerine göre oynar. Dundee bir askerdir. Emir verir ama emir almayı pek sevmez... Akılsız da olabilen bilge bir adamdır... Bütün zorluklara rağmen kendi yoluna gidecek ve bir gün geri dönecek veya pişman olacak... başarısız olacak biri."

-SAM PECKINPAH VE OSCAR SAUL

Kahraman Binbaşı

1 966'da parlak ve güneşli bir mayıs günü 125 televizyon belgeselinin yapımına katkıda bulunduğum dört buçuk

yıldan sonra, Wolper Production'ın güvenli ve rahat sığınağından ayrılmaya karar verdim. İnanılmaz bir eğitim almış, film endüstrisinin en önemli yeteneklerinin bazılarıyla çalışmış ve iş dünyasının başarı merdiveninde birkaç basamak yukarı tırmanmıştım ama ileri gitmenin zamanı gelmişti.

Ama nereye doğru gideceğimi bilmiyordum.

Wolper'dan ayrıldım çünkü bir kısırdöngü içinde olduğumu hissetmeye başlamıştım. Orada bulunduğum zaman içinde, *Film Quarterly* için birkaç film eleştirisinin yanı sıra *L.A. Times* için kitap eleştirisi yazmıştım; müzikte, filmde etrafımda olan değişim ve isyanın gücünü hissedebiliyordum, bunun bir parçası olmak istiyordum. Ne kadar çok düşünürsem o kadar çok senaryo yazmak istediğimi anladım; ama o zaman çekilen Rock Hudson ve Doris Day'in yazdığı *Yastık Sohbetleri* senaryoları değil, tutkuyla inandığım fikirlere odaklanan filmler; gerçek durumların içindeki gerçek insanlarla ilgili filmler yazmak istiyordum. Güçlü ve etkili, ülkenin tamamına yayılan sanatsal ve politik isyanın ruhunu yakalayan senaryolar yazmak istiyordum.

Ama ilham "perisini" beklerken kiramı ödeyebilmek için hayatta kalmam gerektiğini de biliyordum. Filmler ve televizyon programları için öneriler, öyküler ve tretmanlar yazdığım serbest işler almaya başladım. *The Westerner* adındaki bir televizyon dizisi için açılış; *Sprees* adında bir belgesel film, *The Man From U.N.C.L.E.*, *Amos Burke*, *Gizli Ajan* ve *Batman* gibi televizyon programları için öyküler yazdım; belgesel yazıp yönetmek için gittiğim Etiyopya'da geçirdiğim içler acısı üç aydan sonra eve, kameramanımla girdiğim kavga sonucu çıkık bir sol omuzla döndüm. İyileşmeye çalışırken beni temsil edecek bir ajans bulacak kadar şanslıydım ve bu şekilde işsiz yazarlar arasına katılmış oldum.

Serbest çalışsam da, amacım halen aynıydı: Özgün senaryolar yazmak. Ama ne yapacağım ve bunu nasıl yapacağım konusunda hiçbir fikrim yoktu. Wolper'da geçirdiğim onca yıl beni gerçek bir öznesi olan programlara yaklaşmak konusunda eğitmişti. Sıfırdan bir öykü yaratmaktansa, John Wayne veya Humphrey Bogart gibi bir öznenin olmasının çok daha kolay olduğunu hemen öğrenmiştim.

Bir senaryo yazmaya başlamadan önce bir öyküm olması gerektiğini ve bunun da hakkında yazacağım bir konuya sahip olmak anlamına geldiğini biliyordum. Ne tür bir senaryo yazacaktım? Romans mı? Macera mı? Aksiyon-macera, dedektif öyküsü veya Western mi? Çağdaş bir temanın beni çektiğini biliyor olsam da, ne aradığımı tam anlamıyla bilmiyordum.

Ama kader ağlarını gizemli bir biçimde örер. Wolper'dan ayrıldıktan birkaç ay sonra, *Film Quarterly*'nin editöründen, Edward Abbey'nin *Cesur Kovboy* adlı romanından uyarlanan ve senaryosunu ünlü senarist Dalton Trumbo'nun yazdığı *Yalnız ve Cesur* adlı film hakkında bir eleştiri yazmamı isteyen bir telefon geldi. Yapımcılığını ve başrolünü Kirk Douglas'ın üstlendiği film hem uygulamada biri olarak bulan, hem de sunumda bir modern zaman Western'iydi. Hapishaneye arkadaşını görmek için giren, ama oradan kurtulmasıyla kendini toplum güçleri tarafından kovalanan biri olarak bulan "modern bir kovboy" hakkındaki öykü, özgürlüğün yüksek bedeli üzerine güçlü ve sempatik bir önermeydi.

Trumbo'nun senaryosu, toplumun kurallarının erişmeyeceği bir uzaklıkta duran, kendi ahlaki kodlarına göre kendi kurallarını koyan bir adamı resmediyordu. Toplumun kurallarına boyun eğmeyi reddeden birey teması bana fazlasıyla cazip geliyordu. Ayrıca filmi beğenmiştim ve film hakkında yazmanın eğlenceli olacağını düşünüyordum.

dum. Yeniden filmi görmeye gittim, daha da fazla sevdim ve sonra oturup yazımın taslağını çıkarttım.

Yalnız ve Cesur üzerine yazımı yazarken derginin editöründen *İz Peşinde* adlı filmini görmemi istediğini belirten bir telefon daha geldi. İki filmi teknikleri, temaları ve uygulamaları açısından karşılaştırıp karşılaştıramayacağımı merak ediyordu.

Sam Peckinpah'ın -N. B. Stone'la birlikte- yazıp yönettiği *İz Peşinde*, 1962'de vizyona girmiş, çok iyi eleştiriler almış ve sonra hemen ortadan kaybolmuştu. İki yıl sonra onun gösterildiği bir salon aramaya başladım ve sonunda banliyöde filmin oynadığı küçük ve köhne bir salon buldum. Çok az sayıda seyirciden biriydim ama film başlar başlamaz filme bağlandım. Güçlü bir konusu, muazzam bir tekniği vardı ve öyle bir renk, espri anlayışıyla yapılmıştı ki beni hemen içine aldı. Filmi çok beğendim. Eve giderken eğer öyle bir senaryo yazabilirsem tatmin olacağımı biliyordum.

Yazım için iki filmin temalarını ve tekniklerini karşılaştırdım ve ilk filmim olarak Western yazmayı ciddi bir şekilde düşünmeye başladım. Üzerinde ne kadar çok düşünürsem, bu fikir beni o kadar çok çekiyordu. Bu türü seviyordum ve Wolper'daki araştırmalarım sırasında içinde bulunduğumuz zamanda ülkeyi kasıp kavuran isyan ruhuyla benzerlik taşıyan dramatik durumların bulunduğu yüzyılın başı veya hemen İç Savaş sonrası gibi belli başlı dönemler olduğunu biliyordum.

Tek yapmam gereken bir öykü, bir tür durum bulmaktı ve bunu yoğurup bir senaryo haline getirebilirdim. Bu sebeple kütüphanede zaman geçirmeye, ve gazetelerde, kitaplarda ve günlüklerde Batı hakkında okumaya başladım. İç Savaş sonrasının güçlü bir dramatik arka plan oluşturduğunu gördüm. Kuzey ve Güney, bir yaşam tarzıyla diğ-

ri arasındaki idealist çatışma genellikle kardeşi kardeşe, dostu dosta karşı getiriyordu. Bu konunun güçlü bir aksiyon ve kişisel özgürlükleri için kendi hayatlarını ortaya koyacak dinamik ve renkli karakterler gibi bir potansiyeli vardı.

Üzerinde ne kadar çok okur ve düşünürsem, İç Savaş sonrası bana Alınan filozof Hegel'in trajedi teorisinden amaçladığı şeyin o kadar iyi bir örneği olacaktı gibi. Hegel trajedinin özünün bir karakterin "doğru" diğerinin "yanlış" olmasından veya iyi ve kötü arasında bir çatışma olmasından kaynaklanmadığı konusunda ısrarcıydı. Hegel, gerçek bir trajedinin her iki karakter de doğru eylemin peşinden gittiğinde gerçekleştiğine inanıyordu. Hegel'in yazdığı şekliyle trajedi "iyi karşısındaki iyi"nin öyküsünde yatıyordu.

İç Savaş sonrası dönemde aynı ahlaki açmazın var olduğunu keşfettim. 1865'te savaş sona erdiğinde arkasında yeni kurallarla ve yeni bir hayat biçimiyle sıkıştırılmış, tatminsiz ve hayal kırıklığına uğramış insanlar bıraktı. Güney'de bir zamanlar Konfederasyon üniformasını gururla ve asaletle taşıyan insanlar şimdi Kuzey'e bağlılık yemininin altını imzalamak, şiddetle karşısında savaştıkları ilke ve idealler konusunda anlaşmalar yapmakta zorlanıyorlardı.

Bu bir isyan dönemi değildi. Bağlılık yeminini imzalamayı veya hukukun gerektirdiği gibi silahlarını teslim etmeyi reddedenler ilk başta onları silahlanmaya iten gurur ve idealizmlerini koruyarak "kanun kaçağı" oldular. Bu yüzden savaş bitmiş ve bir antlaşma imzalanmış olsa da bu insanların inançlarını değiştirmemiş; insanların ne Kuzey'e ve de Güney'e sadakatleri bozulmamıştır.

Bu filmlerden bildiğimiz, Jesse James, Billy the Kid ve Younger kardeşlerin olduğu, yasadışı çetelerin kol gezdi-

ği, mitsel Eski Batı dönemidir. Bu dönem modern zamanın toplumsal huzursuzluğunu ve isyanını yansıtan verimli bir öykü zemini gibi görünüyordu. Velhasıl altmışların ortasıydı ve gece Sunset Bulvarı'ndan aşağı yürürken müziğin titreşen enerjisi gecenin rüzgârını fır döndürüyordu. Bob Dylan ve Beatles'ın şarkıları her yerdeydi; "zaman değişiyordu." Burası "L.A. Sahnesiydi" ve durmak için harika bir yerdi.

Büyürken izlediğim bütün iyi klasik Westernleri hatırladım. Hepsi sanki geçmişinden kaçan, güçlü ahlaki değerleri, sarsılmaz bir onur duygusu ve alçakgönüllü bir asaleti olan yalnız bir adam hakkındaydı: *Vadiler Aslanı*, *Silahşör*, *Kahraman Şerif*. Bu öyküler western kahramanını sistemin adaletsizliklerine karşı savaşırken gösterir; o kendisine ve ideallerine karşı hakiki olan hakikatli bir bireyi, özgürlüğe inancından ödün vermeyen bağımsız bir ruhu temsil eder.

Sanırım en çok bunlar beni *İz Peşinde*'ye ve *Yalnız ve Cesur*'a çeken şeyler oldu. *Yalnız ve Cesur*'daki, topluma karşı birey temasını sevdim; ama Peckinpah'ın filminde bana daha da cazip gelen onun espri anlayışı, durumlara hâkimiyeti ve "değişen bir zamanda değişmeyen insanlar" temasıydı.

İz Peşinde'yi ne kadar çok incelersem öykünün sadeliğini o kadar iyi anladım; bu kolaylıkla İncil'den çıkarılabilecek bir ahlak öyküsüydü. Randolph Scott ve Joel McCrea tarafından canlandırılan iki ana karakter *Çöl Aslanı*'ndaki John Wayne gibi klasik anlamda epik bir kahraman değildiler, ama zamanları geçmiş ve başka bir zamanın kalıntıları olan iki güçlü, bağımsız adamdılar.

Peckinpah'ın öyküsünü görüntülerle anlatma şeklinin ayırdına vardım. Film yalnız bir kovboyun, Joel McCrea'nın, bir karnavalın en civcivli zamanında atı üstünde şehre girmesiyle başlar. Ansızın eski bir araba köşeyi döner ve uzun

paltolu, gözlüklü sürücü yoldan çekilmesi için sinirli bir şekilde *McCrea*'ya korna çalar. Sonra görüntüye bir atın takip ettiği bir deve girer ve ikisi bitiş çizgisine kadar kafa kafaya yarışır. Ne müthiş bir başlangıç diye düşündüm. Tamamen beklenmedik bir şeydi; bir atla yarışan deve hemen ilgimi çekmişti. Bunun klasik Western'e "yeni" bir bakış ve bir planda filmin tamamını açıklayan bir görüntü olduğunu, modern zamana uyum sağlamak için yeni yetenekler gerektiğini düşündüm.

Öykü de bu temayı yansıtır. Eski bir kanun adamı olan Joel McCrea, bir madenci kasabasından şehirdeki bankaya altın nakliyatı yapmak için tutulmuştur. Eski bir arkadaş ve eski bir kanun adamı olan Randolph Scott'ı karnavalın küçük performanslarında çalışırken gördüğünde altını götürmek için genç yardımcısıyla birlikte onu da işe alır. Ama Scott zamanın değiştiğinin farkındadır ve yakın geleceği öngöremediğinden bunu, altını çalıp kendini emekliye ayırmak için bir fırsat olarak görür.

Böylece üç adam altını almak üzere yola çıkarlar. Maden kampına kadar uzun bir yol vardır; yolda, bir çiftlikte dururlar; babasından baskı gören bir kız (Mariette Hartley) onu maden kampındaki nişanlısına götürmeleri için yalvarır. Bu talebi istemeden kabul ederler.

Buraya kadar film görece anlaşılır, ama maden kampına vardıklarında filmin görsel tonu yüzde yüz Peckinpah olur. Kamp sekansı gerçekten filmin en önemli kısmıdır. Kızın nişanlısının üç erkek kardeşi vardır ve nikâh sarhoş bir yargıç tarafından kampın genelevinde kıyılır. Korkan kız, hayat kadınları ve dört kardeşin şiddetleri arasındaki oyun öyküyü sürükler. "Birimiz hepimiz, hepimiz birimiz için" atasözüne inanan kardeşler ellerini kıza sürmek için sabırsızlanmaktadırlar. Bu olağanüstü bir sekanstır.

McCrea ve Scott, kardeşlerin kıza tecavüz etme teşebbüsünü durdurur ve onu babasının çiftliğine geri götürürler. Ama kardeşler “mallarını” geri almaya kararlıdırlar ve intikam yemini ederler.

Altını dağdan aşağı taşır ve kardeşler tarafından tuzağa düşmeyi beklerlerken, Scott, McCrea’yı altını çalmak için güçlerini birleştirmek konusunda kışkırtmaya çalışır. Bütün sahne neredeyse Faustiyen olma niyetindedir ve sahnede gösterilmeyen şeyler çok zekicedir. İki eski arkadaş arasındaki iletişim karakterlerin iç yüzüne dair inanılmaz şeyler ortaya koyar. McCrea bocalar, baştan çıkar ama doğru bildiğine tutunur. Scott’a, yıllarca debelendikten ve içkide kendisini kaybettikten sonra “öz saygının değerini öğrendim” der. Scott, “bu sözler pazarda fazla para etmiyor” şeklinde bir gözlem yapar, ama McCrea şu cevabı verir: “Ama benim için çok şey ifade ediyor.” Scott uzun bir süre ona bakar ve sonra şöyle der: “Öldüğünde yoksul bir adamın üstünde ne vardır biliyor musun? Gurur kisvesi, ama gururun ona ne ölü ne de diriye bir faydası olur. Senin istediğin de bu mu?”

“Tek istediğim evime haklı bir gururla girmek,” şeklinde cevap verir McCrea. Bu biraz “klişe” gibi gelebilir ama sahenin bağlamında bu sözcükler kulağa doğru gelir; sınır bölgesiyle kilisenin dilleri birbirine hiç bu kadar yaklaşmamıştır. Ama işte bu Peckinpah dehası.

Bir kez daha çatışmanın değerini ve dramatik etkisini anladım. Beklendiği üzere “mallarını” geri almakta kararlı dört erkek kardeş inatla onları takip eder. Son silahlı çatışmada (*Vahşi Belde*’deki silahlı çatışmanın habercisi olduğunu düşündüğüm bir sekans) iki adam ve genç çocuk dört kardeşle savaşıyor. McCrea öldürülür, ama Scott haysiyetini geri kazanmıştır ve ölmekte olan McCrea’ya altını bankaya götüreceğine dair söz verir. Scott’ın değişimi ta-

mamlanmıştır ve doğru olanı yapma şeklindeki ahlaki bağ bozulmamıştır.

İz Peşinde’de beni en çok etkileyen şey Peckinpah’ın benim bir sahnenin nasıl görünmesi gerektiğine dair beklentilerime karşı oynama şekliydi. Sarhoş bir yargıç kazandığı gerçekleşen bir evlilik? Deve kazandığı bir at yarışı? Beklenmeyeni gösteren görsel imgenin tezatlığının, değişim temasının içine işlendiğini gördüm.

Peckinpah’ın ana temalarından biri, değişen zamanda değişmeyen insanların durumudur. Değişimin göstergelerini gerçekten yansıtan görsel metaforlar bulduğunu anladım. Bunun Peckinpah’ın çağdaş Westernlere kattığı malzemelerden biri olduğunu düşünüyorum; karakter hakkında bize görsel aksiyonun küçük anlarının içine işlenmiş ufak tefek şeyler gösterir. Bunu sonraki pek çok filminde gördüm: *Vahşi Belde*, *Çöl Şeytanı*, *Köpekler*, *Sonsuz Kaçış*, *Vahşi Sürücü*, *Pat Garrett ve Billy the Kid* ve hatta *Kahraman Binbaşı*’da.

Geri dönüp baktığımda *Yalnız ve Cesur* ile *İz Peşinde* hakkındaki makalemi yazarken aslında senaryo yazarlığının zanaatını öğrendiğimi görüyorum. Sadece çok belirsiz bir fikir şeklinde sezdiğim senaryo yazarlığı daha net bir hal almaya başladı, ki bu da bir aynanın üzerindeki ince toz tabakasını sildikten sonra altındaki yansımayı ortaya çıkarmak gibi bir şeydi.

Yazıyı teslim ettikten birkaç gün sonra, Deneen Peckinpah’tan bir telefon geldi. Oyunculuk kariyeri için Los Angeles’ta olduğunu söyledi. Onu birkaç yıldır, Berkeley’de Renoir’ın *Carola*’sında birlikte rol aldığımızdan bu yana görmemiştim. Birkaç gün sonra öğle yemeği için bir araya geldiğimizde ona üstünkörü bir şekilde Sam’le bir akrabılığı olup olmadığını sordum; o güldü ve bana, “Evet

var," dedi. Sam, onun amcasıydı ve o da Sam'in Malibu'daki evinde kalıyordu. *İz Peşinde*'yi ne kadar çok sevdiğimi ve ona benzer senaryolar yazmak istediğimi anlattığımda gü-lümsedi ve Sam'in bunu duymaktan hoşlanacağını söyledi.

Birkaç gün sonra beni akşam yemeğine davet etti. Ta-bii ki Sam hakkında pek çok şey –sarhoşken yaptığı mas-karalıkları, sette teknik ekibiyle yaşadığı zorlukları, "mü-kemmeliyetçilik" anlayışını, stüdyolarla ve yapımcılarla olan çatışmalarını– duymuştum. Bu yüzden onunla kişisel olarak tanıştığımda ne beklemem gerektiğini gerçekten bil-miyordum. Akşam yemeği için masaya oturduğumda, biraz eniştem Sol'a benzediğini –keskin bir duyarlılığı ve kavra-yışı olan sert, dürüst biri olduğunu– keşfettim. "Sert şeyler" içmediğini, günde sadece iki bira içtiğini söyledi ve konuș-mamız sırasında dört yıl önceki *Kahraman Binbaşı*'dan beri film çekmediğini öğrendim. *Kahraman Binbaşı*, *İz Peşinde*'den hemen sonra çekilmişti ve onun için travmatik bir deneyim olmuştu. Kendi sözleriyle "Kişisel bir felaket"ti. *Kahraman Binbaşı* üzerine çalışırken "zor insan" unvanını almıştı, ki bu da Hollywood dilinde "işe alınamaz" anlamı-na geliyormuş. Ondan sonra hiçbir iş alamamış ve ancak şimdi *Vahşi Belde* adındaki yeni bir senaryonun yeniden yazılması ve yönetilmesi şansı kendisine verilmiş.

Peckinpah'a senaryo yazmak hakkında sormak istedi-ğim çok soru vardı. Karakterlerini nasıl yarattığını; hak-kında yazacağı bir konu veya öyküyü araştırırken nelere baktığını, öykünün çatışmasını yapay olarak mı yarattığını yoksa çatışmanın öykünün içinde kendinden mi var oldu-ğunu bilmek istiyordum. Soru listesi devam ediyordu ama serinkanlı olmak istediğim için bir seferde sadece birkaç soru sordum. Sam açık ve duyarlıydı, sohbetimizden keyif alıyor gibi görünüyordu.

O yaz Deneen ve ben çoğunlukla Malibu'da Peckinpah *Vahşi Belde*'yi yazarken onunla çok vakit geçirdik. Bu paha biçilmez bir deneyimdi.

Bir gün bira içip gün batımını seyrederken, bir senaryo için konu ararken bulduğum bir öyküden Sam'e bahsettim. Öykü, "Hole in the Wall Gang" (Duvarda Delik Var Çetesi) denen yirminci yüzyılın başındaki banka ve tren hırsızları çetesi hakkındaydı. Zaman değişiyordu, yeni bir icat olan telefon vardı, demiryolu kıtaya yayılmıştı ve Henry Ford'un icadı olan otomobil Batı'nın en ücra köşelerinde bile görülmeye başlanmıştı. Keşfettiğim öykü, değişen zaman kötüye gitmeye başladığında şanslarını Güney Amerika'da aramaya karar veren iki kanun kaçağı olan Butch Cassidy ve Sundance Kid hakkındaydı.

Sam fikre bayıldı. Çağdaş bir Western filminde olması gereken her şeye sahip olduğunu ve öyküyü senaryolaştırırken elinden gelen yardımı ve desteği vereceğini söyledi. Çok sevinçliydim. Araştırmama devam ettim ve birkaç hafta sonra olaylar dizisini oluşturmaya başladım. Ama kısa bir süre sonra, ünlü senaryo yazarı William Goldman'ın, *Butch Cassidy and the Sundance Kid* adlı bir senaryo yazdığını öğrendim ve konu kapandı.

Çok kederlenmiştim. Sam sadece omuz silkti ve bu tür şeylerin hep olduğunu söyledi. Sabırlı olmam gerektiğini ve halen bu malzemeyi kullanacak başka bir yol bulabileceğimi ekledi. O öğleden sonra daha geç bir vakitte Sam, Deneen ve ben stüdyoların çalışma şekilleri üzerine konuştuk ve Sam bizimle *Kahraman Binbaşı* deneyimini paylaştı. O konuştukça ben onu sarmaya başlayan üzüntüyü, kızgınlığı ve acı hayal kırıklığını hissettim. Film sırasında tam anlamıyla ne olduğunu bilmiyordum ama daha sonra yemekte Deneen bana stüdyonun filmi katlettiğini söyledi. Charlton Heston'ın parasını iade etmiş ve Peckinpah'ın

da filmin açılış sekansını yazdığı şekliyle çekebilmek için maaş almayı ertelediğini söyledi. Stüdyo hayır demiş. Stüdyo aynı zamanda ona son kurgu sözü vermiş, sonra sözleşmedeki kuralı bozmuş ve filmi ondan almış. Peckinpah gerçekten işten kovulmuş. Belki de en utanç verici olanı stüdyonun kullandığı filmin müzikleriymiş: Orkestrada özensiz kemanlarla doluydu ve Mitch Miller ve grubu Sing-Along Gang'ın parçası tamamiyle yakışıksız olmuştu. Müziği ilk duyduğumda ne kadar kötü olduğuna inanamadım. Olaya genel bir açıdan bakacak olursak bunun alışıldık bir stüdyo kâbusu olduğunu tahmin ediyorum. Film gösterime girince Sam, adının filmde çıkartılmasını istemiş, ama stüdyo reddetmiş.

Peckinpah birkaç yıl boyunca, yapımcı Phil Feldman onu *Vahşi Belde* için isteyene kadar, film yönetme fırsatını bulamamıştı. İçki içmesi, kendine zarar veren davranışları ve "stüdyo kıyafeti"ne karşı olan düşmanlığı iş bulmasını zorlaştırıyordu. Bir gün bana bir sırrını açıkladı: En büyük korkusu çalışmamaktı. Film yönetmek, onun hayatıydı.

Bir öğleden sonra geç bir saatte, Sam, *Vahşi Belde* üzerinde günlük çalışmasını bitirdikten sonra, ona öykülerini nasıl yapılandırıldığını sordum. Bir an duraksadı ve bana öykülerini can alıcı bir bölüm etrafında "askıda bırakmayı" sevdiğini söyledi. "Tipik olarak eylemi öykünün ortasında olan belli bir olaya kadar inşa ediyorum ve sonra onun dışındaki her şey o olayın sonucu oluyor" dedi. *İz Peşinde*'nin öyküsünü düşündüğümde can alıcı bölümün genelevdeki evlenme sahnesi olduğunu anladım. Öyküyü ve karakterleri hazırladıktan sonra her şey, eylemin tamamı, düğün sahnesine doğru gidiyor ve filmin geri kalanı bu sekansın sonucu oluyor. Dramatik bir olay örgüsü inşa etmek için öyküyü önemli bir olay etrafında "askıda bırakabileceğimi" anladım. Bunu bir süre tartıştık, sonra o, odadan ayrıldı

ve birkaç dakika sonra elinde tuttuğu bir senaryoyla geri geldi. Bu, *Kahraman Binbaşı*'nın senaryosuydu. "Şuna bir bak," diyerek beni okumaya teşvik etti.

Senaryoyu eve götürdüm ve o gece okudum. Bu senaryoyu okumak tam bir aydınlanmaydı. Oturmuş bunları yazarken, senaryo yazarlığının sanatını ve zanaatını bana öğreten tek bir senaryo varsa onun *Kahraman Binbaşı* olduğunu düşünüyorum. Öykünün epik ilerleyişi, karakterlerin derinliği ve boyutu, durumun içinde var olan çatışma, gerçekçi diyalog ve öykünün içine işlemiş espri anlayışı beni etkiledi. *Kahraman Binbaşı*'yı notlar alıp sanki bir final sınavına hazırlanıyormuş gibi inceleyerek tekrar tekrar okudum. Bu inanılmaz bir eğitimdi. Şunları görmeye başladım: Peckinpah'ın açılış sekansında öyküyü nasıl tasarladığını ve başlattığını, karakterleri görsel olarak nasıl kurguladığını ve sonra olay örgüsünü en önemli olaya kadar nasıl ördüğünü.

David Wolper'dayken güçlü bir başlangıç sahnesinin veya sekansının, okuyucunun veya seyircinin dikkatini anında çeken şeyin önemini anlamıştım. *Kahraman Binbaşı*, İç Savaş bitmeden önce batı sınırındaki ücra bir çiftlikteki Cadılar Bayramı partisiyle başlıyor; müzik çalıyor, kostümlü çocuklar dışarıda oyunlar oynayarak koşuşturken insanlar dans ediyor, gülüyor ve iyi zaman geçiriyor. Sonra Sam, kovboylar ve yerliler oyunu oynayan bir çocuğun boyalı yüzünden, savaş için cesurca boyanmış bir Apaçının yüzüne kesme yapıyor. Müziğin ve dansın ortasında çocuklar gülüşüp neşe ve sahte bir korku içinde çılgınlıklar atarken Apaçiler saldırıya geçiyor; erkek çocuklar ve atlar dışında herkesi ve her şeyi öldürüyorlar.

Kayda değer bir başlangıç, benim "katışıksız Peckinpah" adını verdiğim şey. Cadılar Bayramı kostümleri içindeki çocukların görüntüleriyle insanları öldürüp kafa derileri-

ni yüzen Apaçilerin boyalı yüzleri arasındaki tezat dehşet vericiydi. Fevkalade yaratıcı senaryo yazarı Kevin Williamson, *Çılgılık* filmlerinde bu başlangıcı taklit eder.

Peckinpah'ın Kahraman Binbaşı rolündeki Charlton Heston karakterini tanıtmaya biçimi karşısında hayrete düştüm. Karakterin sahne talimatlarında tarif edilme şekli bilmemiz gereken her şeyi söylüyor: *"Dik kafalı, kararlı ve çabuk sinirlenen biri... Bir sanatçı veya belki de gecenin üzerine tüneyen bir baykuş kadar ölümün yakın olduğunu bilen bir savaş mimarı... Emir verir ama emir almayı pek sevmez... Akılsız da olabilen... bütün zorluklara rağmen yoluna devam eden... henüz başarısız olmamış bilge bir adam..."*

Bu tanımlamayı çok seviyorum. Öyle ya da böyle o dönem yazdığım tüm senaryolar Peckinpah tekniğinden ve temalarından etkilenmiştir. Tabii ki kısaltılmış olan bu tanımlama bugünün standartlarına göre fazla uzun, fazla doğrudan ve fazla açıklayıcı olacaktır.

Öykü, İç Savaş'ın hemen sonrasında geçiyor. *Çöl Aslanı*'ndaki John Wayne karakteri gibi Dundee de öyküyü başlatan katliamdan sorumlu olan hain Apaçileri yakalamak ve rehin alınan çocukları kurtarmak için durmak bilmeyen bir arayış içinde. Dundee bunu nasıl yapacağını veya amacına ulaşmak için başkalarının ödeyeceği bedeli umursamıyor.

Peckinpah gerilim, espri ve renk arasında nasıl bu kadar fevkalade bir denge elde etmiş? Bunu araştırmak istiyordum. Bu yüzden ilk yaptığım şey Peckinpah'ın kullandığı şu öğeleri ayrıştırmak oldu: Konfederasyon "düşmanlarını" ortak bir düşmana, hain Apaçilere karşı yürümek için kendisine katılmaya zorlayan Birlik Ordusu'ndaki bir subayın yarattığı çatışma. Bu durum içinde öyküye renk ve doku katan çok çeşitli tuhaf karakterler yaratıyor: Tek kollu

yerli gözcü, neredeyse hiç konuşmayan ve bu yüzden dost veya düşman olduklarını hiç bilemediğimiz iki Apaçi; sarhoş bir at hırsız; Batı Noktası'ndan yeni gelmiş olan genç bir subay; silah toplayan ve rom içen bir vaizle tabii ki Dundee'nin eski bir arkadaşı, güvenilir ve sadık bir Konfederasyon üyesi (Richard Harris oynuyor) Benjamin Tyreen, halen İsyanlılar için savaşan bir savaş esiri.

Peckinpah, Dundee'yi "savaş mimarı" şeklinde tanımlar ve bana kalırsa Peckinpah da filmin mimarıdır. Karakterlere tat katan harika nüansları ve kişisel tarihleri nasıl yarattığını gördüm. Özellikle bir sekansı defalarca inceledim çünkü bu sekans Peckinpah'ın kişisel tarzını içinde barındırıyor gibi gözüküyordu. Bu tek sekans kendi içinde bir eğitim gibiydi. Apaçilerin izindeki derme çatma birlik gece kamp yapıyor. Sekans bir borazancının günlüğüne yazmasıyla başlıyor; biz onun dış ses şeklinde yolculuğun sessizliğinden ve huzurundan bahsettiğini dinliyoruz. Aslında etrafı bir sürü etkinlik ve karmaşanın telaşıyla çevrili; tek kollu yerli gözcü ile Apaçi gözcü güreşirken havada tabak çanak uçuşuyor. O ana kadar Apaçileri yok etme ve çocukları kurtarma görevi sonuç vermemiş durumda.

Ansızın vahşi bir hayvanın sesi duyuluyor ve bir anda tüm sesler sona eriyor: Tam bir sessizlik. Sonra karanlığın içinden çıkan yaşlı bir Apaçi görüyoruz. Onun arkasında dağınık bir şekilde yürüyen ve Dundee'nin aradığı çocuklar. Yaşlı adam Apaçi lideri Charibba'nın kendisine kaçaklarla gitmek için çok yaşlı olduğunu söylediğini ve onu "beyaz adamlara" gönderdiğini açıklıyor. Bu mesajı üzerinde botları ve iç çamaşırları olan Dundee'ye (bir başka Peckinpah dokunuşu) iletiyor ve binbaşıya onu Apaçilerin kampına götüreceğini söylüyor. O anda herkes yaşlı adamın görevinin grubu bir Apaçi tuzağına düşürmek olduğunu biliyor

ama ateşli bir tartışmadan sonra Dundee her koşulda onu izlemeye karar veriyor.

ABD'yi Meksika'dan ayıran nehre ulaştıklarında, Dundee nehrin yukarısındaki başka bir yere gidiyor ve nehri oradan geçiyor. Orası da tuzağa düştükleri yer oluyor. Acımasız bir çatışmada Apaçiler bölüklerinin büyük kısmını yok ediyor ve her şey bittiğinde kolayca geceye karışıyorlar.

Dundee'nin birliklerinin üçte birinden fazlası öldürülüyor, sağ kalanların çoğu yaralı ve atlar gitmiş; sadece birkaç katır kalmış. Bu sekansın sonunda Dundee silahla oynayan ve rom içen vaizin ölümleri hakkında birkaç kelime söylediği kısa bir cenaze törenini yönetiyor. Sonra gitmek için hazırlanıyorlar.

Tam da burası Peckinpah'ın az önce tanık olduğumuz şiddeti ve gerilimi hafifleten esprili bir bölümle havayı yumuşattığı yer. Dağınık grup hazırlanırken, Dundee katırın üstüne çıkıyor ve gitmesi için katıra komut veriyor. Ama katır dinlemiyor; sadece duruyor, sonra birlik durmakta olan Dundee'nin etrafını çevirmişken katır lakayt bir şekilde otlanmaya başlıyor. Dundee hayvanı dürtüp tekmeliyor, ama çare yok.

Dundee iki süvariye hayvanın önünde ve arkasında durmalarını söylüyor. "İtin ve çekin" diye emrediyor. Yerlerine geçiyorlar ve itip çekmeye başlıyorlar. Ansızın havyan arkasındaki adamı yere serip önündekini de düşürecek şekilde tekme atıyor. Katır halen hareket etmeyi reddediyor. Çok sinirlenen Dundee hayvanın kafasını çeviriyor ve onunla göz göze gelip bağırmaya başlıyor.

Sonunda katır şahlanıp tekmeleyip, dönüp, çırpınıp hızla dönerek bir roket gibi havaya sıçrayıp birliklerin – ve çalıların– arasından her şeyi ezip geçiyor. Huysuz katır ağaçlara çarpıyor, arka ayaklarının üzerinde, sonra ön

ayaklarının ve burnunun üzerinde duruyor... ve birden sanki ağır çekim şeklinde Dundee havada yükselip süzülüyor ve sonra sert bir şekilde yere çarpıyor. "Etrafındaki adamlar o kadar çok gülüyorlar ki neredeyse kendileri de katırlarından düşüyorlar. Tüm sahne tek bir ses olmadan topyekûn bir sessizlik içinde gerçekleşiyor.

Dundee yavaşça yerinden kalkıyor, üstünü temizliyor, gülen herkese meydan okuyarak tekrar katıra biniyor. "Deh!" diyor ve gösterişli bir biçimde birliğini ilerletiyor.

Bu sekansa bayılıyorum. Dundee ve adamlarının katlandığı onca vahşet, kıyımdan sonra kendimi yüksek sesle gülerken ve Peckinpah'ın bir fırça darbesiyle filmin atmosferini tamamen nasıl değiştirdiğine hayret ederken buldum. Daha da önemlisi bu olay adamları kişisel farklılıklarını ve politik çatışmalarını arkada bırakabilen, kendilerini işlerine adanmış bir grup olarak birleştiriyor. Bu, aksi halde tatsız olacak bir hadiseye; hayat, boyut ve gülünçlük katan olağanüstü bir an. Bu senaryo, görsel uygulaması, dramatik değeri ve yarattığı sempatik atmosferle beni halen hayrete düşürüyor. Tam anlamıyla büyük bir senaryo yazımı örneği.

Bu an hakkında ne kadar çok düşündüysem, dramatik yazarlığın şu "kuralı"nı o kadar iyi anlamaya başladım: Gerilimi kırmak için gergin ve endişe dolu bir ânı eğlenceli bir bölüm izleyebilir. Shakespeare bunu *Macbeth*'te meşhur "kapıya vurma" sahnesinde yapıyor. Duygusal açıdan yüklü olan kral cinayetinden sonra Shakespeare, sarhoş kapıcının alkolün "kötülüklerinin" insanda arzuyu yarattığı, ancak bunu kullanma kabiliyetini aldığını anlattığı sahneden Macduff'ın kapıya vurmasına kesme yapıyor. Buna komik rahatlama deniyor.

Bugün bu dramatik anlayışı, dünyanın her yerindeki senaryo yazarlığı atölyelerindeki öğrencilerimle paylaşı-

yorum. Onlara dramatik bir sahneyi sıklıkla serbest, eğlenceli bir komedinin izlediğini gösteriyorum. Bu bir öyküyü geliştirme, olay örgüsüne derinlik, boyut ve daha fazla kimlik kazandırarak olay örgüsünü genişletme şekli.

Bir hafta sonra Sam'in evine yeniden gittiğimde ona senaryoyu ne kadar çok beğendiğini söyledim. Ondan sonra saatlerce senaryo yazmak hakkında konuştuk ve o da bana *Vahşi Belde*'yle ilgili ne yapmak istediğini anlattı.

Yazın sonuna doğru Sam'den de esinlenmiş bir şekilde artık tereddüt etmeyi bırakıp işe koyulma ve kendi senaryomu yazma zamanımın geldiğini hissederek uyandım. Telefon çaldığında bu kararı henüz vermiştim. Arayan Deneen'di; Sam, *Vahşi Belde*'nin taslağını bitirmişti ve bana onu okuyup okuyamayacağımı soruyordu.

7

Vahşı Belde

Pike: "Hiç kimseden kurtulmuyoruz -ayrılmıyoruz -tıpkı eksi günlerdeki gibi -bir adamla yan yana olduğunda onunla kalırsın -eğer bunu yapamıyorsan bir hayvandan betersin -bitersin -biteriz -hepimiz!"

-PIKE BISHOP (William Holden)

Vahşı Belde (Sam Peckinpah, Walon Green)

1 967'de o ılık yaz günü biraz hızlı, biraz da dikkatsizce araba kullanarak sahile gittim, *Vahşı Belde*'nin ilk taslağını okumak için sabırsızlanıyordum. Bunca zamandır onun hakkında dinlediklerimden, *Kahraman Binbaşı* ve *İz Peşinde*'yi okuyup inceledikten ve Sam'le bu kadar zamandır senaryo hakkında tartıştıktan sonra onu sahiden okumak için ellerimin arasında tutuyor olmak gerçek bir heyecandı.

Malibu Colony kapısını geçtim, dar asfalt caddeye döndüm ve karnımda sinirden bir düğüm oluştuğunu hissettim. Okuyup da beğenmeyecek olursam, ne diyecektim? Sam kızacak mıydı? Beni dışarı atıp bir daha kapısının eşiğinden geçmememi mi söyleyecekti? Eve gelip arabamı park ederek ön kapıya yürüdüğümde saçmaladığımı fark ettim.

Benden sadece bir senaryonun okunması ve bir ihtimal fikir vermem bekleniyordu. Sonuçta ben kimdim ki Sam Peckinpah'a neyin olup neyin olmadığını söyleyecektim?

Kapıyı çaldığımda hafif bir rüzgâr esiyordu, sörf yapanlar vardı ve evin diğer tarafında dalgaların sahile vurduğunu duyabiliyordum. Senaryoyu alıp eve giderek hemen okumayı planlıyordum ama Deneen kapıyı açtığında gülümsüyordu. "Sam bir toplantıda," dedi. "...ama hemen geri dönecek. Beklemeni istedi."

Zaman geçirmek için sahilde yürüyüşe çıktık. Deneen senaryonun Sam için ne anlama geldiğini, bu senaryonun yapabileceklerinin en iyisi olmasını istediğini anlattı. Eve döndüğümüzde, Sam de eve gelmişti.

Her zaman olduğu gibi açık ve dost canlısıydı ama yapım tasarımcısıyla çekim hakkındaki ilk düşüncelerinin üstünden geçtiğini açıklarken içten içe biraz sinirli ve azıcık endişeli olduğunu sezdim. Biraz konuştuk, sonra bana senaryonun bir kopyasını verdi ve doğrudan şöyle dedi: "Bunu oku ve bana ne düşündüğünü söyle."

Eve, aylardır beklediği bir kitabı okumaya hazırlanan küçük bir çocuk gibi gittim. Senaryoyu yanımdaki yolcu koltuğunun üstüne koydum, ona bakmaya devam ettim ve ellerimi direksiyonda tutmakta zorlandım. Eve vardığımda, birkaç sayfa okudum ve sonra senaryoyu istemeyerek o akşamki bir randevuma hazırlanmak için bir kenara koydum.

Sonraki sabah erkenden kalktım. Büyük bir fincan kahve yaptım, masama oturdum ve *Vahşi Belde*'nin ilk taslağını okumaya başladım. Sayfalarda akan eyleme, karakterlere ve görüntülere kendimi tamamen kaptırarak bir oturuşta senaryoyu okumayı bitirdim. Aklımın perdesinde bir film izlemeye benziyordu, ki elbette senaryo okumak da buydu. Birkaç saat sonra senaryoyu masama bıraktığımda

şunu düşünüyordum: Western özel bir tür olarak geçmişin ayak izi olarak görülüyorsa, *Vahşi Belde* geleceğe yönelik bir adımdı.

Vahşi Belde çetesinde beş kanun kaçağı var: Pike (William Holden), Dutch (Ernest Borgnine), Gorch kardeşler (Warren Oates ve Ben Johnson) ve Angel (Jaime Sanchez). Planlanmış bir banka soygunu onların "son işi" olacaktır ama soygun tam anlamıyla bir fiyaskoyla sonuçlanır. Film başlatan muazzam bir aksiyon sekansında, soygun Pike'ın eski bir arkadaşı olan Deke Thornton (Robert Ryan) önderliğindeki kirli bir ödül avcısı çetesi tarafından engellenir. Beş kanun kaçağı demiryolunda durdurulup tuzağa düşürülür.

Kaçtıktan sonra Meksika'ya giderler. Yolda para çantalarını açarlar ve çantaların metal temizleyicilerle dolu olduğunu görürler. Kızgın bir şekilde "bir dolarlık çelik çomak için kasabadan dışarı" fırlamak zorundalar, Pike onlara durumlarının vehameti hakkındaki gerçeği doğrudan söyler: "Eğer silahlarımızın ötesini göremezsek, sonumuz yaklaşıyor demektir."

Karakterle ve görsel bağlam oluşturulduktan sonra, *Vahşi Belde*'nin asıl öyküsü başlıyor. Yorgun, sinirli, başlarında büyük bir ödül olduğunu ve geleceklerinin belirsizliklerle dolu olduğunu bilen adamlar, Meksika'da kısa ve heyecanlı bir olay yaşıyorlar. Kayıplarını geri almaya çalışan adamlar başka bir iş arıyorlar ve sonra Pancho Villa'nın devrimci güçleriyle savaşıyor, rüşvet yiyici Meksikalı general Mapache'yi bulup onunla bir anlaşma yapıyorlar. ABD ordusundan gelen bir silah kargosunu soymak karşılığında 10.000 dolar alacaklar. Elbette bu, sarhoş federallerle Vahşi Belde çetesi arasındaki neredeyse herkesin ölümüne neden olan şiddetin ve kargaşanın şiirsel ör-

tüsünde sahnelenmiş ve çekilmiş nihai hesaplaşmaya yol açıyor.

Hikâye genel hatlarıyla böyle.

Senaryoya yeniden baktığımda öykünün nasıl hazırlandığının farkına vardım. Senaryo (nihai filmde çıkarıldı) bir anlatıcının filmin tonunu oluşturmasıyla başlıyor: *"1913'te Amerika'nın çoğunluğu için Masumiyet Çağı gelmişti ve Yerli Savaşları, Altın Avı ve Büyük Silahşörler meyhane sohbeti veya veranda anıları haline gelmişti... Ama Rio Grande'nin her iki yakasında insanlar 70'lerde ve 80'lerdeki gibi yaşamaya devam ediyordu... değişen toprak değişmeyen insanlar."*

Çok dolaysız diye düşündüm ama "değişen topraklarda değişmeyen insanlar" fikrinin her zaman Sam'in teması olduğunu biliyordum. Senaryo, küçük bir kasabada asker üniformaları giyen Pike Bishop önderliğindeki bir grup kanun kaçağıyla başlıyor. Sahne talimatları Pike'ın karakterini hemen açıklıyor.

Pike: *"Düşünceli, kendi içindeki ve etrafındaki değişim dışında hiçbir şeyden korkmayan, şiddete meyilli ve kendisini yetiştirmiş bir silah adamı. Yanılmayın, Pike Bishop bir kahraman değil –onun değerleri bizimkiyle aynı değil– o bir silahşör, suçlu, banka soyguncusu ve katil. Çitleri, tren vagonlarını, telgrafı ve daha iyi okulları seven biri değil. Toplumun dışında ve topluma karşı yaşıyor çünkü bu tür bir hayat tarzına inanıyor..."*

Ama gözüme başka bir şey çarptı. Pike birkaç yıl önce başarısız olduğu bir banka soygununun sonucunda "dimdik ve her zaman biraz acı içinde" ata binen, azıcık aksak yürüyen bir adam. Bunun da onun karakterinin bir parçası olup olmadığını merak ettim, belki de Sam, Pike Bishop'ın başka bir yönünü de kurmak istiyordu. Normalde bu küçük

sahne talimatına dikkat etmezdim, ama eğer Pike Bishop olagelen değişimlere ayak uydurmakta zorlanan bir adamsa, kendime bu fiziksel deformasyonun, Antonioni'nin *Maccera* filmindeki manzara ve arkaplan kullanımı gibi ruhsal durumu temsil edip etmediğini sordum. Bana göre bu karakterin kendisinden memnuniyetsizliğini temsil etmenin bir yoluymuştu. Bu açıklama hakkında düşündüm. Sam neden bu gerçeğe dikkat çekiyordu? Soruyu kendime sordum ve cevabı buldum: Sam "duygusal anlamda sakattı." Vahşi Belde çetesinin diğer tüm üyeleri gibi "değişen topraklarda değişmeyen bir adamdı."

Bunun, karakterlerin farklı yönlerini ve katmanlarını göstermenin bir yolu olabileceğini düşündüm. Duygusal bir kusuru, "Aşıl tendonu" olan bir karakter yaratmak istersem, karakterin duygusal zaafını oluşturup sonra bu zaafı yansıtan fiziksel bir rahatsızlık yaratabilirdim. Pike Bishop'ın aksaması bana göre içindeki durumun görsel bir temsiliydi, etrafındaki her şey değişirken o geçmişte yaşayan duygusal bir sakattı. Bu benim için önemli bir kavrayıştı.

Senaryoyu ne kadar çok incelersem, Peckinpah'ın temasını göstermek için karakterleri ve durumlarını nasıl kurguladığını o kadar iyi anladım. *Kahraman Binbaşı*'nın ve *İz Peşinde*'deki Joel McCrea karakterinin Pike Bishop'a yansıyan evrimsel etkilerini kolayca görebiliyordum. Sam iki karakteri, Pike ve Dutch'ı hemen hazırlıyor. Baştaki birkaç sahne içinde birlikte yol aldıklarını, yan yana durduklarını ve birbirleri için mücadele ettiklerini, bir geçmişleri olduğunu görebiliyoruz. Ama bankaları ve trenleri soyma günlerinin "hızla geride kaldığını" ve tek alternatifleri ölüm, hapisane veya küçük bir Meksika kasabasında kuru bir hayat olan kör uçlu bir geleceğe mahkûm olduklarını biliyorlar.

Bu tematik akışlar eylem çizgisini belirliyor: Verdikleri sözlerle yaşayan kanun kaçakları, alkolün “kötülükleri,” küçük bir Meksika kasabasında tembel ve neredeyse pastoral olan bir yaşam. Fakat bunlar sadece Meksika’ya kaçmakta olan kanun kaçaklarının insafsız portrelerini çerçeveleyen basit süslemeler.

Başlangıç sekansında şu üç farklı öge var: Yol kesme, içki karşıtı yürüyüş ve leş yiyici kelle avcılarının Vahşi Belde çetesini tuzağa düşürme girişimleri. Pike ve diğerleri bankaya girerken, veznedar, bir memuru azarlıyor. Normalde bunun sadece eylem adına yapılmış, aslında bir şey ifade etmeyen, sahne doldurmak adına söylenen boş bir replik olduğunu düşünebilirdim.

Ama daha yakından baktığımda Peckinpah’ın öykülerine yeni bir öge –bu, bankada, içki karşıtı yürüşte, çatıda veya çocuklar akreplere eziyet ederlerken olabilir– eklerken yaptığı şeylerden birini fark ettim, ki bu da sahnenin tam ortasından başlamak. Kendime neden diye sordüğümde, sahneyi bu şekilde başlatmanın olay örgüsünü sıkılaştırdığının ve sayfada akan eylemi neredeyse kesintisiz yaptığının farkına vardım. Örneğin öykü başladığında kelle avcıları çatıda yakıcı güneşin altında saatlerdir Vahşi Belde çetesinin gelmesini beklemektedirler. Sıcaktan bunalmışlardır, yorgun ve huysuzdurlar. Bu noktada Deke Thorton’un demiryolu adına çalışmaya zorlandığını, Thorton’un Vahşi Belde çetesini ya öldürmesi ya da yakalaması gerektiğini, aksi takdirde demiryollarının onu tekrar hapse göndereceğini öğreniriz. Ve bu katlanamayacağı bir şeydir. Eylem ilerlemeye başladığında tüm bu öğeler hazırlanır ve kurulur. Her şeyin kaleydoskopik bir eylem sekansı içinde patlamasına ramak kalmıştır.

Vahşi Belde çetesi asker kılığında kasabaya girdiğinde kısaltılmış bir tente altında durup Levililer 10:9 bapından

alkolün kötülükleri konusunda vaaz veren bir vaizin yanından geçerler. “Şarap veya sert içkiler içmeyin... ölümünüze yol açarlar... bir yılan gibi ısırır, bir engerek gibi sokarlar.” Neredeyse her Peckinpah filminde alkolün kötülüklerine dair bir atıf vardır. Ama elbette hiçbir zaman böyle bir sahne “içeri konmamıştır,” bu filmde bu alıntıyı eylemin ayrılmaz bir parçası şeklinde dahil etmiştir ki eylem, içki karşıtı yürüyüşün başlamasıyla patlak verrir.

Eylem sekansına bu farklı öğeleri dahil etmek, Peckinpah’ı diğer birçok aksiyon yönetmeninin fersah fersah üstün kılıyor. Filmin başındaki soygun sekansında adamlar kaçmaya hazırlanırlarken, Angel güneş ışığının caddenin karşısındaki barut fıçılarını aydınlattığının farkına varır. Pike ve Dutch hemen bunun bir tuzak olduğunu anlarlar ve içki karşıtı yürüyüşü bir paravan olarak kullanıp yürüyenlere katılırlar. Bu her şeyi cehenneme çevirir. Haydutlar atlarına koşarken caddede bir arbede başlar, kelle avcılar ateş ederler; erkek, kadın ve çocuklar çapraz ateş arasında birbirlerine çarparlar.

Sanırım *Vahşi Belde* hakkında benim ilgimi en çok çeken şey patlayıcı, unutulmaz imgelerin görsel şiiri oldu: köpürünün patlamasıyla atların ve sürücülerinin ağır çekimde aşağıdaki nehre düşmeleri; sarhoş bir Meksika generali tarafından kullanılan antik bir araba; ölü bir adamın da karnına konan akbaba; çöl manzarasının müthiş güzelliği. Uç noktada şiddetin iğrenç estetiğine rağmen –ki birkaç yıl önce gösterime girmiş olan *Bonnie ve Clyde*’inkinden (David Newman, Robert Benton) bile fazla– Peckinpah, karakterlerinin kahramanca, olağanüstü ve neredeyse mitsel bir statüde görünmelerini sağlamış.

Sam’in *Kahraman Binbaşı* senaryosunu dikkatlice incelemiştım ve *Vahşi Belde* için de aynı dikkati gösteriyordum. Sam karakterlerine farklı çatışma örnekleri aşıyor:

karakterlerin kendi aralarındaki çatışma, değişen zamanla ve kelle avcılarıyla çatışma. Kanun kaçaklarının istedikleri şey son bir iş, ki sonrasında geri çekilip "emekliye ayrılışınlar;" amaçlarına ulaşmalarını engelleyen toplumun ve sanayileşmenin gücü ve onlar arasında bir çatışma olduğu da gösteriliyor. Ayrıca bir de karakterler ve onların davranışları arasındaki çatışma var: İçerisi ve dışarısı arasındaki çatışma var. İçerisi ve dışarısı arasındaki çatışma. Çatışmanın doğasını daha iyi anlamak için *Kahraman Binbaşı*'ya geri döndüm ve her iki filmin karakterleri arasındaki çatışmalardaki bazı özelliklerin taslağını çizmeye başladım.

Genellikle ana karakter ve diğer karakterler arasında bir çatışma olduğunu gördüm; *Vahşi Belde*'de örneğin Pike ve Gorch kardeşler arasında kişisel çatışmalar, anlaşmazlıklar, güvensizlik ve neyin doğru neyin yanlış olduğu konusunda eski yalın güç savaşı var. *Kahraman Binbaşı*'da da aynı şekilde Güney için savaşmış olan Benjamin Tyreen ve Kuzey için savaşmış Dundee arasında bir çatışma var. Sonra karakter ve senaryo boyunca yapmak istediği şey, dramatik ihtiyacı arasında bir çatışma var. Bu çatışmanın aynı zamanda içsel bir çatışma da olabildiğini anladım: Bir korkuyu yenme, intikam gibi duygusal bir takıntı, arzuları dizginleme ya da irade gücü yoksunluğu.

Bunlara ek olarak, tek başına ve karakterlerin dışında duran bir çatışma alanı daha var. Savaş, doğal bir olay veya felaket; değişen zaman; toplumun "kuralları" ve bireyin kuralları arasındaki çatışma gibi arkadaki bir güç, eylemin tuvaline karşı oynayan arkaplana dönüşüyor. Burada anladım ki çatışma, içsel, dışsal veya ikisinin bir karışımı olabilir.

Bu temel bir öğretiydi. Çatışma olmadan gerçek anlamda bir eylem olamayacağını anlamaya başladım. Eylem ol-

madan da karakter gelişimi veya değişimi olmuyor ve karakter olmadan öykü olmuyor. Ve tabii ki bir öykü olmadan da senaryo olmuyor.

Ayrıca Sam'in öyküyü nasıl önemli bir olay etrafında ördüğünü de gördüm, ki burada o olay Vahşi Belde çetesinin ABD ordusunun treninden silah çaldığı olağanüstü tren soygunuydu. Peckinpah senaryonun ilk bölümündeki eylemi, filmi, tren soygununa götürecek şekilde hazırlamış ve tasarlamıştı. Tren soygunu neredeyse tamamen sessizlik içinde geçen istisnai bir sekans; filmin on dakikalık süresini oluşturan altı sayfalık senaryo bölümüydü. Halen Sam'in gerilimi, geciktirimi ve suya geldiğinde duran tren arkaplanındaki gürültünün sessizliğini nasıl kurguladığına hayret ediyorum. Bu filmin sonundaki nihai hesaplaşmaya ve son silahlı çatışmanın vahşi şiiirselliğine götüren nefes kesici bir sekans.

Senaryoyu birkaç kez okudum ve her seferinde yeni bir şeyin farkına vardım. *Vahşi Belde*'deki karakterler her şeyin aynı şekilde kalmayı sürdüreceğine, sanayileşme döneminin gelmeyeceğine, Batı'ya göçün, azalarak biteceğine ve "ölene kadar çalışacaklarına" dair münferit bir hayal içinde yaşayan insanlar. Ama öykünün sonuna doğru karakterler rüyanın sona erdiğinin farkına varıyorlar. Uyum sağlamak veya ölmek dışında bir seçenek yok. Yeni bir zaman, yeni bir çağ ve "toplumun yeni kalıplarına" ve yeni düzene ayak uyduramıyorlar. Tehlike çanları çalıyor ve ellerinde olan tek şey prensipleri ve kendi evrenlerinin ahlaki düzeni. Pike, Dutch ve Gorch kardeşler yolun sonuna geldiklerinin, değerlerine ve federallerin mahkûmu olarak işkence edilmekte olan Angel'a sadakatlerine saygı göstermeleri gerektiğinin farkına varırlar. İçki içme, gece için bir hayat kadını tutma, birileri tarafından avlanma ve her zaman kaçma halinde olma;

Pike Bishop ve Dutch en sonunda hayatlarının geri kalanının buna benzeyeceğini anlarlar. Bu yüzden yapılması gerekeni yaparlar: arkadaşları Angel'ı kurtarmak için iki yüz silahlı ve sarhoş askerin arasına yürüyerek, bir şekilde katledilmeyi göze alırlar. Dutch, Pike'a, "Bizi bekliyor olacaklar," der. Pike da şöyle cevap verir: "Bunu başka türlü yapamazdık." 1990'da gösterime girmiş olan *Thelma ve Louise*'in (Callie Khouri) sonu da buna çok benziyor.

Kanun kaçakları tavernaya doğru uzunca bir yürüyüş yaparken bir amaç, görev ve kader duygusu içinde birleşirler. Dünyadan ayrılmaları başkalarının değil onların tercihinin olacaktır. Ünlü roman yazarı Joseph Conrad bir zamanlar şöyle yazmıştı: "Deneyimin kumaşı dışında iyi ve kötü aynıdır." Ve eylemin bu epik, görsel ve şiirsel dokusu içinde Vahşi Belde çetesi zaferin dillere destan ışıltısı içinde ilerlerler. *İz Peşinde*'deki karnavalın yan gösterilerinde çalışan Randolph Scott karakterininki gibi bayağı ve belirsiz bir varoluş içinde hayatlarının geri kalanını geçirmek-tense bu durum daha iyidir.

Sonunda, her yeri saran kan ve ölüm kokusunun ortasında siyah giysili kadınların, cesetlerin arasında yürüdüklerini görürüz. Ufukta gün batmaktadır ve keyifsiz olan Deke Thornton yorgun bir şekilde hiçbir amaç veya yön duygusu olmadan bir kayaya yaslanarak oturmaktadır. Edmond O'Brien'in oynadığı yaşlı adam Sykes uzun bir an ona bakar ve sonra ona kendisiyle ata binip gitmek isteyip istemediğini sorar. O da şöyle der: "Eskisi gibi değil, ama hiç yoktan iyidir."

Bir şeyin bitişi her zaman yeni bir şeyin başlangıcıdır.

Şimdi bile bunları yazmak için oturduğumda, *Vahşi Belde*'yi ilk okuyuşumu ve bu deneyimin titreşimiyle duygusal anlamda nasıl bitkinleştiğimi hatırlıyorum. Senaryo yazarlığı zanaatını anlamak konusunda dev bir adım attı-

ğımı hissetmiştim. *Vahşi Belde* olağanüstü bir senaryo, olağanüstü bir film ve senaryo sanatı üzerine kişisel eğitimimde çok büyük bir adım haline geldi.

Birkaç gün sonra Sam'e gittim, öğleden sonra geç bir saatte elimizde bira, aydınlık bir günbatımını seyrederek verandada oturduk. Ona senaryo hakkında ne düşündüğümü anlattım. Tabii ki bayılmıştım; ve öykünün temaları ve karakterleri nasıl gösterdiği üzerine konuşmaya başlayınca Sam memnun göründü. Ona senaryonun olağanüstü bir şekilde görsel olduğunu düşündüğümü söyledim. Ve şunu ekledim: Film herkesi çok şaşırtacak.

Konuşmamızdan sonra ona öylesine –Walon Green ve Roy Sickner tarafından ortaya atılan– fikrin başlangıç noktasını sordum ve o da bana “değişen bir zamanda yaşayan kötü adamların sıradan öyküsünü anlatmayı” denediğini söyledi. Bana şunu dediğini hatırlıyorum: *Vahşi Belde* temelde “katiller Meksika’ya giderse ne olur”u anlatıyor. “Tuhaf olan şey,” dedi, “bu katiller yolun sonuna geldiklerinde bizim büyük bir kayıp duygusu hissetmemiz.” Özdeşleştirme duygusu ve “katiller” için beslediğimiz sempatinin yanı sıra son silahlı çatışmanın görsel koreografisi gerçekten akılda kalıyor.

Birkaç ay sonra 1968 baharının sonunda Sam prodüksiyona başladı. Film çekti; zamanında, bütçenin altında tamamladı ve sonra Hawaii’ye tatile gitti. Ama çatışma ve ihtilaf Sam’in göbek adıydı. Film stüdyoya gider gitmez Peckinpah kendisini başka bir mücadelenin ortasında buldu. Stüdyo ve yapımcı –“kıyafetliler”– filmi çok uzun buldu. Sam’in kurgusu iki buçuk saatten biraz fazlaydı ve bunun kısaltılması gerektiğini düşündüler.

Bu yüzden Sam Hawaii’deyken, orijinal ve kesilmemiş versiyon New York’lu eleştirmenlere gösterildikten sonra,

stüdyo, filmin bazı yerlerini kesmeye ve filmi “uygun süre” olduğunu düşündüğü uzunluğa getirmeye karar verdi. Kesmeler tam anlamıyla ekonomik sebeplerle yapıldı; iki saatlik bir filmin gün içinde daha fazla gösterilip yapımcılara ve sinema salonu sahiplerine daha fazla kâr getirdiği çok iyi bilinir. *The New York Times*’ın saygıdeğer ve kültürlü eleştirmeni Vincent Canby bile filmi tekrar izlemeye gittiğinde hayal kırıklığına uğramış. Tüm geriye dönüş sahneleri çıkartılmış. Öykünün ilerlemesi için gerçekten zorunlu olmasalar da, bu sahneler öyküye derinlik ve boyut ekleyerek karakterler arasındaki ilişkiye ışık tutuyordu. Bugünse Sam’in yönetmen kurgusu video kaset, lazer disk ve DVD olarak hâlihazırda bulunabiliyor.

Vahşi Belde’yi okuma ve senaryo yazarlığının zanaatı üzerine Sam’le konuşma deneyiminden sonra oturup kendi senaryomu yazmak konusunda heveslendim. En azından bundan sonsuza kadar kaçamayacağımı anladım. En sonunda korkularımla yüzleşmeli ve sadece oturup yazmalıydım.

Bu yüzden böyle yapmaya karar verdim.

8

Boş Sayfa

"Hiçbir filmimde amacım insan akli ve teknolojik ilerleme arasındaki çatışmayı göstermek olmadı. Benim ilgimi makineyle yüzleşen insan değil, eylemleriyle, öyküsüyle ve aşk denemeleriyle yüzleşen insan çekiyor ..."

-MICHELANGELO ANTONIONI
The Architecture of Vision

İlk senaryomu yazmaya kendimi adanmış olsam da, halen ne hakkında yazacağımı sorguladığımı farkettilim. Beğendiğim iki fikrim vardı: ikisi de Western. Biri, hemen İç Savaş sonrasında geçen, adı kötüye çıkmış Younger Kardeşlerin ana karakterler olduğu bir öyküydü. Bu dört kardeş Güney için savaşmışlardı ve zaferle çıkmış Birliğin kurallarını kabul etmeyi reddediyorlardı. Savaş bittiğinde kanun kaçağı olarak hukuk kurallarına karşı geldiler. Güney adına soygun yaptılar ve öldürdüler, sonra ilk tren soygunlarını gerçekleştirmek için Jesse James'le güçlerini birleştirdiler.

Diğer fikir Butch Cassidy ve Sundance Kid'le ilgili araştırdığım malzemeyi alıp onu, Sam'in önerdiği gibi başka

bir senaryo için sıçrama tahtası olarak kullanmaktı. Bunu Butch ve Sundance'le birlikte olan hayali bir karakter hakkında senaryo yazarak yapabilirdim. Butch ve Sundance Bolivya'ya giderken benim karakterim arkada kalır, bir banka soyarken yakalanır ve üç yıl cezaevinde kalır. Öykünün 1907'de, Butch ve Sundance'in Güney Amerika'daki ölümlerinden sonra başlayabileceğini düşündüm.

Durumdaki rengi, mizahı ve dramatik olanakları sevdim. Değişim ve yeni hayat tarzına uyum sağlamayı deneme temasını da beğendim. Bence aylarca bunun hakkında konuşup, tartışıp, okuyup, en sonunda kendime istemeyerek itiraf ettiğim gibi konuyu geçiştirmiştim. Artık istediğimi yapmanın zamanı gelmişti.

Bir öğleden sonra hazırlık sürecinin parçası olarak Wolper'da çalışırken *Film Quarterly* için yazdığım bir makaleyi, belki ilham verir diye yeniden okumaya karar verdim. Makaleye "matbaa belgeseli" adı vermiş ve yazıda *Raşomon*'un güncellenmiş bir Amerikan versiyonu olan *Outrage (Haydut)* adlı filme odaklanmıştım.

Filmi Michael Kanin *Kenar Mahalle* ile başlayıp sonra *Uzun, Sıcak Yaz*'a uzanan işlerine hayran olduğum Martin Ritt yönetmişti. Ritt birkaç yıl önce eski ve yeni film yapımı tarzları arasında köprü kurmak açısından önemli olduğunu düşündüğüm *Çılgınların Günahı*'nı tamamlamıştı. *Haydut*'un müthiş bir oyuncu kadrosu vardı: Paul Newman, Claire Bloom, Edward G. Robinson ve Laurence Harvey. Görüntü yönetmeni efsanevi ve parlak zekâlı James Wong Howe'du (eniştem Sol sayesinde hiç abartısız birlikte büyüdüğüm adam) ve filmi Frank Santillo (pek çok filmin yanı sıra *İz Peşinde*'yi de kurgulayan kişi) kurgulamıştı. Müzik muhteşem Alex North tarafından bestelenmiş ve film müziği yapılmıştı.

Makaleye senaryo yazarı Michael Kanin'le mülakat yaparak başlamıştım. Bu projenin çıkış noktası neydi? Kanin, bana *Raşomon*'u ilk gördüğünde tiyatro oyunu için mükemmel bir konusu olduğunu düşündüğünü söyledi. Bu sebeple Kurosawa senaryosunun telifini almış ve kendisi de ödüllü bir yazar olan karısı Fay'le birlikte senaryoyu sahneye uyarlamıştı. 1942'de Kanin ve Ring Lardner Jr.'ın yazdığı, Katharine Hepburn ve Spencer Tracy'nin birlikte rol aldıkları *Yılın Kadını* filmiyle Akademi Ödülü'nü paylaştılar. Kanin pek çok senaryo arasında ayrıca *The Cross of Lorraine*, *Rapsodi* ve benim favorilerimden biri olan *Çifte Hayat*'ın senaryolarını yazmıştı.

Kanin'e oyunu senaryoya nasıl uyarladığını sorduğumda bana şu cevabı verdi: "Oyunlar sözcüklerle ve kısıtlı eylemle ifade edilmek için yazılır. Hareketli görüntü adı üstünde hareket eden resimlerdir. Bu yüzden görsel olarak yazılmaları gerekir. Öykünün ilgi uyandırmak için sadece ileriye doğru bir ivmeyle değil bir yerden diğerine hareket etmesi gerekir. Filmde altta yatan olay örgüsünden ve ileri doğru hareketten daha önemli olan hiçbir şey yoktur. Bu tıpkı lunaparktaki bir hız trenine binmek gibidir. Bir yerlere gider; yukarı, aşağı, dönerek, hep hareket ederek, hep bir yere gider. Seyircinin dikkatini çeken budur ve bu da dinamik, ilginç bir film yaratır."

Kanin'le mülakat yaptığım gün söyledikleri, temel sinemasal kurallardan biridir. Özellikle lunaparktaki hız treninin ilerleyişi analojisini çok sevdim çünkü aslında filmler bundan ibaret. İyi bir film sırada ne olduğunu tam anlamıyla bilmeden beni koltuğumun ucunda tutar. Renoir bunu bana her daim söylerdi; ben sadece unutmuştum.

"Filmin hakikati nedir" diye sorarak devam etti Kanin. "Benim gördüğüm şekliyle hakikat mutlak bir hakikat gibi bir şeyin olmamasıdır. Hakikat çok yüzlü bir pırlantadır. Onu ışığa tuttuğunda birçok görünüşü vardır. Ama o halen

bir tek pırlantadır." Sonra *Haydut*'a yaklaşımı konusunda gerçekten çok ilginç bir şey söyleyerek devam etti: "*Haydut*'taki dört öyküden hiçbirinin kasti bir yalan olduğuna inanmıyorum. Bütün öyküler doğru, ama hepsi hakikatin bir kısmını; bir kişinin gördüğü şekliyle hakikati içeriyor. Bu eski üç kör adam ve fil masalına benziyor. Fili tasvir etmeleri istendiğinde, birinci kör filin hortumunu elliyor ve fil büyük bir su hortumu diyor; ikinci kör filin gövdesini elliyor ve hayır, fil bir duvar diyor; üçüncü kör kuyruğunu elliyor ve hayır, fil bir ip diyor. Masal üç adamın da doğru olduğuna işaret ediyor ama sadece sınırlı bilgilerinin bağlamı içinde. Her biri bütünü sadece bir parçasını algılıyor."

Bunun hakkında düşündüm. Bu, iyi bir karakterin filmde kişileştirdiği şey –kendi bakış açısıyla hakikat– değil mi? Peckinpah'ın *Vahşi Belde*'de yaptığı şey de bu değil mi? Eski bir Hindu yazıtı olan *Yoga Vasistha*'da bilgiler şöyle der: "*Dünya gördüğünüz gibidir.*" Diğer bir ifadeyle, kafamızın içinde olanlar, tüm o düşünceler, duygular, hatıralar gündelik hayatımızda dışa yansır. Deneyimimizin, zafer veya trajedilerimizin kaynağı dünya değil aklımızdır. Aklımızdaki film gerçekte bizim her günkü gerçekliğimizi oluşturan filmin aynısıdır. İçerisi ve dışarısı aynıdır. *Haydut* da işte bunu anlatıyor. Karakterlerimde yaratmak istediğim şeyin bu olduğunu biliyordum.

Bir sonraki mülakatım görüntü yönetmeni James Wong Howe'laydı. Yetenekli ve yenilikçi kameraman Jimmy'nin çok şaşırtıcı bir kariyeri olmuştu. *Beden ve Ruh* filmindeki boks sahnelerini çekerken eyleme daha çok yaklaşmak istemişti. Bu yüzden paten giydi, kamerayı omzuna aldı ve ringin etrafından patenle kayd. Bu yeni teknik, film yapma gerçekliğini tamamen değiştirdi. İster *Başarının Tatlı Kokusu*; *The Rose Tattoo*; *The Last Angry Man*; *Bell, Book and Candle*, ister *Çılgınların Günahı* olsun Jimmy çektiği her

filmli sanatsal bir meydan okuyuş gibi gördü. Solly onun stüdyo için film yapmasını çok severdi; her şeye açtı; tamamen rahat ve esnekti, özellikle de verili bir sahnenin ihtiyaçlarına uyum sağlamaya gelince. Howe, bana şöyle dedi: “Bazı şeyleri önceden gözünüzde canlandırabilirsiniz ama neyle baş edeceğinizi gerçekten görmenin tek yolu tam orada, settledir... Sahneyi şu veya bu şekilde ışıktandıracağımı hiçbir zaman tesadüfen söyleyemem çünkü ışık sahneye uymalıdır. Her zaman eyleme riayet etmeliyim. Her şey aslında öykünün etrafında döner. Shakespeare’in dediği gibi eylem sözcüklere uymalı, sözcükler de eyleme uymalıdır. Eğer uymazlarsa ya birini ya da diğerini değiştirmeniz gerekir.

Eğer yaratıcı süreçte herhangi bir “hakikat” varsa sanırım Jimmy’nin sözleri bu hakikati en iyi şekilde özetliyor: önceden düşünülmüş filmlere fazla bağlı kalmayın. Hakikat bilinçaltının yaratıcı kuyusundan çıkar. Onun kendi hayatı vardır ve önsezinin küçük “itişleri”nin yaratıcı sürecin gerçek kimliğini gösterme şekilleri olduğunu anlamaya başladım.

Mülakatın sonunda Jimmy, bana, sinemaya gitme konusundaki en temel hakikat olduğunu bugün anladığım bir şey söyledi: “Gelecekte yeni kameralar, yeni lensler ve yeni film türleri olacak. Bize yeni ekipman üretmek için bilim her zaman orada olacak, ama sonrası bizim elimizde. Makinede ustalaşabilmek için teknikte ustalaşmalıyız. Ve bunu yaptığımız zaman geleceğin gidişatını belirleyeceğiz.” Hayat dersi.

Filmin kurgucusu Frank Santillo’yla yaptığım söyleşi benim açımdan başka bir yaratıcı hakikate, unuttuğum bir tanesine işaret ediyordu. “Eğer yaratıcı süreçte temel bir kural varsa, o da şudur: denediğinizde *işe yaramayan* şeyler size her zaman *işe yarayanın* ne olduğunu göste-

receptir. Ama bunu denemeden, bununla deney yapmadan, tazelik, kendiliğindenlik ve tat yoktur.”

Wolper’daki deneyimimi düşündüğümde kurgucunun ve benim bir sekansı nasıl kestiğimizi hatırladım. Biz bir şekliyle deniyor, sonra yeniden diğer şekliyle deniyorduk, ama en sonunda yapılması gereken şekli bize söyleyen sekansın kendisi oluyordu. Frank Santillo’nun yorumu içimde öyle bir yere oturdu ki oturup yazdım ve masa lambamın üstüne koydum: *Denediğinizde işe yaramayan şeyler size her zaman işe yarayanın ne olduğunu gösterecektir.*

Bu mülakatları yeniden bulup okumak kendi yaratıcı sürecimi tanımlayıp yeniden açıkça ifade etmeme çok yardımcı oldu; yazmak için oturduğumda bana rehberlik edecek bir modelim olacağını hissediyordum. Daha önceden her zaman yaratıcı eylemin “gizemli” bir şey olduğunu düşünmüştüm, ama şimdi öğrenebileceğim somut dersler olduğunu anladım.

Makaleyi bırakıp yazmak istediğim senaryo hakkında düşündüğümde, sonunda bir zamanlar Butch Cassidy ve Sundance Kid’le birlikte olan adam hakkında bir öykü yazmaya karar verdim. Bunu çeşitli sebeplerden ötürü tercih ettim.

Yüzyıl dönümünde Butch ve Sundance gelecekte olacak can sıkıcı bir olayı görebiliyorlardı. Zor zamanlardı ve daha da zorlaşıyordu; bankalar daha zor soyuluyordu ve trenlerin çoğu Pinkerton Dedektiflik Ajansı’nın koruması altındaydı. Telefon, telgraf, tahviller, hisse senetleri, menkul kıymetler, çek kullanımı ve otomobil Duvarı Delik Var Çetesi için işleri çok zorlaştırıyordu. Butch Cassidy, yaptıklarını yapmaya devam ederlerse, çok geçmeden yakalanacaklarını, hapse atılacaklarını veya öldürüleceklerini biliyordu. Değişim, yeniden başlama zamanı, gelmişti. Bu yüzden Butch, Sundance, Sundance’in kız arkadaşı ve Etta

Place ve bir öğretmen, bir gemiye binip 1900'lerin başında Güney Amerika'ya gittiler.

Butch, Sundance ve Duvarda Delik Var Çetesi hakkında çok araştırma yapmıştım. Bu dönemi değişen zamana uyum sağlamayı ve hayat tarzını değiştirmeyi reddeden bir karakterin arka planı olarak nasıl kullanacağımı görmem biraz zamanımı almıştı. Ama artık bu senaryoyu işler hale getirmek için ne yapılması gerektiğini biliyordum.

Birkaç yıl önce Berkeley'deyken Yunan filozof Heraklitos'un şu sözüne rastlamıştım: "Aynı nehirde iki kere yıkanılmaz." Oldukça ilgimi çekmişti. Bu geçmişe dönülemeyeceği, eski bir yaşam tarzına, gelişip arkada bıraktıklarına doğru geri adım atılamayacağı anlamına mı geliyordu?

Bu fikir gerçekten merakımı uyandırmıştı ve beklendiği üzere yazmak istediğim senaryo, yeni bir hayat tarzına ayak uydurmanın sorunları hakkındaydı. Kendi hayatımda da değişimin ne kadar zor olduğunu deneyimlemiştim. Bu ister yeni bir daireye taşınmak, ister sandalye veya oturma odası takımını değiştirmek olsun, hayatımdaki şeylerden vazgeçmek hep zor gelmiştir. Bunun sebebi küçük yaşta anne ve babamı kaybetmek olabilir, ama gerçekte neyin buna sebep olduğunu bilmiyorum. Sadece geçmişi bırakıp eski düşüncelerimin, duygularımın ve hislerimin hamallığını yapmadan şimdiye adım atsam ne olur diye hep merak etmişimdir. Eski bir çift ayakkabı gibi atsam ve tamamen özgür olsam?

Bu rüyaya erişmemin önünde ne duruyor? Geçmiş mi? Geçmiş geleceğin habercisi mi? Yoksa geleceğimizi belirleyen değişim korkusu mu? Veya özsaygı eksikliği mi? Belki de hepsi. Bu sorularla yıllardır başa çıkmaya çalışıyordum, ve değişen zamana uyum sağlayan bir karakter teması be-

nim için araştırılması gereken mükemmel bir durum gibi görünüyordu.

Temanın özünü yakalayacak bir olay örgüsü aradım. Otuzlarının sonlarında olan karakterim Balinger birkaç yıl Butch ve Sundance'le yolculuk etmişti ve bu hayat tarzının sonsuza kadar süreceğini düşünüyordu. Butch ve Sundance Güney Amerika'ya doğru yola koyulunca, Balinger çok sinirlendi ve bir banka soydu. Tam bir felaketti; yakalandı ve hapse atıldı. Üç yıl sonra bildiği tek yaşam biçimine kaldığı yerden başlamaya kararlı bir şekilde hapishaneden kaçtı. Yıl 1909'du ve öykünün erken bir yerinde onun Butch ve Sundance'in Bolivya'da bir silahlı çatışmada öldürüldüklerini öğrenmesini sağladım.

"Aynı nehirde iki kere yıkanılmaz" fikrini dramatize etmek için zamanın nasıl değiştiğini göstermek istiyordum. Balinger hapishanedeyken, bankalar güçlendirilmiş; silahlı korumaları ve daha güçlü kasaları olmuş, araştırmalarım göre artık Balinger gibi biri için değersiz olan çek, tahvil, hisse senedi ve menkul kıymetlerle ticaret yapmak yaygınlaşmıştı. Üç yıldır hapishanede olan Balinger bunların hiçbirini bilmiyordu. Üç uyumsuz genç buldu ve onları birbirine bağlı bir grup olarak birleştirmeyi denedi. "Tek büyük iş ve sonra geri çekileceğiz" onun mottosuydu; bir kere amacına ulaştıktan sonra Meksika'ya gidecek ve krallar gibi yaşayacaktı.

Tabii ki işler öyle gitmedi. Çetenin ilk işi bir tren soygunuydu, ama ele geçirdikleri tek şey çek, birkaç hisse senedi, tahvil ve bozuk paraydı. Daha kötüsü telefonun yeni teknolojisi yüz altmış kilometre içindeki herkesi soygun hakkında alarma geçirdi ve Balinger kısa bir zaman içinde yakınlardaki kelle avcıları ve kanun adamları için canlı yem haline geldi. Bu yüzden büyük şirketlerden birinin maaşlarını soymak için Kuzeybatı Pasifik'e doğru gitmeye

karar verdi. Ama er ya da geç geçmiş şimdide yetişir. Son soygundan sonra öykü, çeşit çeşit gemilerin bulunduğu Puget Sound sularında, uzun bir kovalama sekansıya sona erer. Balinger kovalanmaktadır; öykü, büyük çarpışmalar, patlamalar ve sonunda Balinger'ın ölümüyle sonuçlanır.

Birkaç günü bu öyküyü yazmak için masaya oturmaktan kaçınarak geçirdim ve sonra bir sabah kalktım ve artık onu göz ardı edemeyeceğimi biliyordum. Bu yüzden yazmak için oturdum. Çok zor geçen üç günü kendimle mücadele ederek, başımı daktiloya vurarak geçirdim. Yapmam gereken tek şey birkaç kötü sayfaydı. Kendime bir tarz bulmakta zorlandım. Balinger'ı hapishaneden kaçarken gösterirken yaratıcı olmayı denedim, ama bu hatalı ve zorlama oldu. Gösterdiğimden fazlasını açıklıyordum ve yapmak istediğimin bu olmadığını biliyordum. Ne kadar çok denersem, o kadar kötü oldu. Canım sıkılmaya başlamıştı.

Birkaç gün sonra masamdayken Wolper'daki birisi tarafından bana yönlendirilen prodüksiyon şirketi yöneticisinden telefon geldi. Las Vegas hakkında bir belgeseli tamamladığını, ama senaryonun revizyona ihtiyacı olduğunu ve bunu yapacak birisini aradıklarını söyledi. İlgilenir miydim? Kolay bir işti, parası iyiydi ve bir sonraki ayın kirasının peşinde olduğum için, *Balinger*'ı rahatlıkla bir kenara koydum ve Las Vegas öyküsüne bakmaya gittim.

Yapımcıların elinde olanı izleyip bir başka yazarın yazdıklarını okuduğumda, filmin genel bir çerçevesi olmadığını hemen anladım. Tematik bir yapısı olmadan sadece birbirine bağlanmış birkaç sekanstı. Yapımcılarla birkaç gün sonra buluştum ve onlara düşüncelerimi senaryoyu düzeltmek için neler yapabileceğimi söyledim. Yaklaşımımı beğendiler, bana anlaşma teklif ettiler. Anlaşmayı kabul ettim ve kısa bir süre sonra proje üzerinde çalışmaya başla-

dım. Yapmak istediğim Las Vegas'ı tam bir fantezi olarak, tüm hayallerin gerçek olduğu bir serap gibi tasarlamaktı. Malzemeyi bu yeni konsepte göre yapılandırdım ve kameramanla birlikte bazı yeni sekanslar çekmek üzere Las Vegas'a gittik. Sonra eve döndüm ve yazmaya başladım.

Yeni senaryoyu bitirmek birkaç ayımı aldı, ama bitirdiğimde yapımcılar çok mutluydu. Filme *Spree* adı verildi ve yıl sonunda gösterime girdiğinde çok başarılı oldu.

Senaryoyu teslim ettikten birkaç hafta sonra yapımcılar beni aradı. Güney Afrika'daki bir pırlanta madenciligi hikâyesinin, bir romanın haklarını satın aldıklarını söylediler ve bu romanı senaryoya uyarlamak isteyip istemediğimi sordular. "Hiç sorun değil," dedim. Romanı uyarlarken kazanacağım para ve *Spree*'den kazandıklarım ile *Balinger*'ı yazarken kiramı öderdim. Her ikisinden de yararlanırdım: Bir senaryonun nasıl yazılacağını öğrenmek için ödeme yapılacaktı. Bir başkasının parasıyla hata yapabilirdim. Buna nasıl hayır derdim?

Bir kez daha boş bir sayfayla karşı karşıyaydım. Ama bu sefer senaryo yazarlığının zanaatı hakkında daha fazla şeyin farkında olmam gerekiyordu. Bir romanı uyarlamak ve özgün bir senaryo yazmak arasındaki fark neydi? Romanı okuyup görsel ipuçları aradıktan sonra romandan uyarlanan bir senaryo yazmayla özgün bir senaryo yazmanın elmayla armut kadar farklı olduklarını fark ettim. Bir roman uyarlamak, hâlihazırda kurulu bir olay örgüsü ve belirli durum ve olaylara dayanarak oluşturulmuş karakterler olduğu anlamına geliyor. Romanın içine girmeli, onu görsel bir bakış açısıyla keşfetmeli ve sonra parçanın bütünlüğünü koruyacak bir yol bulmalıydım. Sonra ne kullanıp ne kullanamayacağımı görebilirdim. Temel olarak hakkında yazacağım bir konu vardı.

Özgün bir senaryoda konuyu, önermeyi, temayı, aksiyonu ve tüm karakterleri yaratmam gerekiyordu. Romanı okuyup olay örgüsünü çıkarmaya başladığımda, eğer o malzeme üzerine bir senaryo yazmış olsaydım, bunun sıkıcı, uzun, açıklayıcı ve renksiz olacağını hemen anladım. Hayır, başka bir şey yapmalıyım. Özgün bir senaryoyu analiz etmek ve eleştirmek ayrı bir şeydi, yazmak ayrı bir şey.

Roman doğrudan bir eylemdi: Bir grup haydut bir pırlanta nakliyatını soyarken, madenci kasabasına götürülmemekte olan pırlantalara, sözde belediye başkanı tarafından görevlendirilen dört fahişenin eşlik ettiğini keşfediyorlar. Öykü pırlanta madencilerinin haydutları takip ederek çalınan mallarını geri almasını ayrıntılandırıyor.

Güney Afrika ve pırlanta madenciliği hakkındaki araştırma yapmaya başladım, ama ne kadar araştırma yaparsam kendimi yazmaktan o kadar uzaklaşırken buldum. Bu sebeple bir aşamada elimdeki bilgiyi aldım ve “can alıcı olayı”na göre romanın taslağını çıkarmaya başladım. Anladım ki ilginç olan şey öykünün klasik bir Western’in tüm yapısını barındırmasıydı. Pırlantalar yerine altın koyun. Güney Afrika yerine Altına Hücum başladıktan beş yıl sonra 1854’teki California’yı koyun. İlginç karakterler, renkli bir mekân, çokça eylem koyunca öğeler çok güzel bir şekilde bir araya gelir. Romanı bir Western’e nasıl çevireceğimi anladığımda öyküyü yazdım ve fikri yapımcılara sundum. Onlara değişen şeyleri gösterdim ve sonra çok ilginç bir şey öğrendim. Romanı öykü, eylem veya mekân için değil sadece şu sahne için satın almışlardı: Bir genelevde geçen, madencilerin yeni gelen bir kızın hizmetleri konusunda teklifte bulundukları bir açık artırma sahnesi. Bu ve birkaç sahneyi tuttuğum sürece istediğim değişikliği yapabileceğimi söylediler.

Dört fahişe yerine, sadece odağı değiştirip dört posta siparişi 'gelininin, haydut yerli çetesi tarafından kaçırılmasına çevirdim. Geri kalan her şey aynıydı: Madenciler "mallarını" geri almak için kaçakların peşinden gidiyor. Öykünün taslağını çıkarmaya, güçlü bir açılış, can alıcı bir olay ve en sonunda dinamik bir sahne tasarlamaya başladım. Öyküyü Güney Afrika yerine Sierra Nevada'nın yükseklerinde *Desperation* (Çaresizlik) adında hayali bir altın madeni kabasında geçirmeye karar verdim. Yıl 1854'tü ve Altına Hücum sonrası, hemen İç Savaş öncesiydi. Olay örgüsünü oluşturmaya çalışırken serbestçe *İz Peşinde*'deki bazı öğeleri ödünç aldım.

Balinger için yaptığım araştırmada, California'ya altın araştırmak için gelen, kelle avcıları, avcılar, katiller, hayat kadınları ve bir Rus göçmenden oluşan çok ilginç bazı karakterler bulmuştum. Ana karakteri romandan aldım, onu eski bir asker yaptım ve sonra kişileştirmesine birkaç öğe ekledim. O bir Peckinpah karakteri olacak, dedim kendi kendime. Rus bir ayı avcısı, burnu havada, çok konuşan ama az iş yapan, kız arkadaşıyla birlikte olan genç bir silahşör, silahta eskisinden daha hızlı olan ve onu kullanmaktan korkmayan eski bir ilkokul öğretmeni yarattım.

Kendime romanda hangi sahnelerin öne çıktığını sordum ve onları kartlara yazdım. Sonra en beğendiğim sahneleri aldım ve onları genel olay örgüsüyle eşleştirmeye çalıştım. Bu aşamada bir şeyi gözden kaçırıp kaçırmadığımı ya da başka bir şeyin öne çıkıp çıkmadığını anlamak için romanı yeniden okudum. Bitirdiğimde, karakterin derin düşüncelerini atıp sadece görsele odaklanarak romanı tamamen yeniden şekillendirdiğimin farkına vardım.

O zaman senaryonun yapısı hakkında hiçbir fikrim yoktu. Olay örgüsüne bir başlangıç (kız kaçırma), can alıcı bir

olay (madencilerin kız kaçırانlarla ilk yüzleşmeleri), bir bitiş (rehinelerin kurtarılması) ve bu sahnelerin arasında yapımcıların istediğı sahneleri de ekleyerek dramatik eylemin uygun bir düzenlemesini yaptığımı hissettim.

Posta siparişıyle gelen gelinlerin kaçırılmasıyla başlamak güçlü bir aksiyon sekansıydı, ki bu da beni altın madeni kasabasını, ana karakterleri ve dramatik durumu hazırlamaya götürecekti. Amacım (Kurosawa'nın *Yedi Samuray*'ının başlangıcı gibi) belli bir durumu kullanarak ana karakterleri dramatik bir şekilde tanıtmaktı. Bu bir ihtiyaç, durum ve çaresizlikle bağılı altı ana karakteri bir araya getirecekti.

Onları kasabanın dışına çıkartmak ayrı bir şeydi. Olay örgüsü basitti: Ana karakter, kaçakları kovalamak ve posta siparişıyle gelen gelinleri geri getirmek için tutulmuştu. Diğer beş karakteri onunla gelmeleri için ikna edecekti. Bu yüzden her bir karakter için kasabada kalmaktansa gruba katılmalarının daha iyi olacağı bir durum yarattım. Tüm karakterleri tanıtıp, durumu oluşturup, hepsini bir araya getirdiğimde, 80 sayfadan fazla; senaryonun yarısından fazla yazmıştım. Bütün öyküyü anlatmak için 120 sayfam vardı; eğer o anki hızımda gidersem elimde dört saatlik bir film olurdu. Ne yapmalıyım?

Yazdıklarına baktıktan sonra sorunun ne olduğunu anında gördüm. Karakterlerin her birine karşı adil davranmak için o kadar çok çaba harcıyordum ki olay örgüsünü göremez olmuştum. Benim için gerçek bir öykü, karakterlerin kişisel engellerini aşmaları, dramatik duruma ve kendilerine olan sadakatlerini onurlandırınlarıydı. Benim tek bir ana karakterim yoktu, altı tane vardı. Eğer senaryonun uzunluğunu ayarlamak ve iyi işlemlerini sağlamak istiyorsam bir şey yapmalıyım; gördüm ki bir topluluk öyküsü kesinlikle işe yaramayacaktı.

O yüzden oturdum ve temel dramatik konunun ne olduğunu düşündüm. Öykü ne hakkındaydı? Bariz bir şekilde hepsi hakkında, ama eylem kimin etrafında dönüyordu? Kim grubu bir arada tutacak ve en fazla değişimi geçirecekti? Yüz kızartıcı bir şekilde ordudan kovulmuş eski asker romandaki ve senaryodaki ana karakterdi. Onun arkadaşı ve yardımcısı da onlarla giden diğer dört karakter gibi önemli karakterler olacaktı, ama onların ön planda değil arka planda olmalarına karar verdim.

Bu senaryo yazarlığında ilk gerçek dersimdi: Öykünün kim hakkında olduğunu bulmak ve hem içsel hem de dışsal olarak o karaktere odaklanmayı sürdürmek. İşte o zaman öykünün ne hakkında olduğunu bilmeden önce kim hakkında olduğunu bilmem gerektiğini anladım. Böylece ilk sayfaya döndüm; bu bakış açısıyla eylemi ve ikincil karakterleri yeniden yazmaya, kesmeye ve yontmaya başladım. Artık senaryo, posta siparişi gelinlerini izleyip onları kurtaran beş kişilik gruba önderlik eden bir adam hakkındaydı. Adını *Quest (Arayış)* koydum. *Kahraman Binbaşı* ve *Çöl Aslanı*'ndan oldukça etkilenmiştim. Bu senaryo benim için aksiyon-macera türündeki bir dönem gibiydi.

Henüz adını koyamasam da sezgisel olarak öykü içinde bir çeşit yapının gelişmekte olduğunu fark etmeye başladım. Ana odağım karakterleri oluşturmaktı ve bunu yapmak için sadece yirmi beş ila otuz sayfam vardı. O aşamada karakterler madenci kasabasından çıkmış ve yola koyulmuş olacaktı, ki bu da öykünün asıl başlangıcıydı. Yüz yirmi sayfanın bir öyküyü anlatmak için çok uzun olmadığını anladım. Senaryoya karşı gerçekten adil olmaya başlayabilmek için onu sıkıştırmak, bilemek, keskinleştirmek ve bazı yerlerini atmak gerekiyordu. Madenci kasabasındaki aksiyonun dramatik eylemin tek bir ünitesi olduğunu anladım;

kaçırma olayını dramatikleştirmek; karakterleri tanıtmak ve sonra onları kasabadan çıkarmak gerekiyordu ki öykü başlayabilsin.

O zaman, eylem ünitesi olan I. Perde'nin öyküyü hazırlaması ve ana karakterleri tanıtması gerektiğini anladım. Bir kere onları kaçakları kovalamak için yola çıkardığımda Peckinpah gibi karakterlerin derinliklerine daha da inebildim.

Senaryoyu tamamlamam altı ayımı aldı ve senaryoyu teslim ettiğimde yapımcılar onu Hollywood'a pazarlamaya başladılar. İlgilenen çoktu ama sadece bir yönetmen teklif verdi: *Navaron'un Topları*'nın yönetmeni olan J. Lee Thompson. Ama sonuç olarak *Arayış* perdeye ulaşamadı.

Senaryoyu bitirir bitirmez kendimi meşgul etmek ve bir başka senaryoya başlamak istiyordum. *Balinger*'a geri dönmeyi düşündüm, ama bir Western'i yeni tamamlamıştım ve başka bir şey denemek istiyordum. Çağdaş bir öykü yazmanın iyi bir tempo değişikliği olacağını düşündüm.

Daha önce de belirttiğim gibi Antonioni'nin *Gece'si* bana her zaman ilham vermişti. Senaryoya koyacak karakterler veya durumlar ya da olaylar arıyordum, ama üstüne odaklanmak isteyeceğim hiçbir şey çıkmadı. Hakkında hiçbir şey bilmiyor olsam da müzik endüstrisi üzerine bir şey yazmanın ilginç olacağını düşündüm. O zaman tamamen Dylan, Beatles ve Stones'la ilgileniyordum.

Bir gece uzun zamandır görmediğim kuzenimin verdiği bir aile yemeğine davet edildim. Eve gittiğimde kuzenimin, Brian Stone adında bir adamla evli görümcüsü Marissa'yla tanıştım. O gece yemekte üçümüz sanki hayatımız boyunca birbirimizi tanışıyormuşuz gibi hemen kaynaştık. Onların arkadaşlığı ve etkisi sayesinde o sıralarda çağdaş müzik sahnesinde olan yaratıcı akımların içine girebildim. Ma-

rissa ve Brian'ın, hayatımdaki önemli bir dönüm noktasını başlattıklarını söyleyebilirim.

Marissa ve ben neredeyse akrabaydık; onun ağabeyi benim kuzenimle evlenmişti. Marissa harika bir kadındı. Eski bir mankendi ve *Playboy*'da "Ayın Güzeli" seçilmişti, son derece zekiydi, büyüleyici bir espri anlayışı ve eşsiz bir görme biçimi vardı.

Kocası Brian Stone New York'tan L.A.'e gelmiş ve kendisini müzik işinin içinde bulmuştu. Onun hakkındaki efsanevi öykülerin birine göre, Brian ve ortağı Charlie Greene Universal Studios'un stüdyolarına gizlice girip kullanılmayan bir ofise yerleşmişler ve yönetici katında kimsenin haberi olmadan orada bir dükkân açmışlardı. Greene-Stone Productions'ın farkına varılana kadar iki yıl geçmiş, o yıl geldiğinde çok önemli bir müşteri listeleri ve bir plak şirketiyle anlaşmaları varmış.

Brian ve Charlie hızlı konuşmacılar, birkaç yıl gibi kısa bir zaman diliminde popüler müzik menajerleri, tanıtımcıları olarak son derece başarılı olmuş iki şehirli tilki. İlk müşterileri "That Old Black Magic"le ünlenen Billy Daniels'dı. Popüler olmaya başladıklarında kendilerine Sonny ve Cher diyen genç bir karı koca grubunu keşfedip onlarla sözleşme imzaladılar. Birkaç ay sonra Sunset Strip'te genç bir grubu dinleyip o gece onlarla sözleşme yaptılar. Grubun adı Buffalo Springfield'di; aynısı Iron Butterfly adında başka bir grupta da oldu. Brian ve Charlie, modern müzik endüstrinin en önemli aktörleriydi.

O zaman Brian çok popüler olan bu gruplarla ilgilenmek için kelimenin tam anlamıyla ofiste yaşıyordu, bu yüzden Marissa ve ben birlikte çok vakit geçirirdik. Onun sayesinde altmışların toplumsal, politik müzik akımlarının içine gerçek anlamıyla girebildim. Pazar günleri üçümüz Tower Sokağı'ndaki

evlerinde, eski bir John Barrymore evinde, geç bir sabah kahvaltısı yaparken, bana "sahne" hakkında bilgi verirlerdi.

Brian'a büyük hayranlık duyuyordum; zeki, kurnaz ve kendi kendisini eğitmiş bir iş adamıydı. Belki de yirmi beş yaşın altındaki milyonerlerden ilkiydi. Ofisin dışında sadık ve sevecen bir arkadaşı. Ama isteyken kendini gaddar olarak görüyordu. Onun, başarının yeni modeli olup olmadığını merak ediyordum.

Birkaç yıldır hem her şeyi olan hem de hiçbir şeyi olmayan bir karakter etrafında bir senaryo geliştirmek istiyordum. Brian ve Marissa'yla zaman geçirirken büyük paralar döndüren müzik endüstrisinin, Ernest Lehman'ın *Başarının Tatlı Kokusu* veya Paddy Chayefsky'nin *The Goddess*'i gibi yazmak istediğim modern bir başarı öyküsü için mükemmel bir arka plan oluşturacağını düşündüm. Bunu yapmanın en iyi şekli başarı arzusunun kişisel mutluluk arzusunu ezdiği bir aşk öyküsüydü. Sonunda karakter başarılı olur, ama gerçekten aradığı şeyi –anamlı ve ciddi bir ilişkiyi– kaybetmiş olur.

Soru, kişisel bağılıktan korkan bir insan hakkında nasıl çatışma yaratacağımdı. Bunu nasıl yapacağımı veya bunun dramatik olup olmayacağını bilmiyordum. Ayrıca Hollywood böyle bir çağdaş karakter incelemesiyle ilgilenecek miydi? Bunun hakkında ne kadar çok düşünürsem, Antonioni'nin *Gece*, *Batan Güneş* ve *Kızıl Çöl* filmlerinde yaptığının Amerikan versiyonunu yapma –Amerikan ruhunun peyzajına karşı oynanacak duygusal bir dram yaratma– fikri daha çok hoşuma gitti.

Ana karakterimin her ne pahasına olursa olsun kazanmak isteyen, hedefe giden her yolun mubah olduğuna inan ve en büyük korkusu başarısızlık olan bir adam olmasını istiyordum. Ahlaki ve etik davranışları söz konusuysa

hiçbir sınırı yoktu; sözleşme yapmak için elinden gelen her şeyi yapıyordu. Ama âşık olacağına, üstelik de güçlü bir kişiliği ve prensipleri olan, kendi ahlak, etik anlayışını oluşturmuş bir kadına âşık olacağına ihtimal vermiyordu. Bu kadını, adamın kendine güveninden, çabuk karar vermesinden ve başarısından etkilenmiş olan üçüncü yılını okuyan bir hukuk öğrencisi olarak hayal ettim.

Bu ikisini yan yana koyarsam aralarında bir kimya ve çatışma olacağını biliyordum. Bu zorlukların ilkiydi. Bu karakter kimdi? Ne yapıyordu, nasıl yapıyordu, geçmiş ve amaçları neydi? Bunlar cevap vermem gereken sorulardı. Bana yardımcı olması için Antonioni'nin *Batan Güneş*'ine baktım.

Antonioni'nin çağdaş bir borsa simsarı incelemesi özellikle duygusal alt metni –Monica Vitti ve Alain Delon tarafından canlandırılan ana karakterlerin söylemeden ifade ettikleri– bakımından harika bir film. *Batan Güneş* gerçekten de sessizlik ve görüntü konusunda bir incelemedir. Başlangıç sekansı yeteri kadar anlatılamamış olan bir şaheserdir. Perdelerin kapalı olduğu geniş bir oturma odasında Monica Vitti ve sevgilisi mutlak bir sessizlik içinde otururlar; önde sadece küçük bir pervanenin dönme sesi duyulur. Beş veya altı dakika boyunca tek bir söz bile söylenmez. Bu tablodan ilişki hakkında bilinmesi gereken her şeyi öğreniriz; ilişki bitmiştir ve söylenecek hiçbir söz kalmamıştır.

Monica Vitti gider; sonra çekici, dinamik ve genç borzacı Alain Delon'la tanışır. Film boyunca samimi ve sevgi dolu bir ilişki kurarlar; biz işlerin onlar için iyi gideceğini düşünürüz. Filmin sonunda, Delon'un ofisindeki sevişmelerinin ardından o akşam için buluşmaya karar verirler. Son sekans tam anlamıyla sinemasal ifade dehasıdır. Yedi

dakikadan uzun bir süre, iki karakteri görmeyiz. Onların bulunduğu yerleri, onlara benzeyen ve arkası bize dönük yürüyen insanları görürüz; bir şekilde onları yeniden görmeyi bekleriz, ama görmeyiz. Son sahnede sert bir müzik akorduyla altı çizilen bir sokak lambasının geniş ve parlak yakın planı tüyler ürperticidir. Görüntünün sertliğinden ilişkilerinin sürmediğini anlarız; film, birbiriyle buluşan ve sonra birbirlerinin hayatından çıkan iki insanın hayatındaki kısa bir aradır.

Antonioni'nin filmini incelemek, eksiksiz bir eğitimdi. Yüzeyde sadece hayatlarımızı oluşturan gündelik olaylar dışında hiçbir şey olmuyormuş gibi görünüyordu. Ama Monica Vitti'nin seveceği ve sevileceği bir ilişki aradığını biliyoruz. O da bizim gibi Alain Delon'un "o insan" olduğunu umut ediyor.

Bu benim senaryomda ulaşmaya çalıştığım türden bir karakter açıklamasıydı. Altmışların sonu olduğu için müziğin, senaryomun önemli bir parçası olmasını istiyordum. Bu yüzden Buffalo Springfield'ın stüdyo kayıtlarına gidip (klasik "For What It's Worth" için kayıttaydılar) bu tür olayların neye benzediğini hissetmek ve tatmak için Brian'la vakit geçirdim. Ana karakterin hem müzik hem de film insanlarıyla etkileşim içinde olacağı şaşırtıcı bir işte olmasını istiyordum. İyice düşündükten sonra ana karakterin kendisinin bir halkla ilişkiler uzmanı olması gerektiğine karar verdim. Eliot –ona o adı verdim– bir şeylere sahip olmayı seviyordu ve –amacı veya dramatik ihtiyacı– tanınmayan bir rock and roll grubunu dinamik bir müzik fenomenine dönüştürmektir. Bunu Brian'ın Buffalo Springfield'ı tanıtmaya çabalarının üzerine temellendirdim. Onunla ofisinde, nasıl çalıştığını gözlemleyerek çok zaman geçirdim; karakterin çalışma biçiminin ne olacağının net ve genel bir

resmini çizmek için birkaç toplantısına onunla birlikte katıldım.

Olay örgüsüyle iki dramatik eylem çizgisi örmek istiyordum. Bir çizgi, onu müşterilerini başarılı bir şekilde meşhur ederken gösterecekti. İkinci çizgide onu seks ve aşk arasında bir ayrım yapamayan, hiçbir gerçek ahlaki merkezi veya bağlılık duygusu olmayan biri olarak göstermek istiyordum. Onun, yalnız kalmaya dayanamayan, her zaman meşgul olması gereken ve gerçekten hoşlandığı bir kadına rastlayınca da bunu nasıl idare edeceğini bilemeyen bir adam olduğunu düşünüyordum. Kadın –güçlü ve bağımsız olma, kendisine değer verme, hem görünüş hem de kişilik açısından çarpıcı olma gibi özellikleriyle– adamın eşiti olmaktan daha fazlasıydı. O bir eşitti, bir nesne değildi.

Senaryoya *Yalnız Lonely is the Afternoon (Bir Öğleden Sonra)* adını verdim ve onu yazarken karakterin duygusal dinamiklerinin davranışlarıyla gösterileceğini anladım. Amacım, eylemin bir aracı olan diyalogun alt metinde katmanlaştığı bir karakter yaratmaktı; söylenmeyen bir karakter hakkında söylenenden daha fazlasını açığa çıkardığını göstermek istiyordum. Antonioni, bana karakteri açığa çıkarmanın iki yolu olduğunu göstermişti: Birincisi diyaloglarıyla, yani söyledikleriyle ve diğeri, eylemleri ve tepkileriyle, yani yaptıklarıyla. Karakterin diyalogu şirin, akıllı, nükteli veya anlayışlı olabilirdi, ama bir kişiyi eylemlerini kullanarak onun söyledikleriyle gösterdiğimden daha fazlasını gösterebileceğimi öğrendim. Bu tabii ki karakter çizgisi duygusal bir seviyede gerçekleştiğinde her zaman uygun olmuyor. Değişim içte olduğunda bunun daha aydınlatıcı bir davranış olduğunu keşfettim. Anlamaya başladığım şekliyle film davranıştı.

Lonely is the Afternoon'u yazmak altı ayımı aldı ve bitirdiğimde genç bir yapımcı bu filmi, genç, gelecek vaat eden bir yönetmen için seçti. Hiçbir zaman filme çekilmese de senaryo büyük ilgi ve ciddi bir dikkat topladı; bir ara iyi bilinen bir oyuncu onunla ilgilendi.

Sonraki birkaç yılı özgün senaryolar yazarak geçirdim. Kendimi şanslı addediyordum, çünkü yazdığım her senaryo bir yapımcı, oyuncu veya yönetmen tarafından seçiliyordu ve ben bu parayı yeni bir senaryo yazarken yaşamak için kullanıyordum. Bu dönemde sekiz senaryo yazdım ve iki tanesi filme çekildi: Jayne Mansfield'ın rol aldığı *Spree* ve birkaç yıl sonra *Arayış*.

Yazdığım türdeki filmlerin Hollywood'da çekilme zamanının gelmemiş olduğunu öğrendim. Piyasa benim yaptıklarımın tamamen karşıydı. Yapılan filmler, *Benim Tatlı Meleşim*, *Neşeli Günler* gibi müzikaller, *Her Devrin Adamı* gibi tarihi dramlar veya *Gecenin Sıcağında* (*In the Heat of the Night*) gibi daha çağdaş işlerdi. Benim yazdığım türden küçük karakter incelemeleri olan senaryolar "sanatsal" veya fazla "İngiliz" olarak –*Aşk Yolu*, *Öfke*, *Sevişme Günleri* veya *Sporcunun Hayatı* gibi– değerlendiriliyor.

Balinger'a dönmem birkaç yılımı aldı ama senaryoya döndüğümde ona kendinden daha emin bir tavır içinde; daha derin ve zengin karakterler yaratıp olay örgüsünü ifade edecek güçlü görsel imgeler bularak yaklaştım. Bitirdiğimde çok ilgi çekti, yönetmen Robert Aldrich tarafından çabucak opsiyon olarak seçildi, ama yönetmen prodüksiyona gidemedi. Opsiyon döneminden sonra hakları bana iade edildi.

Yedi yılı aşkın süredir senaryo yazıyordum ve bu süre bitip yeni bir senaryo üzerinde çalışmaya başladığımda, içinde bulunduğum durumun gerçekliğinin farkına var-

dım. Yazdığım son üç senaryo çok ilgi uyandırmıştı, ama hiçbirini satılmamış veya seçilmemişti. Bir sonraki ayın kirasının nereden geleceğini bilmiyordum ve önümdeki boş sayfaya bakarak ne yapmakta olduğumu düşündüm. Param bitiyordu, görünürde hiçbir iş yoktu ve duygusal açıdan bitkin ve haraptım. Seçeneklerimin üzerinden giderken birdenbire ara verme zamanının gelmiş olabileceğinin farkına vardım. Yaptığımı sürdürebilmenin bir yolu yoktu.

Bu yüzden yeni bir senaryo cümlesinin ortasında sandalyemi itip masadan uzaklaştım, ışığı kapattım ve iş aramaya çıktım.

9

Sunset Bulvarı

Betty: "Senin bir çeşit yeteneğin olduğunu
duydum hep."

Joe: "O geçen yıldı. Bu yıl para kazanma-
ya çalışıyorum."

-SENARYO DOKTORU BETTY SCHAEFER
(Nancy Olson)

SENARYO YAZARI JOE GILLIS'E
(William Holden)

Sunset Bulvarı (Billy Wilder,
Charles Brackett)

Adres 8155 Sunset Bulvarı'ydı ve 1973'te bir bahar sabahı Cinemobile Systems'in otoparkına arabamı park ederken randevuma geç kalmıştım. Bir iş görüşmesi için oradaydım ve tüm bildiğim de buydu. Son birkaç aydır ajansları arayarak, toplantılar yaparak ve görüşmelere giderek iş bakıyordum, ama hiç de şanslı değildim. En sonunda bir kez daha yardıma ihtiyacım olduğu gerçeğini kabullenerek eniştem Sol'a gittim ve başvurabileceğim herhangi bir işten haberdar olup olmadığını sordum. Tabii ki hiçbir şey için söz vermedi, ama etrafı kolaçan edeceğini ve neler yapabileceğine bakacağını söyledi. Konuyu orada kapattık.

Birkaç hafta sonra, Cinemobile adlı bir şirketteki Fouad Said isimli bir adamı aramamı söyledi. Aradım ve o da beni, Eddie Rosen adında ki adama yönlendirdi. İşin ilginç yanı, Cinemobile, Wolper Productions için çalıştığım yerden yarım blok ötedeydi. Artık okula giden on yaşındaki oğlumun tek ebeveyniydim ve bu iş en azından yeri açısından ideal olacaktı.

Cinemobile binası üçgen şeklindeydi ve film otobüsleri için satış ve bakımın yapıldığı geniş bir giriş katı olan üç katlı bir binaydı. Arabamı park ettim, binaya arkadan girdim ve otoparkta bulunan geniş Cinemobile ünitelerinin hemen farkına vardım. Üç taneydiler; bir film çekiminde gerekli kameralar ve ışık ekipmanını bulundurmak için bakımı yapılan Greyhound tipi geniş otobüsler. Teknisyenlerle tamirciler geniş araçların çevresinde ve altında onların bakımını yapıyorlardı. Her ünitenin yanındaki logoyu fark ettim; şimşek stili harflerle yazılmış Cinemobile yazısı tarafından ikiye bölünen yerküre. Bunun ne kadar uygun bir logo olduğu konusunda çok az fikrim vardı.

Nasıl bir işe başvurduğumu bilmiyor olsam da, mekânın duygusunu ve enerjisini beğenmiştim. Bana Wolper'daki ilk günlerimi hatırlattı. Resepsiyon görevlisine gittim ve dar bir merdiveni çıkarak Eddie Rosen'ın ofisine vardım. Eddie bir telefon konuşmasının ortasında, Los Angeles havzasına bakarak pencerenin yanında duruyordu ve oturmamı işaret eden bir el hareketi yaptı. Eddie'nin enerjisi yüksek bir insan olduğunu hemen fark ettim; şık giyinmişti, saçları geriye doğru yapışmıştı, tasarımcı işi gözlükler takıyor ve elinde bir sigara tutuyordu. Telefon konuşmasını, "Büyük değişimler, büyük değişimler," diyerek bitirdi ve telefonu kapattı. Gülümsedi ve el sıkıştık. Onun daha önce filmleri "paketleme" –senaryodaki öğeleri bir araya

getirme, yönetmeni ve oyuncularını da ekleyip “paket”e kaynak bulmak ve bu “paket”i dağıtım için stüdyoya götürme-fikrini bulma işini üstlenmiş eski bir senaryo temsilcisi olduğunu öğrendim. Eddie herkesi tanıyordu, herkes de Eddie’yi tanıyordu.

Pazartesi erken bir saat olmasına rağmen telefon durmadan çalışıyordu. Bu yüzden sözüm ona görüşmemiz, onun bana bir soru sorması ve sonra telefona bakmasından ibaretti. Ne yapacağımı sorduğumda onun asistanı olacağımı söyledi ve sonra Cinemobile Systems hakkında bir şey bilip bilmediğimi sordu.

“Bilmiyorum,” dedim ve bunun üzerine, Cinemobile’ın bir dış çekim aracı, tam anlamıyla tekerlek üstünde bir stüdyo olduğunu açıkladı. “Çizgi” hizmetler, yani bir film prodüksiyonunun tüm teknik ve fiziksel işlerini sunuyordu. Şirketin kurucusu ve CEO’su olan Fouad Said Mısırlıydı, USC Film Okulu mezunuydu ve Bill Cosby ve Robert Culp’ın başrollerde olduğu *I Spy* adlı televizyon dizisinin ikinci kameramanı olarak çalışmıştı. Fouad’ın şirketi film sürecini kolaylaştırmak, düzene koymak ve ekonomikleştirmek için kurduğunu öğrendim. *I Spy*’ın çeşitli bölümlerinin farklı dış mekân çekimlerini yapmak için Avrupa’da seyahat ederken, gerekli kamera ekipmanını barındırması ve taşınması için kamyonet benzeri bir otobüs yaratmış. Otobüsün içini boşaltıp sonra da teknik ekip ve oyuncu kadrosu için yeteri kadar alan bıraktıktan sonra içerisini raflarla, ışık, kamera, jeneratör ve lensler için geniş bir depo alanıyla doldurmuş. Cinemobile’ı ekonomik açıdan hem büyük hem de küçük bütçeli filmlerin dış mekân çekimlerini yapabilecek kadar uygun hale gelene kadar geliştirmiş ve dönüştürmüştü. Ben geldiğimde aynı gün içerisinde bir dağa tırmanıp, ihtiyaç duyulan her şeyi kaydedip geri

dönebilen kocaman, sekiz tekerlekli bir otobüs olan Cine 8'i inşa etmeyi henüz tamamlamışlardı. Bu dış mekân çekimlerini kökten değiştirdi. Sydney Pollack'ın, genel olarak Sierra Nevada Dağları'nın tepesindeki karın içinde geçen dış mekân, aksiyon-macera filmi *Jeremiah Johnson*'ın çekimleri için kullanıldı. Tüm mekân problemlerine rağmen filmin prodüksiyon değeri üst düzeydi.

Cinemobile yetmişlerde film çekme biçimini değiştirdi. Bir prodüksiyonu başlatmak için artık malzeme ve insan ordusu gerekmiyordu. Daha da önemlisi seyahat etmek, çekim yapmak, toparlanmak ve dönmek haftalarca sürmüyordu. Eğer bir yapımcı stüdyo dışında çekim yapmak isterse, artık uzak bir yerdeki çekimin stüdyo tarafından dayatılan lojistik kâbusuyla uğraşmak zorunda kalmayacaktı. Cinemobile sayesinde bir yönetmenin stüdyo dışında çekim yapıp birkaç gün içinde dönmesi ekonomik açıdan elverişli hale gelmişti. Bazen bu bir filmin bütçesini yarısından aza indirebiliyordu.

Fouad'ın teknolojisi yeni yönetmenlerin vizyonunu tamamen destekliyordu: Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Martin Scorsese, Hal Ashby, Robert Altman, Warren Beatty, Peter Fonda, Dennis Hopper, Bob Rafelson ve diğerleri. Şirket birkaç yıl içerisinde çok başarılı olmuştu ve ünü o kadar hızlı yayılmıştı ki Fouad bununla baş etmekte zorlanıyordu. Gerçek bir mucitti ve vizyonunu her yerdeki yönetmenlerin ihtiyaçlarına hizmet eden dünya çapında bir şirketle sergilemekte kararlıydı.

1973 yılı Cinemobile için yeni bir başlangıcı işaret ediyordu. Fouad hep kendi filmlerini yapmayı istemişti. Artık yapabilecekti, bu yüzden ilk işi birinci sınıf bir yöneticiyi, *I Love Lucy* dizisinin çekildiği eski Lucille Ball ve Desi Arnaz stüdyosu, yeni adıyla Desilu Stüdyoları'nın eski yöne-

ticisi Bernie Weitzman'ı işe almaktı. Sonra Eddie Rosen'ı senaryo departmanını yönetmek için işe almıştı. Bir filmin bütçesi çerçevesinde ve zamanında yapılacağına kefil olup filmi tamamlama garantisi veren Film Guarantors adında yeni bir şirket kurmuştu. Eğer prodüksiyon film için ayrılan bütçeyi geçerse tamamlama garantisi olan şirket farkın sorumluluğunu üstleniyordu.

Eddie, Cinemobile'ın artık Fouad'ın film prodüksiyonu kolunu oluşturacak yeni bir şirket yaratma sürecinde olduğunu açıkladı. Yeni şirketin adı Cine Artists olacaktı. Fouad'ın ortakları sinema dünyasına yön veriyorlardı: ABD'deki en büyük gösterimci olan Salah Hassanein; ülke çapında yaklaşık 450 sinema salonuyla United Artists sinema salonlarının sahibi Naify kardeşler ve yakında Cinemobile'ın ana şirketi olacak olan Taft Yayın Kuruluşu. Fouad film yapabilsin diye birlikte birkaç milyon dolarlık prodüksiyon parası sağlayacaklardı. Eddie bana ajanslar, prodüksiyon şirketleri, yönetmenler, stüdyolar, oyuncular ve diğerleri tarafından onlara verilen senaryoları okuyup değerlendirebilecek birini aradıklarını söyledi. Özetle başarmak ve büyümek için malzeme, ve onu okuyacak birine ihtiyaçları vardı. Eddie bana işimin malzeme okumak ve malzeme bulmak olduğunu açıkladı. Sevinmiştim, yazmaya ara veren bir yazar olarak başka senaryo yazarlarının yazdıklarını okuyabilecektim. Benim açımdan mükemmel bir şeydi.

Toplantımızdan sonra Eddie ve ben binanın üçüncü katına Fouad'ı görmeye gittik. Merdivenlerin başındaki geniş ofisin üç tarafında Sunset Strip'e ve Los Angeles'a bakan pencereler vardı. Hava açık olduğu günlerde Büyük Okyanusu görebiliyorduk. Fouad küçük, dinamik, yaklaşık 1.50 boyunda, çok iyi, nazik ve heyecanlı bir enerjiyle

doluydu. Telefonu aralıksız çalıyordu ve gözlerinin, hatların yanıp sönmekte olan ışıklarını nasıl takip ettiğini görünce büyülenmişim. Fouad sürekli meşgul olan bir adamdı; eğer altı haftadan fazla bir süre ofiste durursa sabırsızlanıyor ve çıkıp her zaman çekimdeymiş gibi görünen ekiplerine, Londra, Paris veya Cenevre'deki ofislerimize gidiyordu. Veya en iyi arkadaşını, Kuveyt Kralı'nı ziyaret ediyordu. Tam anlamıyla bir seyyahtı. Onun hakkında ne kadar çok şey öğrenirsem ondan o kadar çok etkileniyordum.

Cinemobile'ı kendi parasıyla başlatmıştı çünkü film okulundan mezun olduktan sonra kimse ona bir şans vermemişti. Mısırlı veya çok genç oluşundan dolayı mı yoksa sadece prodüksiyon amirlerinin onun modern film çekme vizyonu ile bağdaşamamasından ötürü mü böyle olmuş bilmiyorum. Onunla bir yıl çalıştıktan sonra, bir gün toplantı için stüdyolardan birine giderken eniştem Sol'un ona *Daniel Boone* dizisindeki ikinci ekip kameramanı olarak ilk şans tanıyan kişi olduğu bilgisini paylaştı. Fouad yapılan bir iyiliği asla unutmazdı.

Ofisinde birkaç dakikalığına kısa bir konuşma yaptıktan sonra Fouad'ın gözlerinin yanıp sönen telefon ışıkları üzerinde aşağı yukarı yarışmaya başladığını gördüm. En sonunda dayanamadı ve düğmelere vurmaya başladı. Ben de görüşmenin sona erdiğini anladım. Anlamadığım şey bir işim olup olmadığıydı. Ama merdivenlerden aşağı inerken Eddie, bana ne zaman başlayabileceğimi sordu ve beni, maaşım hakkında konuşabilmek için Bernie Weitzman'la tanışmaya götürdü.

Bana Fouad'ın verdiği ve Eddie'nin sürekli tekrar ettiği tek talimat "malzeme bul"du. Benim işim buydu, malzeme bulmak. İki buçuk yıl boyunca Cinemobile'daki Hikâye

Departmanı'nın başındaydım; bu benim kutsal sözüm, ilkem ve varlığımın özüydü. İşim Eddie'nin bana verdiği, çeşitli şirketler tarafından önerilen senaryolara para koyup koymama ve para koyarsak da prodüksiyon hizmeti, tamamlama teminatı, kısmi veya geçici kaynak için mi koyulacağına karar vermektir. Kısacası film yapıyorduk ve başarımız kaç tane filme dahil olduğumuzla ölçülüyordu. Benim ilk yılımda Cinemobile, aralarında *Baba*, *Jeremiah Johnson*, *Gençlik Yılları*, *Alice Artık Burada Oturmuyor* ve çok sayıda televizyon dizisinin olduğu 117 büyük film prodüksiyonuna dahil oldu.

Eddie'nin asistanı olarak malzemeyi okuyup değerlendiriyor, sonra da değerlendirmemi Eddie'ye gönderiyordum, ki böylece o da malzemeyi öneren kişilere cevap verebilsin. Eşsiz ve iyi bir şey bulursam her şeyi bir kenara bırakıp hemen ona haber veriyordum. İlk önce onunla konuşmadan Fouad'a bir şey söylememem gerektiğinin altını çizmişti. Bu işin yirmi dört saatlik bir iş olduğunu çabucak öğrendim. Telefon numaralarımızı aldık ve sonraki iki buçuk yıl boyunca düzenli bir şekilde, hafta sonları en az üç veya dört kere birbirimizi kontrol ettik.

Beni zemin katta pencereleri olmayan geçici bir odaya, sinema otobüslerinin bakım ve onarım işlerinin gerçekleştiği "hendeğin" yanına yerleştirdiler. Odaya yerleştiğim ilk gün, kulaklarımda çekiç sesleri ve elektrikli matkapların vızırtısı varken Fouad odaya geldi ve masamın üstüne yaklaşık on beş senaryo bıraktı. "Malzeme bul," dedi ve ortadan kayboldu.

Masamda duran senaryo yığınınına baktım ve kendi kendime bunu nasıl yapacağımı sordum. Malzemeyi okumam gerekiyordu, ama bir günde kaç tane senaryo okuyabilirdim? Ve nasıl bir yorum yapabilirdim? Her senaryo için ayrıntılı bir sinopsis mi yazacak yoksa öyküyü iki veya üç

paragrafta özetleyip sonra kişisel yorumlarımı mı ekleyecektim? Hiçbir fikrim yoktu, bu yüzden işin içine daldım ve okumaya başladım.

Yığının en üstündeki senaryoya ulaştım ve başlığına baktım: Tom Rickman tarafından kaleme alınan *W. W. and the Dixie Dancekings*. Bu senaryoyu hep hatırlayacağım çünkü çok iyiydi; yazı görsel ve net, karakterler renkli, diyalog keskin ve zekice, mekân ilginçti. Sadece bir sorun vardı, ilk günümde ilk senaryoyu okuduktan sonra hızla koşup, "Buldum, buldum!" diye bağırarak ofislerine gidemezdim. Demek istediğim, elimde bu senaryoyu karşılaştırabileceğim hiçbir şey yoktu. Bu yüzden birkaç tane daha okuyana ve bir şekilde karşılaştırma yapabilecek duruma gelene kadar işi soğutsam iyi olur diye düşündüm.

Aynı gün Fouad başka bir senaryo yüküyle içeri girdi, onları pat diye masamın üstüne bıraktı ve, "İyi bir şey buldun mu" diye sordu. Önce duraksadım ve sonra çok iyi bir senaryo okuduğumu söyledim. Ağzından çıkan ilk soru şuydu: "Ne hakkında?" Bu soru benim için çok önemli bir öğrenim deneyimiydi. İki saatlik bir filmi bir veya iki cümlede nasıl açıklayabilirdim? Böylece Fouad'a güneyde küçük bir kasabanın şerifi tarafından kovalanan sahtekâr hakkındaki öyküyü anlatmaya başladım. Bir dakika sonra gözlerinin bulandığını gördüm; telefon yüzünden kıpır kıpır bir ruh haliyle çıktı gitti. İş i berbat ettiğimi biliyordum. Fouad'ın inanılmaz derecede kısa bir dikkat süresi vardı ve gelecekte bir şekilde sevdiğim bir senaryo bulursam öyküyü anlatabilmek için yaklaşık otuz saniyem olduğunu anladım.

Her zaman yetmiş senaryo gerideydim. Masamdaki senaryo yığınları o kadar yüksekti ki, ancak senaryonun yeteri kadar iyi olduğunu hissedersen, tüm senaryoyu

özetlemeye karar verdim. Benim işim tam bir yorum çıkarmak değil, okumaktı; senaryoyu sunan kişiyle anlaşılır bir şekilde konuşmaları için Fouad ve Eddie'ye yeterli bilgi vermem gerekiyordu. Okuduğum her senaryo için olay örgüsünü özetleyen bir sayfa ve kişisel değerlendirmem için yaklaşık yarım sayfa yazıyordum. Ve sonra projeye devam edip etmemem konusunda bir yorum yapıyordum.

Okuma becerilerimi geliştirmem için çok iyi bir dersti. Beğendiğim bir senaryo bulduğumda, onu Eddie'ye götürüyordum ve eğer o da beğenirse onu Fouad için hazırlıyorduk. Ben senaryonun eylemini birkaç cümlede anlamaya çalıştığım öykü-tür-konu özetimi hazırlıyordum. Bu sunumlara *hızlı senaryo özetleme* sunumları diyordum çünkü Fouad'a bir projenin öykü-tür-konu özetini hazırlarken, çoğunlukla masasının arkasında, kulakları telefona yapışık, sıradaki telefonu bekleyerek oturuyor oluyordu ve çok sınırlı bir zamanım olduğunu biliyordum. Öykü-tür-konu özetini çıkardığım senaryo ne olursa olsun, örneğin Cinemobile'ın dış çekim imkânı sağladığı filmlerden biri, ister *Gençlik Yılları* (George Lucas), ister *Rüzgârın Sesi* (John Milius) veya *Rocky* olsun ona bir şeyi aktarmak için sadece otuz saniyem olduğunu biliyordum. Ondan sonra, gözleri bulanıklaşıyor, sonraki düğmeye basabilmek için telefonun ışıklarına bakmaya başlıyordu.

Fouad'ın malzeme bulmamı istese de herhangi bir şeye evet demek konusunda isteksiz olduğunu anlamaya başlana kadar şirkette birkaç ay çalışmıştım. Onun parasıydı ve sadece ben malzemeyi sevdim diye parasını harcayacak değildi. Bana, "Eddie'yle konuş," derdi. Ve bazen bana numara yapardı.

Bir gün Fouad geldi, önüme bir senaryo attı ve hemen okumamı istedi. Paul ve Leonard Schrader'ın yazdığı *Yaku-*

za isimli senaryo, Japonya'da geçen ve Japon mafyasınca kaçırılan Amerikalı bir kız hakkında bir dramdı. Sıradışı bir senaryo olan *Taksi Şoförü*'nü okumuş biri olarak Paul Schrader'ın hayranıydım. *Taksi Şoförü*'nün senaryosunu o kadar sevmiştim ki Paul Schrader ve Martin Scorsese'yi birkaç toplantıya getirmiş, Eddie'ye bu projeye dahil olmanın herhangi bir yolu olup olmadığını araştırmak üzere Fouad'arıca bulunmasını istemiştim. Ama yanıt hep hayır olmuştu. Mesele kapandı. Ne söylersem söyleyeyim ya da ne yaparsam yapayım *Taksi Şoförü* kesin bir geçişti. Yapımcıları Tony Bill, Michael ve Julia Phillips'in filmi başarıya ulaştırması bir yıldan fazla sürdü. Tabii ki film artık bir klasik olarak değerlendiriliyor.

Yakuza'yı okudum ve filmi çok stilize ve kuru buldum. Okumayı bitirdiğimde Fouad'ın ofisine gittim. Eddie oradaydı. İçeri girer girmez Fouad ne düşündüğümü sordu. Ona, "Olay örgüsü açısından o kadar sıkışık, karmaşık, anlaşılması güç, stilize bir senaryo ki hiçbir şey anlamadım" dedim. Stil açısından Amerikan değil daha çok Japon filmi gibiydi ve ana karakter kaçırılmış olan bir kızı kurtarmak için Japonya'ya gönderilen Amerikalı bir dedektif olduğu için senaryonun hem eylem hem de anlatım bakımından daha çok açılması gerektiğini düşündüm; ama bunu yaparak aynı zamanda öyküyü zayıflatacakları inancındaydım. Fouad'a bu senaryonun yazıldığı şekliyle Japon gangsterlerinin etkileyici bir incelemesi olduğunu söyledim, ama eğer Amerikan seyircisine hitap eden filmler yapma işindeysen, bu filmi geçmeliydik.

Eddie hemen sözümü keserek konuşmaya girdi. Senaryonun yüz binlerce dolara Warners'a daha yeni satıldığını söyledi ve karşılık olarak ne diyeceğimi sordu. O noktada tuzağa düşürüldüğümün farkına vardım. Eddie ve Fouad'a

Taksi Şoförü'nü yapmaları için aylardır peşlerinde olduğumu hatırlattım ama kulak ardı ettiler. Hiç kimsenin, "zihinsel özürlü" eski bir Vietnam askeri hakkında bir film görmek istemeyeceğini söylediler. Dimdik durdum ve onlara *Taksi Şoförü*'nün sıradışı olduğunu, *Yakuza*'nın saadece ilginç, stilize, ama malzemesi olmayan, iyi yazılmış, iyi düşünülmüş ama bana göre, hiç ticari olmayan bir film olduğunu söyledim.

Warners da açıkça aynı şeyi hissetmişti. Birkaç ay sonra senaryoyu yeniden yazması için Robert Towne getirildi. *Yakuza* en sonunda gösterime girdiğinde büyük bir açılış yaptı, ama çabucak battı ve hiçbir iz bırakmadan ortadan kayboldu. "İlginç bir başarısızlık" dediğim şey oldu.

Birkaç hafta sonra Eddie beni yanına çağırdı ve Fouad'ın "malzeme bul" fermanının bana zamanın yetenekli yazarlarına dokunma fırsatını verdiğini söyledi. Beğendiğim, çok potansiyeli olduğunu düşündüğüm yazarlarla ilişkilerimi geliştirmem gerektiğini söyledi.

Beğendiğim bir senaryoyu okuduğumda, senaryonun yazarını aramaya, kendimi tanıtmaya ve onunla senaryo hakkında beğendiğim şeylerin ne olduğunu paylaşmaya özen göstermeye başladım. Sonra bir araya geliyor, sahip oldukları başka herhangi bir proje ve yazmak istedikleri herhangi bir fikir olup olmadığını konuşuyorduk. Ama sonunda Cine Artists'in film yapımı için çok parası olduğunu, ama senaryo geliştirme –bir senaryo yazarının bir fikri senaryo haline getirmesi– için hiç parası olmadığını keşfettim. Kenara bırakmak zorunda kaldığım birçok iyi senaryo fikri masamdan gelip geçti. Hollywood'da kimsenin çok fazla hayal gücü olmadığını görmem uzun sürmedi; çoğu kimse sadece sayfada yazanı görüyor ve bunun güçlü bir projeye nasıl dönüşeceğini göremiyor gibiydi. İyi bir fi-

kir düzgün bir biçimde uygulanmadığı sürece iyi bir fikir değildir. Aynı zamanda bir anlaşma suya düşerse öbürünün hemen kapıda olduğunu da keşfettim. Bir Dick Francis romanı haricinde hiçbir projeye çok bağlanmadım.

Stanley Kubrick'ten gerçekleştirmekte olduğu bir proje için yeni lensler konusunda bir telefon aldığında tesadüfen Fouad'ın ofisindeydim. Öğrendim ki Kubrick bir fotoğrafçı olarak işe başlamıştı ve kendi lenslerini yaratmayı ve çekmeyi seviyordu. Fouad'ı da, ona *2001: Uzay Yolu Mace-rası* ve *Otomatik Portakal* için farklı kamera lensleri konusunda yardım etmesi için arıyordu. Yıllar içerisinde iyi arkadaş olmuşlardı. Kubrick'in ve özellikle *Son Darbe*'nin (Kubrick, Jim Thompson), *Zafer Yolları*'nın (Kubrick, Calder Willingham, Jim Thompson) ve tabii ki *2001*'in büyük bir hayranıyım.

Fouad ona ne üzerinde çalıştığını sorduğunda güldü ve hiçbir şey söylemedi. Fouad ancak Fouad'ın yapabileceği şekilde ona baskı yaptı ve Stanley istemeyerek ona projenin ünlü on dokuzuncu yüzyıl İngiliz yazarı Thackeray'in kısa bir romanından uyarlama olduğunu söyledi. Tüm söylediği buydu. Böylece Fouad ona Cine Artists'ten bahsetti ve iyi bir malzeme bilip bilmediğini sordu. Kubrick bir Dick Francis romanından bahsetti. O zaman Dick Francis hakkında hiçbir şey bilmiyordum, gidip hemen romanı okudum, ama Kubrick'in romanda ne gördüğünü anlamam biraz zaman aldı. Anladığımda havalara uçtum. Bu romanda gerçek ve filmler hakkındaki sınır tamamen silinmişti. Bugüne değin Dick Francis benim en sevdiğim yazarlardan biri olarak kalmıştır.

Fouad telefonu kapattığında bana Kubrick'in yeni projesinden bahsetti ve Thackeray diye bir yazar hakkında bir şey bilip bilmediğimi sordu. Evet, biliyorum, dedim, *Gurur Dünyası*'nın ünlü yazarıydı. Fouad, Kubrick'e bir şaka

yapmak istediğini söyledi. Bu yüzden Thackeray hakkında bulabileceğim her şeyi bulmalıyım. Sonraki birkaç gün boyunca Thackeray'ın eserlerini araştırdım ve bir eleme sürecinden sonra Fouad'a Kubrick'in filmi olabilecek üç alternatif sundum. Ona tüm bilgiyi verdim ve Fouad, Kubrick'i geri aradığında, ona benim bulduklarımı söyledi. Stanley çılgına döndü. Ama sonunda ikisi de güldüler. Film Kubrick'in yazdığı *Barry Lyndon*'dı. Bu film, Kubrick'in en güzel ve bana göre yeterince değer verilmemiş filmlerinden biriydi.

Fouad okumayı sevmemesiyle diğer yapımcılara çok benziyordu; bunu yapması mutlak bir şekilde zorunlu değilse hiçbir şey okumazdı. Bu da genellikle anlaşma yapıldıktan sonra, önerilen bütçeyle senaryoyu karşılaştırırken okuması anlamına geliyordu. Çoğu film bütçesinin "yüzde otuz kabarık" olduğu ve kısılabileceği fikrini her zaman savundu. İster üç, ister on sayfa olsun bir filmin bütçesine bakıp o bütçenin doğru mu, şişirilmiş mi yoksa az mı olduğunu anlamak gibi şaşırtıcı bir yeteneği vardı.

Okumakta olduğum çok sayıda senaryoyu kataloglama yardım etmesi için bir senaryo okuduktan sonra (günde üç senaryo okuyordum), kısa bir sinopsis yazmak ve yorumumu içeren ön yazımın bir kopyasını Eddie'ye gönderip diğerini kendi defterimde tutmak gibi bir sistem geliştirmiştim. Eğer Eddie bir şeyi beğenirse veya onu teslim eden kişiyle Fouad'ın konuşması gerektiğini düşünürse senaryoyu ön yazıyla birlikte sunuyordu.

Kısa bir süre sonra, okumam için bana *Baba*'nın (Francis Ford Coppola, Mario Puzzo) senaryosu verilmişti. Paramount, şirkete tamamlama garantisi verme ve prodüksiyona dahil olup olmamayla ilgilenip ilgilenmediğini sorduğunda film halihazırda prodüksiyondaydı. Romanı okumadan senaryoyu okudum. Sekansların inşa edilme biçimi, ka-

rakterlere yönelik derinlemesine bakış ve öykünün ilerleyişi beni çok etkilemişti. Muazzam bir senaryoydu. Ama o zaman bile benim senaryo hakkındaki düşüncelerimin değil anlaşmanın kendisinin Fouad'ı ilgilendirdiğini biliyordum. Eğer anlaşma iyiye ve senaryoyu beğenmişsem, hemen işe koyuluyordu. Eğer anlaşma iyiye ama senaryo kötüye, duraksıyor ve daha güçlü maddi bir pozisyon için pazarlık ediyordu.

Benim senaryo ön yazımda önemli olan, ortada olanı net bir şekilde ifade etmekte: yani senaryoyu kim yazmış ve ne hakkında. Buna özet adını verdim; genellikle türü ve öyküyü betimleyen bir veya iki cümleydi. Fouad ve Eddie atıfta bulunacakları bu özet olmazsa tamamen kayboluyorlardı. Bu yüzden olay örgüsünü bir veya iki cümlede özetlemenin ne kadar önemli olduğunu çabucak öğrendim; bu benim *hızlı senaryo özetim*di.

Bunu gerçekten başardığım ilk senaryonun *Gençlik Yılları* (George Lucas, Gloria Katz, Willard Huyck) olduğunu düşünüyorum. Bir gün Fouad geldi, senaryoyu masama bıraktı ve şöyle dedi: "Bunu oku... onlara bir saat içinde dönmem gerekiyor." O yüzden her şeyi bir kenara bıraktım ve senaryoyu okudum. Başlık sayfasını açtım ve senaryonun George Lucas tarafından yazılmış olduğunu gördüm. George Lucas'la birkaç ay önce o stajyer olarak Warners'da Francis Ford Coppola'nın yönettiği *Buhranlı Yıllar* hakkında kısa bir film çekerken gösterim odasında tanışmıştık. Bana, daha sonra Robert Duvall tarafından yeniden çekilen öğrenci filmi *THX 1138*'i göstermişti ve görüntülerin akıcılığına, gücüne hayran kalmıştım. Kariyerinin bu aşamasında, yirmilerinde bir öğrenciyken bile çok yetenekli bir yönetmen olduğu çok belliydi.

Senaryoyu okumayı bitirdiğimde Fouad'a gittim ve bu filmin çekilmesi için elimizden ne geliyorsa yapalım de-

dim. "Ne hakkında" diye sordu. Ona, küçük bir kasabada üniversite için ayrılmadan önceki son gecelerini geçiren bir grup genç hakkında bir öykü olduğunu söyledim. "Beğendin mi" diye sordu. Çok beğendiğimi ve bu filmin "finansal açıdan bir geri dönüşü" olacağı için projeye dahil olmamız gerektiğini düşündüğümü söyledim. Ona söylediğim "öykü-konu-tür özeti"nin olay örgüsüyle hiçbir ilgisi olmadığını biliyordum; aktardıklarımın öykünün bir satırlık tasviri olduğunu söylesem bile kendime karşı cömert davranmış olurum. Ama orada bulunduğum kısa süre zarfında Fouad hakkında bazı şeyler öğrenmiştim. *Gençlik Yılları*'nın senaryosunu sevdim ve geniş bir seyirci kitlesini çekeceğini düşündüm. Bu benim fikrimdi ve ona sadık kaldım aksi halde işimi yapamaz duruma gelirdim. Bana bir şey söylemedi, sadece homurdandı ve telefonu kaldırdı. Bir sonraki hafta filme katkıda bulunması için peşinden gittim ve Francis Ford Coppola sayesinde en sonunda öyle oldu. Prodüksiyon sırasında bir Cinemobile ve tamamlama garantisi verdiğimiz için film prodüksiyona girebiliyordu.

Fouad bir seferinde bana Hollywood'da bir anlaşma yapmanın kuyu kazmak gibi olduğunu söyledi: Her gün bir kürek toprak kazarsan, kazdığın pek çok gün sonunda bir kuyun olur. Aynı ilke anlaşma yapmaya da uyarlanabilir: birkaç günde bir yapılan bir takip telefonundan sonra kısa bir zamanda pazarlığa oturursun. Daha önce hiç bu şekilde düşünmemiştim, ama bu yazarlığa da uyarlanabilecek sağlam bir ilke; yazarlık günbegün, haftada beş veya altı gün yapılan, günde iki veya üç sayfa yazılan, bazı günlerin diğerlerinden daha iyi olduğu bir iştir. Bu genel bir ilkedir; yaptığınız şey ister şarkı, ister senfoni, ister senaryo, roman veya resim olsun her gün bir bölüm tamamlanırsa, belli bir süre sonra tamamlanmış bir işiniz olur.

Fouad'un "iyi" senaryolara odaklanması için, o hafta okuduğum senaryolar arasındaki en iyi on senaryodan oluşan bir "sıcak liste" yaptım. Birlikte, 1'den 10'a, 10'un "en iyi" olduğu sayısal bir kodlama oluşturduk. Bir yapımcı, yönetmen veya bir yöneticiyle toplantıdaysak konuşma sırasında Fouad bana bakar ve, "İyi bir senaryo mu? 10 mu" diye sorardı. Ben de, "Evet, Fouad, iyi bir senaryo, yedi veya sekiz," derdim ve sonra Fouad söz konusu anlaşmada ne kadar ileri gideceğini bilirdi. Beni toplantılara çağırırdı çünkü ya senaryoyu veya ön yazıyı hiç okumamış olurdu ya da projeyi pas geçmek isterse beni bir mazeret olarak kullanırdı. Bir şamar oğlanı olmanın önemli olduğunu öğrendim. Eğer ısrarcı yapımcılardan veya ajanslardan ve hatta stüdyo yöneticilerinden senaryonun çekilmesi yönünde telefonlar alırsam, onlara, "Projeyi çok sevdim, ama işimi bu proje yüzünden kaybedemem" derdim.

Pürüzsüz bir iş ilişkisi ve etkili bir iletişim kurmamız zaman aldı. Bir gün bir toplantıdayken ona *Alice Artık Burada Oturmuyor* adlı, beğendiğim bir senaryodan bahsettim. Warners tarafından Martin Scorsese'ye yönetmenliği teklif edilmişti. Bob Getchell'in senaryosunu beğendim ve Fouad'a bunun bizim de parçası olmamız gereken bir iş olduğunu söyledim.

"Ne hakkında" diye sordu. Ona anlattım. Sonra bana biraz tuhaf ve daha önce hiç sormadığı bir soru sordu: "Vurucu olay var mı?" Vurucu olayın ne olduğu konusunda hiçbir fikrim yoktu ve ona sorduğumda sadece omuz silkti ve konuyu değiştirdi.

Eddie'ye vurucu olayın ne olduğunu sorduğumda güldü ve hiçbir fikri olmadığını söyledi. Ondan sonra ne zaman beğendiğim bir senaryo okusam ve Fouad'a önersem, bana, "Kaç tane vurucu olay var? Bizim vurucu olaya ihtiyacımız var" derdi ve demek istediğini, topun beyzbol

oyuncusunun eldivenine çarpması olarak açıklardı. Bir gün cesaretimi topladım ve bu soruyu sorduğunda onun nabzını yoklamaya karar verdim. Evet, senaryonun vurucu olayları var. Bana yakından baktı ve bir vurucu olay tablosu görmek istediğini söyledi. Ben ona baktım, o bana baktı ve evet, bu iş bitti, mahvoldum çünkü halen ne söylediği konusunda bir fikrim yok diye düşündüm.

Birkaç gün sonra, Fouad ile birlikte bir toplantıya giderken vurucu olay hakkında konuşmaya başladık. "O ne" diye sordum. Onu nasıl görüyor, vurucu olay ne fonksiyona hizmet ediyor, onu nasıl tanımlıyordu? Bana *I Spy* dizisini çekerken her iyi senaryonun "on sayfada bir vurucu olayı, on sayfada bir başka vurucu olayı" olduğunu keşfettiğini söyledi.

Çok fazla bir bilgi değildi ama bir başlangıçtı. Üzerinde düşünmeye başladığımda, vurucu olayın bir tür aksiyon sahnesi olduğunu anlamaya başladım çünkü "on sayfa ve bir vurucu olay" ifadesi birkaç diyalog sahnesinden sonra öyküyü ilerletecek bir sahne gibi bir şey olmalıydı.

Bunu kendim için tanımlamak üzere vurucu olay adıyla işe başladım. Kulağa aktif bir şey, bir yüklem veya eylem gibi geliyordu. Fouad'ı tanıdığım için vurucu olayın bir çeşit aksiyon sahnesi veya gerilim ve geciktirim yaratan bir olay veya durum olması fikri mantıklı geldi. Bu benim başlangıç noktamdı. Bana göre vurucu olay bir aksiyon sahnesi veya eylemi ilerleten her şeydi: Araba kovalamacası, patlama, yarış kilidine ve hatta doğru yapılırsa bir aşk sahnesi. Gecenin sessizliğinde çevrilmekte olan bir kapı kilidine ne demeliydi? Bu çok ileri gitmek miydi? Yoksa bu da bir vurucu olay olabilir miydi? Tabii olabilir diye düşündüm.

Aynı zamanda vurucu olayın bir tepki veya ana eylemin sonucu doğan bir şey olabileceğini de anladım. Bir banka soygunu olabileceği gibi bir mantık yürüttüm, ki banka soygunu elektrikli, kısa ve gergin bir olaydı. Bu, bir vuru-

cu olaydı. Şimdi hırsızların bankadan dışarı fırladıklarını ve kaçış araçlarının gittiğini öğrendiklerini hayal edin. Bu bir vurucu olay olabilir miydi? Veya bankadan dışarı fırladıklarını ve arabalarının çalışmadığını varsayın. Bu bir vurucu olay mıydı? Veya araba hızla uzaklaşıyor, ama yol birden yol süpürme arabası veya bir gösteri yürüyüşü tarafından bloke oluyor. Bunların hepsi birer vurucu olay. *Kahraman Binbaşı* ve *Vahşi Belde*'nin başlangıçlarını düşündüm: Peckinpah her zaman vurucu olay kullanıyordu. Tanımı sevdim, çünkü işe yarıyordu. Vurucu olay bir araba kovalamacası veya öpüşme, bir aksiyon veya eylemi ilerleten herhangi bir şey olabilirdi.

Bir kez vurucu olayı tanımladığımda bir vurucu olay tablosu oluşturmaya koyuldum. Fouad bir şeyi başka bir şeyle ölçmeyi sevdiğinden senaryolarda kullandığım 1'den 10'a ölçümlemeyi kullanmaya karar verdim. Bunu senaryodaki belirli bir sayfa numarasıyla ilişkilendirmek ve çapraz göndermeler yapmak istiyordum. Bu yüzden bir grafik oluşturdum. Sayfanın sol tarafına 1'den 10'a numaralar olan dikey ve alt tarafına 1'den 120'ye sayfa numaraları olan yatay çizgiler çizdim. Böylelikle her vurucu olayı sayfa numarasıyla gösterip 1'den 10'a derecelendirebiliyordum.

On sayfa ve bir vurucu olay, on sayfa ve bir vurucu olay; bu Fouad'ın mottosuydu. Bu tabloyla herhangi bir senaryonun üstünden geçip bir şeyin olduğu veya hiçbir şeyin olmadığı bölümleri buluyor, tüm senaryoyu gözden geçirmek için bu tabloyu kullanabiliyordum. Fouad'a prodüksiyon veya olası finansman için öykü-konu-tür özetini çıkarmam gereken bir senaryo bulduğumda senaryoyu Fouad'a hep bir vurucu olay tablosuyla sunuyordum.

Öykü-konu-tür özetini kendim için bir iki cümleyle belirttikten sonra geniş bir vurucu olay tablosu çizip projeyi öykü-konu -tür- bakımından özetliyordum. Fouad bunu

çok sevdi, bu yüzden vurucu olay tablosunu –tabii ki en çok aksiyon–macera filmlerinde işe yaradığını bilerek– her tür film için kullanmaya başladım.

İlk başta yaptığım şeyin ne kadar saçma olduğunu hissettiğimi hatırlıyorum. Bir yazar olarak bir senaryoyu vurucu olaylarıyla gerçekten ölçmenin mümkün olmadığını biliyordum; senaryoyu bu şekilde bölmek tamamen yapay ve çılgıncaydı. Ama aynı zamanda belli bir akıldışı mantığı olduğunu da görmeye başladım.

Birkaç senaryoya vurucu olay tablosu hazırladıktan sonra, bunun bir senaryoyu öykü, içerik ve karakter değil, ama dramatik yapı bakımından analiz etmek için eşsiz bir yöntem olduğunu anladım. Fouad vurucu olay tablosuna baktı ve senaryoyu oluşturduğum bu grafiğe göre değerlendirmeye başladı. Şöyle derdi: “II. Perde’ye bak. Sayfa otuz beşten sayfa elli beşe kadar yirmi sayfa boyunca tek bir vurucu olay yok. Sadece konuşma. Burada bir vurucu olaya ihtiyacımız var.” Ve bu tabloda bir tür vurucu olayın gerçekleşmesini istediği yeri işaretlerdi. Ben de buna itiraz ederek, “Fouad, ama sırf film yavaş diye gelişigüzel bir şekilde araba kovalamacası, patlama veya seks sahnesi koyamazsın; öykünün bütünlüğünü de korumalısın,” dedim. Bana kafa sallar ve dediklerimi dinlemeden es geçerd. Sonradan benim işim tempoyu koruyacak ve öykünün güçlü bir dramatik devamlılık içinde akmasını sağlayacak şeyin ne olduğunu bulmak olurdu. Elbette yazarı buna ikna etmek zorundaydım. Benim kaygım ne olursa olsun, yazarı işe yarar ve uygun bir vurucu olay –ister bir araba kovalamacası, ister bir öpüşme– bulma konusunda yönlendirmeye gayret etmeliydim. Bunun benim için, dramatik eylemin belirli bir ânını yükseltmek adına gerekebilecek bir sahnede içgüdülerimin ince ayarını yapmakla ilgili iyi bir alıştırma olduğunu keşfettim.

Vurucu olay kavramı hakkında daha rahat olmaya başladığımda, Fouad'ın neden söz ettiğini içgüdüsel olarak bildiğini anlamaya başladım; sadece konuşan kafaların olduğu bir filminiz olamaz. Sayfada yansımaları bulan görsel bir tür tekniğin olması gerekir ve bunun yöntemi "on sayfa ve bir vurucu olay, on sayfa, bir vurucu olay" olmasa da, vurucu olay tablosu filmde teknik ve içerik arasındaki ilişkiyi kesinlikle gösterir.

Vurucu olay sözcüğünün şehirde yayılması uzun sürmedi ve çeşitli stüdyolardan, prodüksiyon şirketlerinden –ve hatta Amerikan Film Enstitüsü'nden bile– benden vurucu olay tablosunun nasıl işlediğini anlatmamı isteyen telefonlar aldım. Şirketler proje geliştirme yöneticilerini ve Senaryo Departmanları'ndaki okuyucuları konferans salonlarına, benim onlara vurucu olay tablosu fikrini ve tablonun işlevini anlattığım oturumlara çağırıyorlardı. İster inanın ister inanmayın bu kavram halen işe yarıyor. *Cehennem Silahı*, *Zor Ölüm* ve *Matrix* filmlerinin dinamik yapımcısı Joe Silver, vurucu olay tablosunu prodüksiyon sürecinin ayrılmaz bir parçası olarak kullanıyor ve bunda da gayet başarılı.

Vurucu olay tablosunu ortaya çıkarmak, iyi bir filmin nelerden oluştuğunu anlamak adına benim için çok faydalı bir ders oldu. Ama gerçek ders, vurucu olayın mutlaka daha iyi bir film demek olmadığını anlamaktı. Türü ne olursa olsun her filmde karakter ve eylemin güçlü bir karışımı gerekiyor.

O zaman bilmediğim şeyse, bu tabloyu oluşturma deneyiminin benim için keşfedilmemiş bir manzaranın –iyi bir senaryonun nelerden oluştuğunun– arka planını araştırmaya yol açacak olmasıydı.

10

Sayfaları Çevirmek

"Gatsby, her yıl önümüzde biraz daha gerileyen yeşil ışığa, o bel-getirici geleceğe inanıyordu. Kaçırdık o vakit elimizden onu, ama ziyanı yok, yarın daha hızlı koşacak, kollarımızı daha ilerilere uzatacağız... Ve bir sabah, aydınlıklar içinde... O ümitledir ki şimdi sefer etmekteyiz, biz bu akıntıya karşı giden tekneler, durmadan geriye, geçmişe çarpılıp atılsak da ne gam."

-F. SCOTT FITZGERALD

Muhteşem Gatsby

Cinemobile'daki Hikâye Departmanı'nın başında bulunduğum iki buçuk yıl boyunca finansal ortaklarımıza teslim edecek malzeme ararken iki binden fazla senaryo ve yüz elliden fazla roman okudum. İki binin üzerinde senaryodan önerebileceğim sadece kırk senaryo buldum. Senaryoların büyük bir kısmı öykü ya da fikir açısından yeteri kadar iyi değillerdi. Bazen fikirler iyiydi, ama uygulama berbattı; çok konuşmalı, sözcüklü, açıklamalıydılar, tek boyutlu karakterlerden, zorlama ve öngörülebilir

olay örgülerinden oluşuyorlardı. Doğru dürüst uygulamaya konmadığı sürece iyi bir fikrin iyi bir fikir olmadığını öğrendim.

Bir okuyucu olarak bir iş yapmak, "malzeme bulmak" için oradaydım ve bu işe yazarın bakış açısıyla yaklaşmak istiyordum. Bir senaryo yazarı olarak yeteneklerimi geliştirmek istiyorsam bir senaryoyu oluşturan, onu çalıştıran, bir arada tutan şeylerin ne olduğunu ve başından sonuna öykünün nasıl ortaya çıktığını keşfetmem gerektiğini hissediyordum. Onca yıl yazarak senaryo zanaatı hakkında öğrenmeden sonra artık zanaatı senaryo okuyarak öğreniyordum. Kolay bir iş olduğunu düşündüm ama çok berbat şeylerin, zayıf bir şekilde yazılmış senaryoların arasından geçerek "iyilere" ulaşıyordum.

Fouad'a sunacak iyi senaryolar bulmakta zorlanmamın bir sebebi Cine Artists'in yeni bir şirket olması, ajansların ve yapımcıların en iyi malzemelerini önermekte biraz isteksiz olmalarıydı. Ciddi olup olmadığımızı bilmiyorlardı. Bu yüzden daha önceden sunulan ve tüm şehir tarafından reddedilen malzemeler bize geliyordu ve bu geridönüşüm yaşamış senaryoların satışının zor olduğunu çok çabuk öğrendim. Net bir şekilde iş yapma şekli bu olmamalıydı. Özellikle de işimi kaybetmemek istiyorsam.

Gerçekten de Cine Artists'e sunulan senaryoların çoğu kötü yazılmıştı. İyi düşünülmüş ve uygulanmış olmamalarının yanı sıra aynı zamanda daha önce çekilmiş olan filmlerin taklitleriydiler. Malzemeyi değerlendiren ben olduğum için okuduğum senaryolar arasında net ve kesin ayrımlar yapmak zorundaydım. Fouad'a ve Eddie'ye sunduğum senaryolar iyi, şu veya bu şekilde önemli, seçimin arkasında duracağım kadar kaliteli olmalıydılar. Aksi halde oradan çok çabuk atılırdım.

Bu yüzden kendim için bir amaç yarattım. Değerlendirmelerimde olabildiğince dürüst olacaktım, inanmadığım hiçbir şeyi önermeyecektim ve önerdiğim her şeyin sorumluluğunun tamamını üstlenecektim. Eğer bu temel ilkeleri izleyebilirim, iyi olacağımı hissettim. İyi bir senaryo olmadan iyi bir film yapılamayacağını her zaman biliyordum. İyi bir senaryodan mükemmel bir film veya iyi bir film çıkabilir veya hatta iyi bir senaryodan kötü bir film de çıkabilir, ama kötü yazılmış ve zayıf bir şekilde uygulanmış bir senaryodan iyi bir film çıkarmanın hiçbir yolu yoktur.

İyi bir senaryoyu oluşturan öğeleri ortaya çıkararak yazarlık yeteneğimi geliştirmeye kararlıydım. Kendi yazma deneyimlerimden, iyi senaryoların; iyi bir öykü, güçlü bir eylem, ilginç karakterler ve keskin diyalog içerdiklerini biliyordum. Okuduğum senaryoları değerlendirirken kullandığım değerleri, yargıları ve fikirleri formüle etmede yazarlık yeteneklerimi kullanmanın bir yolunu bulmak istiyordum.

Bilmediğim şeyse bir senaryo okumanın eşsiz bir deneyim olduğuydu. Roman, oyun, teknik bir dergi veya pazar gazetesinde uzun bir yazı okumaya benzemiyor. İlk başta sayfadaki sözcükleri, tüm görsel betimlemeleri karakter nüanslarını ve dramatik durumları yavaşça ve özümseyerek okuyordum. Yazarın sözcükleri ve yazım tarzının içinde kaybolmak çok kolay. İyi okunan, stilize, edebi nesir ve güzel diyaloglar kullanarak güzel cümleler şeklinde yazılmış senaryolar genellikle en iyi senaryolar değillerdir. Sayfa üzerindikiler kaymak gibi okunsalar da, genel duygu sanki bir kısa öykü, *Time* veya *Esquire* gibi ulusal bir dergide güçlü bir yazı okumak gibidir. Ve bu, filme hiç benzemez.

Aradığım şey sayfanın dışına taşan, *Arka Sokaklar* (Mardik Martini, Martin Scorsese), *Taksi Şoförü* ve *Gençlik*

Yılları gibi senaryolarda ortaya çıkan ham enerjiydi. Masamın üstündeki senaryo yığını daha da yükselirken, Jay Gatsby'nin *Muhteşem Gatsby*'nin sonunda hissettiğine çok benzer şeyler hissettim. Kitabın sonunda anlatıcı Nick, Gatsby'nin nasıl karşılıksız aşkın geçmişteki hatıralarına el sallayıp, suyun üstündeki yeşil ışığın görüntüsüne bakarak ayakta durduğunu hatırlar. Gatsby geçmişe ve geçmişe geri dönüp onu yeniden yaratacağına inanan bir adamdır.

Onu genç bir adamken yolun diğer tarafına geçip aşkı, zenginliği, beklentilerini ve geleceğe taşıyacağını umduğu geçmiş arzularını aramaya iten de bu rüyadır.

Yeşil ışık.

"İyi bir okumayı" stüdyoların, yöneticilerin, yıldızların, finans büyücülerinin ve egoların zırhını delerek en sonunda perdeye ulaşacak "o senaryo"yu bulmak için senaryo yığınlarıyla boğuşurken Gatsby ve yeşil ışık hakkında çok düşündüm.

Her gün işe geldiğimde beni bekleyen bir senaryo yığını oluyordu. Ne yaparsam yapayım, senaryoları ne kadar hızlı okursam okuyayım, gözden geçireyim, atlayayım veya bir kenara atayım, bu gerçek hep vardı, senaryo yığını asla eritemiyordum.

Bu devasa hacim yüzünden günde üç senaryo okuyordum. Günde iki senaryoyu sorunsuz okuyabildiğimi keşfettim ama üçüncüsüne geldiğimde sözcükler, karakterler ve eylemlerin tümü silahlı banka soygunu, cinayet ve araba kovalamacalarıyla birlikte araya renk katması için atılan ıslak öpüşmeler ve çıplak bedenler tarafından ikide bir kesilen, FBI veya CIA'le ilgili olay örgülerinin şekilsiz tutkalında pıhtılaşıyor gibi görünüyordlardı. Öğleden sonra iki veya üçte ağır bir öğle yemeği, belki de biraz fazla şaraptan sonra, dikkatimi eylem ve karakterin nüansları üzerinde tutmak zor oluyordu. Bu yüzden işteki birkaç ayımdan son-

ra, genellikle ofisimin kapısını kapatıp, ayaklarımı masanın üstüne koyarak, telefonların sesini kısıp, göğsümde bir senaryoyla sandalyede arkama yaslanıp kestiriyordum.

Ne yaptığımı bilmediğimi anlamadan önce yüzden fazla senaryo okumuş olmalıyım. Ne arıyordum? Bir senaryoyu iyi ya da kötü yapan neydi? Beğenip beğenmediğimi söyleyebiliyordum, evet ama iyi bir senaryoyu oluşturan öğeler nelerdi? Güzel görüntüler dizisi şeklinde birbirine eklenmiş vurucu olaylar zincirinden daha fazlası olmalıydı. İyi bir senaryoyu oluşturan olay örgüsü mü, karakterler mi yoksa eylemin geçtiği görsel arena mıydı? Yazının görsel stili mi yoksa zekice diyalogları mıydı? Eğer bunun cevabını bilmiyorsam o zaman ajanslar, yazarlar, yapımcılar ve yönetmenler tarafından sürekli sorulan “Ne arıyorsunuz” sorusuna nasıl cevap verecektim?

Sonraki birkaç ay boyunca beğendiğim, beğenmediğim ve ortalama bulduğum senaryoların listelerini yaptım. Okuduğum senaryoların ve yazarların kaydını tutmak, yorumlarımı ve işaretlerimi ekleyerek kendi sistemimi yaratmak için kapsamlı bir defter tuttum.

Berkeley'deyken öğrendiğim bir şeyi çıkış noktam olarak kullandım. Ünlü Amerikan şairi Josephine Miles'ın verdiği edebi eleştiri dersini almıştım. Kelimenin tam anlamıyla harika bir öğretmendi. Onu zayıflatan bir hastalıktan dolayı tekerlekli sandalyeye bağımlı ve bedeni küçülmüş, şekil değiştirmiş olmasına rağmen akli güzel bir kristal parçası kadar net ve keskindi. Edebi eleştiriye yaklaşmanın yolu, ister sanat, müzik, edebiyat isterse film olsun basit bir soru sormaktan geçer derdi: *Beğendin mi? Eğer öyleyse, neden beğendin? Ve eğer beğenmediysen, neden beğenmedin?*

Bu tüm kalbimle benimsediğim bir dersti. Eğer beğendiğim bir senaryoyu okursam, kendime sorduğum ilk soru

neyi beğendiğim oluyordu. Eylemi mi, karakterleri mi, görsel tekniği mi yoksa dramatik önermeyi mi? Eğer beğenmediysem, kendime neyi beğenmediğimi soruyordum.

Bize sunulan pek çok senaryonun daha önce çekilmiş ve başarılı olmuş filmler model alınarak yazıldığını anlamam uzun sürmedi. *Gençlik Yılları* gösterime girdikten sonra bana benzer bir öyküyü kullanan, ana karakter, mekân ve eylem açısından çok az değişiklik sunan birçok senaryo teslim edildi. Hollywood'da bir filmin başarısı benzer tür bir film için geniş bir pazar olabileceği anlamına gelir.

Bu tür bir düşünme biçimindeki sorunun bir filmin tamamlanmasının iki veya üç yıl alması olduğunu keşfettim. Bir filmin uyarlaması veya devam filmi tamamlandığında pazarda hâlihazırda yeni bir eğilim oluyor. "Yeni" veya farklı sayılan bir senaryo satın alındığında, *Volkan* ve *Dante Yanardağı* örneklerinde de olduğu gibi, endüstridekiler onun kopyasını çıkarmayı deneyeceklerdir. Sonra da sinema salonlarına filmi ilk kimin ulaştıracağı yarışı başlar. Bu televizyonda her zaman olur. Eğer bir kanal dönem dizisi yaparsa diğer kanallar da dönem dizisi ister ve sıklıkla da onu garip bir teke tek yarışı içinde aynı gün ve aynı saat göstereceklerdir. Sonuçta herkes kaybeder.

Sürekli bana eşlik eden yetmiş senaryoyla otururken bir sonuca ulaştım. Kuralım basitti: "Onları beklemedikleri yerden vur." Bu, eğer korku filmleri revaçtaydıysa benim aşk filmleri aramam anlamına geliyordu. Veya eğer o sıralarda *Kanunun Kuvveti* veya *Baba* gibi sıkı bir polisiye dram başarılıysa bir komedi arıyordum. Bir yönelimi izlemeyi, bir devam filmi çekmeyi hiç istemiyordum, çünkü bunun bir "kaybet-kaybet" durumu olduğunu düşünüyordum. Bir yönelim yaratmak bir yönelimi izlemekten daha iyidir. Zor olduğu halde bir yönelim yaratmak daha ödüllendirici ola-

caktır ve örnek olarak hepsi trendlere karşı gelmiş olan şu filmleri göstermek istiyorum: *Baba*, *Belahlılar*, *Geceyarısı Kovboyu* (Waldo Salt) ve *Easy Rider*.

"Bir bireyle işe başlayın," diye yazmıştır F. Scott Fitzgerald. "...ve bir tip yarattığınızı keşfedeceksiniz; bir tiple işe başlayın ve elinizde hiçbir şey olmadığını göreceksiniz." Mesaj çok net görünüyordu. Bir yönelimi izleyin ve başarısız olmaya mahkûmsunuz. Gatsby gibi ben de yeşil ışığa inanıyordum.

Yapımcılar, yazarlar, ajanslar veya yönetmenler bana ne aradığımı sorduklarında, daha önce görmediğim bir şeyi arıyorum şeklinde yanıt veriyordum. Alaycı veya patavatsız değildim. Birçok senaryoyu okuduktan ve birçok filmi gördükten sonra bir şey değişti. Bir süre sonra kendimi bir çeşit ayırt edici yön, bu eseri diğerlerinden ayıran eşsiz bir özellik ararken buldum. Düşüncede veya uygulamada, karakterlerde veya mekânlarda taze ve özgün bir şeyler.

Bir senaryoyu okumaya başladığımda bazı özel şeyler arıyordum. Sayfada nasıl görünüyor? Yeteri kadar beyaz alan var mı, yoksa paragraflar çok sıkışık, uzun ve diyaloglar çok mu? Ya da aksi mi geçerli? Bir sahnenin tanımı çok mu zayıf ve diyaloglar çok mu seyrek? Ne olup bittiğini anlıyor muyum? Görsel bir tarz, ilginç bir önerme ve üç boyutlu karakterler arıyordum. Düşüncenin özgünlüğü, görsel uygulaması ve ilginç karakterler bir filmi tavsiye etmemde veya pas geçmemdeki kilit etkenler haline geldiler. "İyi bir okuma" diye adlandırdığım şeyi arayıp sonsuz gibi görünen senaryo yığınlarını yutarken bana yol gösteren şey o yeşil ışık.

Beğendiğim senaryolar sayfaları çevirmemi sağlıyordu; güçlü bir eylem çizgisi veya güçlü karakterleri olmayan senaryolar birkaç sayfa sonra beni sıkıyorlardı. Senaryonun

sayfalarını çevirmemi sağlayan özelliklerin ne olduğunu keşfedip keşfedemeyeceğimi görmek istiyordum. O zaman aklımda bir ışık yandı. Kendime bir filmi beğenip beğenmememe kararı vermeden önce ne kadar süre geçtiğini sormaya başladım. Eğer bu soruya cevap verebilirsem belki de aynı kuralı başka bir senaryoyu okurken uygulardım.

Gidebildiğim kadar çok filme gidiyordum, ama artık seyircilerden biri olmaktan ziyade bir gözlemciydim. Haftada dört veya beş film izliyordum. Geceleri ve hafta sonları da filme gidiyordum. Bir süre kendimi Wolper'daki gösterim odasında *Hollywood and Stars* için onca filmi seyrediyormuş gibi hissettim. Ama şimdi aradan sahneler seçmek için değil, bir şeyi çalıştıran öğelerin ne olduklarını görmek için izliyordum.

Karanlık salonda oturup seyircilerin tepkilerini dinleyerek filmin gerçek duygusunu, onun çok konuşmalı veya yavaş olup olmadığını veya olaylar ve eylemlerin olay çizgisini anlayamayacak kadar hızlı gelişip gelişmediğini görmeye başladım. Film, iyi bir yolculuk olabilirdi, ama eğer öykünün bağlamı içinde işe yaramıyorsa bana göre hiçbir işe yaramıyordu. Bazen filme gider ve oyunculuğa, görüntülere veya müziğe kapılırdım, ama sonra salondan çıktığımda ne gördüğümü unutmuş olurdu. Bunlara "otopark filmleri" derdim, çünkü arabama bindiğimde az önce ne gördüğümü unutturdum.

Bu deneyimden birçok bilgi edindim. Hemen filme dahil olmam gerektiğini anladım. Ne olup bittiğini anlamak için filmin ilk birkaç dakikası içinde ne olduğunu bilmeliydim. Eğer öykü en başta hazırlanmamışsa ve eğer filmin neyin veya kimin hakkında olduğunu bilmiyorsam sürekli ona yetişmeye çalışıyordum. Bu olduğunda dikkatimin dağıldığını, odağımın değiştiğini ve huzursuzlanmaya başladığımı fark ettim. Kendimi, içmek için bir şey almaya veya

tuvalete gitmek isterken buldum. Oyuncular veya öykü hakkında aklımdaki çok az diyalogla önyargılarda bulunmaya başladım. En iyi iki eleştiri aracımın mesanem ve popom olduğunu keşfettim. Huzursuzlanmaya ve koltuktaki pozisyonumu değiştirmeye başladığımda bu, filmi yapanların beni kaybettiğinin kesin bir işaretiydi ve işte o zaman izlemekte olduğum film hakkında yargıda bulunmaya başlıyordum.

İlk eylem ünitesini bu kadar önemli yapan öğeleri incelemeye başladım. Peckinpah'tan öğrendiğim gibi, açılış sahnesi veya sekansı seyircinin ilgisini yakalardı. Wolper'da televizyon programları hep bir "tanıtım filmi," "dikkat çekici bir sahne," programın en başında ad sekansından veya ilk reklam arasından önce seyirciye öyküde neler olduğunu söyleyen kısa bir sahneyle açılırdı. Eğer o sahne ilk birkaç dakika içinde benim dikkatimi yakalamazsa, oradan çıkar, uzaktan kumandaya erişir ve bir başka şey bulana kadar zaplardım.

Bu yüzden kendime bazı sorular sormaya başladım. İlk on dakikada hazırlanması gereken öğeler nelerdi? Bu soru kendi kendini cevapladı; öykünün ne olduğunu, kim hakkında olduğunu ve neler olup bittiğini bilmek istiyordum. Eğer Clint Eastwood, Jack Nicholson, Robert Redford veya Tom Cruise'lu bir film görürsem, onların yıldız ve büyük bir olasılıkla ana karakter olduklarını bilirim, bu sebeple öykü de onlar hakkında olacaktır. Bu onları filmin ilk birkaç dakikası içinde görmem gerektiği anlamına gelir. Filmin kim veya ne hakkında olduğunu öğrenmek için yirmi veya otuz dakika bekleyemem. Ana karakterin kim olduğunu hemen bilmek isterim.

Bu sırada televizyon izliyordum ve William Wyler'ın 1946 yapımı ve birkaç Akademi Ödülü kazanan *Hayatımızın En Güzel Yılları* filmi (Robert E. Sherwood) göste-

riliyordu. Filmi çok uzun süredir görmemiştim ve dayanıp dayanmadığını görmek ilgimi çekiyordu. İzlemeye başladığımda gördüğüm ilk şey filmin ne kadar iyi hazırlandığıydı. Başlangıç sahneleri bilmem gereken her şeyi ortaya çıkardı. İlk plandan itibaren II. Dünya Savaşı'nın bittiğini ve askerlerin eve dönüş yolu aramaya çalıştıklarını biliyordum. Dana Andrews'un canlandığı bir karakter iki başka yolcuyla, Fredric March ve Harold Russell'la birlikte hava ulaşım seferine binerler ve üçü de savaşın hatıraları, gelecek hakkında kaygıları yüzünden huzursuzdurlar. Film başlar başlamaz bu filmin eve dönmekte olan savaş gazileri ve savaşın sonsuza dek değiştirdiği eski hayatlarına yeniden girmeye çalışırken karşılaştıkları zorluklar hakkında olduğunu biliriz.

Filmi seyrederken Fredric March'ın eve dönüşünü gösteren muhteşem sekans beni yine etkiledi, tamamen sessizlik içinde çekilen sekans yirmi yıldır evli iki insanın savaşın parçaladığı ilişkilerini yeniden canlandırmaya çalışmalarını gösterir. Ve sonra Dana Andrews'un uçak mezarlığını ziyaret ettiği ve terk edilmiş bir B-24'e tırmandığı sekans vardır. Oraya oturduğunda çatışma sesleri yüzünde oynar ve onu, unutamadığı bir olayın hatırasının acısını dindirmeye çalışırken görürüz. Gerçekten usta elinden çıkmış bir sekans. Filmi yeniden izlemek bana olay çizgisini hemen oluşturmanın değerini ve zorunluluğunu gösterdi. Öykü hakkında bilmek istediğimiz her şey, kim ve ne hakkında olduğu hemen başından itibaren hazırlanır.

Bu noktadan sonra filmleri eleştirel bir gözle seyretmeye başladım. Yazarın öyküyü ve karakterleri nasıl hazırladığını ve ilk birkaç dakikada perdede ne olduğunu gözlemledim. Üniversite yıllarımdan kalan deneyimle bir öyküye başlamanın iki yolu olduğunu biliyordum. İlki Peckinpah'ın *Vah-*

*şi Belde'*de yaptığı gibi dinamik bir aksiyon sekansıya veya ikincisi, *Çin Mahallesi'*nde Robert Towne'nin yaptığı gibi güçlü bir karakterle. Her ikisi de öykünün bağlamı içinde etkin bir şekilde işe yarar. Bir aksiyon sekansı benim dikkatimi hemen çeker ve beni filmin dünyasının içine alır. Güçlü bir karakter duygusal bir dinamik yaratır ve beni ana karakterin bakış açısıyla öykünün kalbine taşır.

Seyirci ve karakter neler olduğunu keşfetmek için birleştiklerinde, bu paylaşım bir keşif eylemi haline gelir. *Çin Mahallesi'*nde Jake Gittes (Jack Nicholson) ve seyirciler tek bir varlık olarak birleşmişlerdir; o neler olduğunu keşfettiğinde biz de neler olduğunu keşfederiz.

Bir öğleden sonra bu gözlemimi uzun zamandır etrafta olan bir yazarla paylaştım ve bana *Çin Mahallesi'*nin "kapalı" bir öykü örneği olduğunu söyledi. Bunun tersiyse, onun dediğine göre, "açık" öyküydü. Hitchcock'un açık öykünün ustası olduğuna işaret etti; çoğu filminde seyirci ne olduğunu bilir, ama ana karakter bilmez ve dramatik gerilim yüksektir, çünkü bir karakter belirli bir durumun içine girdiğinde neler olacağını biliriz. Tek yapmamız gereken nefesimizi tutmak, koltuklarımıza yapışmak ve neler olacağını görmek için beklemek.

Filmin ilk on dakikasında neler arayacağımı anlamak beni bir sonraki adıma götürdü: Film izleme deneyimini film okuma deneyimine çevirmek. Artık okuduğum her senaryoyu ilk birkaç sayfa içinde öykünün nasıl hazırlandığını görmek açısından analiz etmeye başladım. Bir okuyucu olarak sayfaları çevirmem için hangi bilgileri öğrenmem gerekiyordu? Cevap açıldı, ana karakterin *kim* ve öykünün *ne* hakkında olduğu.

Senaryoyu bu yeni yaklaşımla okumak bir keşifti. Her bir sözcüğün, görüntünün ve diyalog satırının üstünde va-

kit harcamam gerekmiyordu. Hızlı, ama verimli bir şekilde okuyordum. Eğer ilk on sayfayı yakından okursam, öyküyü bir arada tutan anahtar öğelerin ne olduğunu anlardım. Ne kadar okuduysam o kadar iyi anladım. İlk on sayfayı yakından, sonraki yirmi sayfayı dikkatli bir şekilde okuyarak o noktada öyküyü sevip sevmediğime karar verecek duruma geldim. Eğer benim ilgimi ve dikkatimi çekmek bir yazar için otuz sayfadan fazla sürerse, o zaman senaryonun geri kalanının işe yaramadığını keşfettim. Eğer senaryo baştan iyi kurgulanmadıysa yazarın işini onun için yapmaya ne zamanım vardı, ne de böyle bir eğilimim.

O zaman bir senaryo sayfasının perdedeki bir dakikaya eşit olduğunu anlamaya başladım. Sayfa ister tamamıyla diyalog, ister eylem, isterse de ikisinin karışımı olsun, bir sayfalık senaryo yaklaşık bir dakikalık gösterim zamanına eşitti. Eğer yazar öyküyü ilk otuz sayfa içinde hazırlamadıysa, o zaman senaryonun bir işe yaramayacağını çok iyi biliyordum. Bu da benim aldığım tavır oldu. Neler olduğunu ve öykünün ne hakkında olduğunu merak ederek iki saatten fazla bir filmi seyretmeyi hayal edemiyordum.

Bundan arkadaşlarıma ve iş arkadaşlarıma bahsettiğimde bu fikirden hiç hoşlanmadılar. Bir senaryo hakkında ilk otuz sayfasına dayanarak geçerli bir karar alamayacağımdan dem vurdular. Bazen sadece öyküyü başlatabilmek için o kadar zamanın geçmesi gerektiğini söylediler. Onlara katılmıyordum ve kendimi bu görüş hakkında çok kararlı ve net bir fikre sahip halde buldum. Bir yazarın bir senaryo yazması için ne kadar zaman ayırmaya ve çaba göstermeye ihtiyaç duyduğunu biliyordum. Senaryo yazarlığı bir zanaattır, öğrenilebilir bir zanaattır, ama zanaatın gerçek zorunluluklarını anlamak için çalışkanlık, sabır, istikrar ve uygulama gerekir.

Eddie ve Fouad'a "satmak" istediğim bir senaryo bulduğumda öyküyü eylem ve karakter bakımından bölmeye baş-

ladım. Yeteri kadar net bir şekilde açıklandıkları takdirde bu özelliklerin o senaryo hakkında ajanslarla, yönetmenlerle ve yapımcılarla konuşmayı kolaylaştırdığını keşfettim. Bu beni aynı zamanda finansal ortaklarla olan toplantılarımıza da hazırlıyordu.

Cine Artists'teki ilk prodüksiyon toplantımızda ortaklarımız, prodüksiyon için önermek üzere seçtiğimiz on senaryoyu tartışmak için şehre gelmişlerdi. Salah Hassanein başyardımcısıyla birlikte oradaydı; Naify kardeşler sağ kollarıyla birlikte oradaydılar; Taft Yayın Kuruluşu'nun CEO'su yönetici asistanıyla birlikte oradaydı. Küçük ofiste on iki kişi vardı ve onların toplam değerini ölçersek, bir milyar dolardan biraz fazlaydı; odadaki güç ve enerji ortadaydı.

Toplantıdan birkaç gün önce, Eddie ve ben malzemelerimizi hazırlayarak vakit geçirdik. Bir satırlık öykü tanımlarımızı ve kısa paragraf özetlerini cilalamak, sıkıştırmak, kısaltmak ve kolaylıkla okunabileceklerinden emin olmak için tekrar tekrar sinopsis sayfalarının üstünden geçtik. Ben de en sona "Neden bu projeyi öneriyorum" özeti ekledim. Toplantı başladığında Fouad projeleri Eddie'nin sunmasını istedi ve ben de sunulan her film için sinopsisleri dağıtma gibi bir ayak işi yaptım.

Seçtiğimiz projelerin çoğu güçlü erkek rollerinin olduğu aksiyon-macera senaryolarıydı. Sonraki birkaç saat gösterimcilerin sinema salonlarında ne aradıkları konusunda bir dersti. Her projeyi yeteri kadar aksiyon, seks, güldürücü olay veya gerilim var mı diye ayrıntılarıyla anlatmam gerekiyordu. Bazı projelerde kendimin kişisel olarak tepki verdiği belli bazı anları tanımlarken, bazen bir oyuncu, bazen öyküsünü özetleyen bir yazar ve bazen de güldürücü repliği bekleyen bir komedyen oldum. En sonunda da bazı senaryoların niye satın alındıklarını bazılarının da niye alınmadıklarını anladım.

Karakterleri, eylemi ve durumu sunarak hemen toplan-tıdakilerin dikkatini çekmem gerektiğini biliyordum. Nasıl bazı insanlar planlar üzerinden bitmiş bir binayı “göremiyorlarsa” onların da projelerdeki potansiyeli “göremediklerini” çok net bir şekilde anladım. Bunun bir “Hollywood tavrı” olduğunu düşünüyorum, çünkü çoğu yönetici gerçekten de senaryoları okumuyor.

Sonradan bu senaryoların yapımcılığını başka şirketler üstlendi, sadece bir tanesini biz yaptık. Biz daha sonra *American Hot Wax*, *Hollywood Knights* ve *Freebie and the Bean* adlı pek çok senaryo yazan Floyd Mutrux tarafından yazılan ve yönetilen *Aloha*, *Bobby* ve *Rose*’u yapmıştık. *Aloha*, *Bobby* ve *Rose*’un ilk birkaç sayfasını okuyunca taze, özgün bir film olduğunu ve büyük olasılıkla geniş bir seyirciye ulaşabileceğini biliyordum. Bana eski bir John Garfield filmi olan *Dust Be Me Destiny*’yi hatırlatmıştı. *Aloha*, *Bobby* ve *Rose* kazara bir çocuğu öldüren, ne yapacağını bilmeyen ve kız arkadaşıyla kaçan genç bir adam hakkındaydı. En sonunda hukuk ve düzen –“toplum”– bu adamı ele geçirir ve bir polis çatışmasında öldürülür. Yıllar sonra bu fikir Cal-lie Khouri’nin Akademi Ödülü kazanan harika senaryosu, *Thelma ve Louise* ile tekrar güncellenecekti. Filmi çekmeyi tamamladığımızda ve post prodüksiyona girdiğimizde, fil-me çok havalı bir müzik ekledik, sahiden de filmi baştan sona müzikle donattık. *Aloha*, *Bobby* ve *Rose* harikulade iyi başladı. Columbia Studios’un gişede çok para yaptığını itiraf ettiği nadir filmlerden biri oldu. Tuhaf bir şekilde filmin seyircisinin on sekiz–yirmi dört yaş arasındakiler olacağını düşündüm, ama tamamen yanılmıştım; filmi tekrar tekrar görmeye gidenler on üç–on beş yaş arasındakilerdi.

Jean Renoir, bana bir defasında, eğer mükemmel olduğunu hissettiği bir şey yazarsa, bir daha hiç yazmayacağını söylemişti. Bir yazar sözcüklerini kâğıda döktüğünde, o

hiçbir zaman bitmiş değildir, derdi. “Mükemmeliyet sadece akıldadır, gerçekte mükemmeliyet yoktur,” cümlesi, onun bunu ifade etme biçimiydi. Yıllar içerisinde bu sözlerdeki gerçeği görmeye başladım. Hiçbir şey hiçbir zaman gerçekten mükemmel olmayacaktı; şeyler ancak kusurlulukları içinde mükemmeldirler. Kendi senaryo yazarlığı deneyimime dönüp baktığımda, sayfa üzerinde sözcükleri, ifadeleri ve görüntüleri biçimlendirerek bir şeyi “mükemmel” hale getirmeye çalışırsam ölü bir metin oluyordu; sayfada “tat” veya enerji olmuyordu. Çok sayıda senaryo okuduğumdan “iyi bir okuma”nın sayfada nasıl aktığının farkına vardım. Öykü birinci sayfa, birinci sözcükten itibaren hazırlanır; karakterler güçlü ve tanımlıdır, görüntüler net ve keskindir, fikir ve dramatik durum netlikle, beceriyle somutlaştırılmıştır.

Gatsby’nin “yeşil ışığı” araması gibi ben de iyi bir filme dönüşecek malzeme aramak üzere senaryolar ve romanlar yığını içinde güçlkle ilerliyordum. Ama şimdi neyi aradığımı biliyordum. Bu şey, rüzgârdaki bulut kadar belirsiz ve uçucu olsa da en azından bir yönüm, bir gelişim çizgim ve okuma deneyimimi değerlendirme şeklim vardı.

Sonunda finansal ortaklarımıza önerdiğim kırk senaryonun geri kalan bin dokuz yüz altmış senaryo içinde en azından işleyen ve işlemeyen şeyler açısından daha iyi olduklarını bilsem de, nedenini dile getiremiyordum. Yeni bir alanda olduğumu hissediyordum ve sadece kendimi bu sürece teslim ettim. Bir dağa tırmanıyor gibi hissediyordum ve tek görebildiğim önümdeki ve ondan sonra gelen sayfalardı. O aşamada, bir senaryonun gerçekten ne olduğu konusunda net bir genel bakışım yoktu, ama patıkaya biçim veren ve beni “iyi bir okuma”ya götüren öğelerin ne olduklarını ayırt etmeye başlamıştım.

11

Sherwood Oaks

Eddie: "Sana söyledim: Sarhoş oldum."

Bert: "Tabii ki sarhoş oldun. Kaybetmek için hayattaki en iyi mazeret. İyi bir mazeretin olduğunda kaybetmek hiç sorun değil. Ve kazanmak! Bu da sırtında ağır bir yük olabilir. Bir maymun gibi. Bir mazeretin olduğunda bu yükten de kurtulabilirsin. Tek yapman gereken kendin için üzülmeyi öğrenmektir. İç mekân sporlarının en iyisi: kendin için üzülme... herkes tarafından beğenilen bir spor, özellikle kaybetmek için doğanlar tarafından."

-BERT (George C. Scott)

EDDIE'YE (Paul Newman)

Dolandırıcı (Robert Rossen)

Bir öğleden sonra geç bir saatte telefonum çaldığında Eddie ve Fouad'la bir toplantıdan henüz dönmüştüm. Telefonumu kaldırdım ve arayan, Gary Shusett olduğunu söyledi. Sherwood Oaks Deneysel Okulu adında bir okulu yönetiyordu, benim adımla Paul Schrader'den almıştı ve bir senaryo yazarlığı dersi vermekle ilgilenip ilgilenmediğimi öğrenmek istiyordu. Daha önce hiç ders vermediğim için

ne gerektiğini sordum. Bana yaklaşık yirmi otuz kişi olacağını ve tek yapmam gerekenin senaryo yazarlığı hakkında konuşmak ve bazı sorulara cevap vermek olacağını söyledi. Ve bir şey hazırlamam gerekmediğini vurguladı. Teklifin ilgi çekici olduğunu, ama onu sonra bilgilendireceğimi söyledim ve telefonu kapattık. İşe geri döndüm ve ânında konuşmamızı unuttum.

Yaklaşık bir hafta sonra, Gary beni yeniden aradı. Bir sonraki hafta bir akşam, senaryo yazarlığı hakkında konuşmak için gelip gelemeyeceğimi sordu. Bir akşamdan başka kaybedecek hiçbir şeyim yoktu, bu yüzden evet dedim. Bana ders gününü, adresi söyledi ve birkaç dakika önce gelmemi tavsiye etti.

Bu, Gary Shusett ve Sherwood Oaks Deneysel Okulu'yla ilişkimin başlangıcıydı. "Deneysel okul" aslında hatalı bir isimdi; gerçekte profesyoneller tarafından eğitim verilen profesyonel bir okuldu. Oyuncular oyunculuk, yapımcılar yapımcılık, yazarlar yazarlık ve yönetmenler yönetmenlik anlatıyordu. Hiçbir itibar getirmeyen ve üniversite bağlantısı bulunmayan okulun amacı Hollywood'un profesyonellerinin deneyimlerini ve uzmanlıklarını ilgilenenlerle paylaşma fırsatıydı. O zamanlar, yani yetmişlerin başında bu radikal bir kavramdı, çünkü film endüstrisindeki çoğu kişinin bu çeşit bir halka açık forumda kendi deneyimlerini paylaşmayacağı dile getirilmeyen bir varsayımdı. Bu girişimin sonucundan da anlaşıldığı gibi herkes geldi.

Başka nerede Paul Newman'dan "Kamera için Oyunculuk" diye bir hafta sonu dersi alabilirdiniz? Veya yönetmen Sydney Pollack'ı film yönetmeliği hakkında konuşurken duyabilir, Lucille Ball'un TV komedileri üzerine hafta sonu seminerine katılabilir veya Paul Schrader, Waldo Salt, Robert Towne ve Michael Crichton'ı senaryo yazarlığının sa-

natı ve zanaatı üzerine konuşurken dinleyebilirdiniz? Hiç de kötü bir sıralama değil.

Okul hakkında bilgi yayıldığında Hollywood'un en iyi yetenekleri bu acayip, kirli, köhne ikinci kat mağaza vitrininden bozma ve Hollywood'un en kötü yerinde bulunan okula gelmeyi istediler. Her akşam konuklar ve öğrencilerin sadece okula gelebilmek için evsizlerin, travestilerin, fahişelerin ve şarapçıların "saldırlarına dayanmaları" gerekiyordu.

Konuşmaya çağrıldığım gece işten doğruca Sherwood Oaks'a gittim. Hollywood Bulvarı'nın üzerinde, Hollywood ve Vine'ın bir blok batısında, Florsheim ayakkabı mağazasının üstündeydi. Bölge o kadar bakımsız ve pejmürdeydi ki yanlış yerde olduğumu düşündüm. Arabamı park ettim, turistlerin, fahişelerin ve travestilerin içinden ve etrafından yürüdüm, merdivenlerden, önceden büyük bir borsa olan ikinci kat lobisine çıktım. Lobi kirli, bakımsız ve insan kaynıyordu. Yere kâğıtlar serpilmişti ve duvarların boyası pul pul dökülüyordu. Koridorda farelerin koştuğunu görsem şaşırmazdım. Bob Dylan şarkısından bir replik geldi aklıma: "Ah, anneciğim... yine Memphis blues dinlerken arabada tıklılıp kaldım."

Bir adam geldi, bana kendisini Gary olarak tanıttı ve geç kaldığımı söyleyerek kalabalık lobiden aceleyle beni geçirdi. Orta boyluydu ve gözlük takıyordu, ama benim dikkatimi çeken giysileriydi. Her şey uyumsuzdu; ne ceket pantolona uyuyor, ne pantolon cekete ya da gömleğe uyuyordu, çorapları da birbirine benzemese hiç şaşırmazdım. Giydiği her parça sanki haftalardır bu kıyafetler içinde uyuyormuş gibi buruşmuştu.

Onu koridor boyunca takip ettim ve beni yirmi veya otuz kişinin beklediği, eskiden bir konferans odası olan yere götürdü. Ona birkaç söz dahi söyleyemeden ve o bana ne

hakkında konuşmamı istediğini soramadan kürsüye çıktı ve beni insanlara tanıttı, sonra arkasını dönüp gitti. Odaya baktım ve ne söyleyeceğimi düşündüm. En sonunda onlara biraz kişisel geçmişimden, Cinemobile'daki işimden ve günde iki veya üç senaryo okumanın neye benzediğinden bahsettim. Bana "iş" hakkında sorular sordular ve elimden geldiğince yanıtladım. Sherwood Oaks Deneysel Okulu'ndaki eğitim deneyimim böyle başladı.

Gerçekten bu deneyimden çok zevk alıyordum. İnsanlar senaryo yazarlığıyla ilgileniyordu ve Hollywood'a girmenin zorlukları hakkındaki öyküleri dinlemeyi seviyorlardı. Hollywood'un ne tür senaryolar aradığını, nasıl bir ajans bulacaklarını, bir senaryo satarak ne kadar para kazanacaklarını, bir tretman satmanın ne kadar zor olduğunu ve daha fazlasını bilmek istiyorlardı.

Akşam ders sona erdiğinde insanlar on bire kadar bana soru sormak için kaldılar. Ayrılırken Gary bana daha uzun bir senaryo yazarlığı dersi vermeyle, belki de sekiz hafta sürecek bir dersle ilgilenip ilgilenmeyeceğimi sordu. Bir şeye kendimi adamakta isteksiz olarak, düşüneceğimi ve ona haber vereceğimi söyledim. Kapıdan dışarı çıkarken bazı insanlar bana bu tek derste UCLA'de bir dönem boyunca öğrendiklerinden daha fazlasını öğrendiklerini söylediler. Ne söylediğim ve yaptığım konusunda hiçbir fikrim olmasa da bunu duymak güzeldi.

Sonraki birkaç gün boyunca bu deneyim üzerinde kafa yordum. İnsanların senaryo yazarlığının zanaatı hakkında bilgi almak istedikleri ortadaydı. Ama bu deneyimden ne kadar zevk alsam da kendimi sekiz haftalık bir ders vermeye nasıl adayacağımı merak ettim. Bunun gibi bir ders daha önce hiç vermemiştim ve kendi eğitmenlerim konusundaki hatırladıklarım da gurur okşayıcı değildi. Eğitmen olarak

en etkili örnekler Renoir ve İngilizce öğretmenlerimden biriydi; sadece onlar bende öğrenme arzusu yaratmışlardı. Renoir'ın bana bir seferinde söylediği şu söz aklıma geldi: Bir eğitmen öğrenciye, şeyler arasındaki ilişkiyi görmeyi öğreten kişidir. "Ben bunu yapabilir miydim? Bunu yapmak istiyor muydum? Ve daha da önemli olan soru, ne öğretecek ve bunu nasıl yapacaktım?

Duraksamamın bir sebebi, senaryo okuma zanaatini henüz yeni keşfediyor olduğumu bilmemdi. Evet, yedi yılını dokuz senaryo yazarak geçirmiştim, ama keşfettiğim üzere bu bana bir senaryo okumada ve değerlendirmede yardımcı olmamıştı. Bu sebeple benden bir senaryo yazarlığı dersi vermem nasıl beklenirdi?

Birkaç hafta geçti ve Gary'den hiçbir haber almadım. Bu yüzden bu işin olmayacağını varsaydım; bu konuyu tamamen unutarak hayatımın ve işimin eski ritmine geri döndüm.

Ama Gary'yi hafife almıştım: Onda bir bulldogun yırtıcılığı vardı. Beni aramaya başladı ve ben evet ya da hayır demeyerek renk vermeyince beni aramaya devam etti. Peşimi bırakmıyordu. Birkaç telefon görüşmesinden sonra, neyi nasıl yapacağımı bilmesem de en sonunda bir sonraki dönemde sekiz haftalık bir ders vermeyi kabul ettim.

Üstünde ne kadar düşünürsem, bir yazar ve okuyucu olarak deneyimlerimden yararlanabileceğimi o kadar iyi anladım. Eğer bu senaryo yazarlığı üzerine bir ders olacaksa, bu derse nasıl yaklaşmalıyım? Bu benim başlangıç noktamdı. Senaryoya, fikrin oluşmasından bitmiş senaryoya kadarki gelişim süreci açısından yaklaşabileceğimi gördüm. Eğer bunu yaparsam tartışacağım birkaç konu olurdu. Kendi yazarlık deneyimimi, Renoir ve Peckinpah'la bir fikri senaryoya dönüştürmek konusunda yaptığımız çok sayıda konuşmayı düşündüm. Oyunculuk deneyimimi dü-

şündüm, karakter yaratımındaki adımlarımı yeniden gözden geçirdim ve düzgün bir senaryo formatı oluştururken yaşanan çeşitli sorunlar üzerine düşünüp taşındım. Herkes bu soruların cevabını arıyor gibi görünüyordu.

Hazırlamam gereken sekiz ders vardı, bu yüzden dersi belli başlı kategorilere ayırdım: Fikri bulmak, karakterleri geliştirmek, senaryo biçiminde yazmak, sahne ve sekansları inşa etmek ve dahası. Sonunda ilk derse girip elli veya altmış kişinin önünde durduğumda, ne yaptığımı biliyor olacağım konusunda kendime güveniyordum.

Ama düşünmediğim bir şey vardı, o da davranış biçimim. Farkında olmadan derse “öğretmen” olacağımı düşünerek girdim. Bu benim pozisyonumdu. Aksi takdirde odanın başında durup malzemeyi sunuyor olmazdım, değil mi? Bu davranışın işe yaramadığını, tüm düşündüklerimin ve hazırlığımın boşa gidebileceğini görmem uzun sürmedi. Kendimi doğrucu, sabit fikirli ve önyargılı davranırken buldum; üçüncü dersin sonunda insanlar gitmeye başladı. Ne kadar çok debelenirsem, durum o kadar kötüleşti. Sekiz haftanın sonunda sınıfın yüzde 80’i gitmişti; şikâyetler bildirilmiş ve bazıları paralarını geri istemişti. Çok sarsılmıştım.

Gary çabalarım için bana teşekkür etti ve başka bir ders teklif edeceği zaman yine arayacağını söyledi, ki ikimiz de beni aramayacağını, çünkü çok berbat bir iş çıkardığımı biliyorduk.

İyi bir senaryonun öğelerini tanımlamaya çalıştığım, günde iki veya üç senaryo okuma işime geri döndüm. Ama öğretim deneyimim içime dert oldu. Neyi yanlış yaptım diye merak ettim. Daha hazırlıklı mı olmalıydım? Daha az sabit fikirli mi olmalıydım? Daha sabırlı mı olmalıydım? Daha iyi mi dinlemeliydim? Üzerinde düşündükçe, sınıfın

önünde kendi eski öğretmenlerimin davranış şekillerini kopyaladığımı daha iyi anladım. Bir şekilde bilinçli veya bilinçdışı olarak bu davranış biçimini düşüncelerimle ve tavırlarımla belli ettiğimin farkına vardım. Bu da çok sayıda insanın dersten ayrılmasının nedeni olmalıydı. Bu deneyime bu açıdan baktığımda, olan bitenin bu olduğu konusunda daha da ikna oldum.

Bu kavrayış benim için bir aydınlanmaydı. Bir daha ders verme şansını elde edersem, diye söyledim kendi kendime sınıfa “bir öğrenci” olarak girecektim ve “öğretmenlerimden” ne öğreneceğimi anlayacaktım. Buna karar verdiğimde Gary’yi aradım ve ona sekiz haftalık bir ders daha vermekle ilgilendiğimi söyledim. Bunu düşüneceğini söyledi, ama bu arada bir sonraki ay gerçekleşecek olan bir senaryo yazarlığı seminerinde moderatör olmak isteyip istemediğimi sordu. Hemen evet dedim. O da sonraki hafta bana bir sonraki dönem Sherwood Oaks’ta sekiz haftalık bir ders verme fırsatı sundu.

Moderatörlüğünü yaptığım hafta sonu semineri sonraki birkaç yıl yönettiğim seminerlerin ilkiydi. Moderatörlüğünü yapmam istenen cumartesi sabahı paneli senaryo yazarları Colin Higgins (*Harold ve Maude*), Paul Schrader ve Mardik Martin’leydi (*Arka Sokaklar*). Muhteşem bir deneyimdi ve bu deneyim Hollywood’un senaryo yazarlarıyla benim aramda yeni bir tür ilişki başlattı.

Birkaç hafta sonra yeni senaryo yazarlığı dersi için programa alındım ve hazırlanmak için çok zaman harcadım. İşte okuduğum senaryolar hakkında kapsamlı notlar aldım ve bir senaryo yazarının senaryoyu yazmak için oturduğunda odaklanması gereken öğeleri not ettim.

Ders için hazırlanırken hazırlık sürecinin senaryo okumak konusunda daha fazla şey anlamama yardım ettiğini gördüm. Ne kadar çok senaryo okursam, bir senaryoyu dü-

zenleyen iki aşama olduğunu daha iyi anladım: Hazırlık ve yazım süreçleri. Kendi yazarlık deneyimime geri döndüm ve senaryolarımı hazırlarken kullandığım öğeleri parçalara böldüm ve onları birseysel kategoriler olarak listelemeye başladım: Fikri tanımlamak, öyküyü inşa etmek ve karakter yaratmak. Her dersi o akşama özel belli bir konuya böldüm. Amacım on veya on beş dakika konuyu tartışarak geçirip sonra bu konuyu güncel filmlere uyarlamaktı. Sınıfın, konuyu genel bir tartışmaya dönüştürebileceği açık bir forum olmasını istiyordum. Böyle bir sınıfta daha önce hiç bulunmamıştım ve işe yarayıp yaramayacağını görmek istiyordum.

Dersin ilk gecesi geniş bir odaya girerek, oradaki insanlara kendimi tanıtip onlara geçmişleri hakkında sorular sordum. Bazıları yazar, bazıları stüdyo yöneticisiydi, bazıları reklamcı bazıları halkla ilişkiler uzmanıydı ve birkaçı meslek sahibi insanlardı. Aklımda "öğrenci" olmak vardı, bu yüzden birlikte geçirdiğimiz sekiz hafta boyunca ne bilmek ve ne öğrenmek istedikleri hakkına sorular sormaya başladım. Sınıfta bir anda, tamamen yeni bir enerji hissettim.

İlk öğretmenlik deneyimimde derse katılan öğrenciler edilgen ve ilgisizdi. Beden dilleri katı, gergin ve sıkıydı. Bunların hepsi değişti. Derslikte artık bir açıklık vardı ve duraksamayla utangaçlık duvarı bir kez yıkıldığında insanlar soru sorarken kendilerini rahat hissetmeye, fikirlerini söylemeye ve hatta güncel filmler hakkında tartışma başlatmaya başladılar. Onlara sadece izin verdim. Etrafımdaki enerji ve heyecanın girdabını hissederek o insanların önünde dururken eğitimin tam da böyle bir şey –öğrencilere öğrenme arzusu aşılacak– olması gerektiğini düşündüm. Bu bana çok iyi geldi.

Bir öğrenci olarak, derse katılanların senaryo yazarlığının zanaat hakkındaki kaygılarını dinleyerek ve onla-

ra cevap vererek, aklımda ne bilmek istedikleri üzerinden bir ders tasarlamaya başladım. Artık "biz ve onlar" olmayacaktı; sadece "biz" olacaktı. Sınıfa "kazan" adını verdim, çünkü herkes ona bir malzeme ekliyor ve ne isterlerse onu alıyorlardı. Bu gerçekten birbirimizden bir şeyler öğrenme süreciydi. Sınıftaki deneyimlerinin yanı sıra onlardan kendi seçtikleri bazı filmlere gitmelerini istedim. Ondan sonra her dersin başında bir tartışmamız oluyor ve bir filmin belli bir yönü, bir öğrencinin o film ve o gece konuştuklarımız arasında kurduğu ilişki üzerine konuşuyorduk.

Bu model, yani güncel filmleri senaryo yazarlığı sürecinin farklı yönlerine örnek olarak kullanmak, senaryo yazarının zanaatini göstermenin geçerli bir yolu haline geldi. İnsanların senaryo yazarken ne yaptıklarına bakmalarını istiyordum. Birkaç dersten sonra sınıftaki herkes aynı filmi izlerse, o filmi birlikte tartışabileceğimiz fikrini ortaya attım.

Bunu aklımda tutarak eğitici örnek olarak işe yarayacağını düşündüğüm birkaç film üzerinden geçmeye başladım. Ne gösterirsem göstereyim onun iyi bir film, bir şeyler öğrenebileceğimiz bir film olmasını istiyordum. Bu yüzden biraz düşündükten sonra ilk örnek olarak, her zaman beğendiğim bir film olan, Robert Rossen'in *Dolandırıcı*'sını seçtim. Bence Rossen Hollywood'un unutulmuş dehalarından biri; *Beden ve Ruh*, *Saltanat Hırsı* ve *Lilith* onun filmlerinden sadece birkaçıdır. Rossen ve Sidney Carroll'ın Walter Tevis'in romanından uyarladığı, Paul Newman, Piper Laurie ve George C. Scott'ın rol aldıkları *Dolandırıcı*, 1961 yapımıdır ve birkaç dalda Akademi Ödülü adayı olmuştur.

Jackie Gleason'ın muhteşem bir şekilde oynadığı Minnesota Fats'e meydan okumak için ülkeyi dalavereyle baş-

tan sona geçen Oakland'lı bilardo dolandırıcısı "Hızlı" Eddie Felson'ı Paul Newman oynar. Harika bir şekilde ko-reografisi yapılmış sinemasal bir bilardo maçı sırasında Eddie, Fats'i çok fazla içki içip kendi egosuna boyun eğerek yener. Kısacası, kaybetmiş bir kazandır.

Filmi sınıfa gösterdiğimde öğrencilerin tepkilerinin ne olacağını gerçekten bilmiyordum. Endişelenmeme gerek kalmadı, filmi çok sevdiler. İlk gösterimde filmi izlerken resimlerle bir öykü anlatmanın karmaşık köşe ve yarıklarını gerçekten görmeye başladım.

Öykü açığa kavuşurken izlediklerim, özünde müzikal olan bir dizi hareketti. Öyküyü senaryonun en başından hazırlamanın önemini farkına varmaya başladığım için filmin açılışını çok dikkatli inceledim. İlk sahnede Hızlı Eddie ve "menajeri" Charlie (Myron McCormick) küçük bir kasaba barında dolandırıcılık yapıyorlar. Dolandırıcılığın yapıldığı şekilde çarpıcı olansa şu: Hızlı Eddie bilardo sopasıyla vururken çok fazla içki içtiği belli. Para masada birikmeye başladığında Eddie "şanslı bir vuruş" yapıyor ve Charlie aynı vuruşu bir daha yapamayacağı konusunda onunla bahse giriyor. İnsanlar bahsi yutuyor; onun aynı atışı yapmak için çok sarhoş olduğunu düşünüyorlar. Ve dolandırıcılık başlıyor.

Masada paralar birikirken biz bilardo topuna vuran istekanın sesini duyuyoruz ve sonra dışarıda bir tomar parayı avuçlayarak gülen Eddie'ye kesme yapıyoruz. Bu çok güzel bir sekans ve benim Hızlı Eddie karakteri hakkında bilmem gereken her şeyi –kim olduğunu, ne yaptığını, zaaf ve kusurlarını gösteren davranışlarını– ortaya koyuyor.

Filmi sınıfta tartışırken, senaryonun o ilk birkaç sayfasının önemli olduğunu, çünkü sadece ana karakteri değil, onu takip eden her şeyi hazırladığını fark ettim.

Dolandırıcı'nın ilk birkaç dakikası Hızlı Eddie'nin bir gecede on bin dolar kazanma arzusunu ve bunu efsanevi, yenilmez Minnesota Fats'i yenerek yapmayı planladığını gösteriyor. Bu onun motivasyonu, dramatik ihtiyacı ve onun düşüşünün kaynağı olan gururu.

Eski bir sinema kitapçısında senaryoya ulaşmayı başardım ve filmi bu kadar ilginç yapan şeyin öykünün akışı olduğunu keşfettim. Her sahne duygusal, psikolojik bir ilerleme bağlamına yerleştirilmiş ve bu özel sahneler öyküyü senfonik hareketler şeklinde ilerletiyor.

Filmin jeneriğinden sonra öykü ritüelistik bir hassasiyetle başlıyor. Eddie, Ames bilardo salonuna giriyor ve onu "İyi Bir Dolandırıcının Kilisesi" olarak adlandırıyor. Oyun başlıyor. İlk vuruşu Minnesota Fats yapar ve eğlenmeye başlar. Onun "neden en iyi" olduğunu görürüz. Sıra Eddie'dedir; oyun ardından oyun kazanır. Ortalık gitgide kızışır. Bu noktada Fats'in menajeri, Bert (George C. Scott), süt içerken oyunu izlemeye başlar. Eddie ne yaptığından emin, maharetine güvenerek içmeye başlar. Her oyunu kazanır; bir gecede on bin dolar kazanma rüyası gerçek olur. Çok fazla içkili olduğu için Eddie sarhoş bir halde Minnesota Fats'e son bir maç için meydan okur, kazanan her şeyi alacaktır. Charlie kızarak uzaklaşır. Fats, Bert'e bakar, Bert, Eddie'ye bakar ve Minnesota Fats'e şöyle der: "Bahse gir; bu adam kaybeder."

Eddie şok olur ama bu konuda bir şey yapamayacak kadar sarhoştur. Bu da benim için eylemin karakter anlamına geldiğinin, bir insanın ne yaparsa o olduğunun bir başka göstergesi oldu. Fats'i özenle hazırlanmış bir ritüel gerçekleştirerek son maçına hazırlanırken seyrettim. Ceketini çıkarır, ellerini yıkayıp talk pudrası sürer, ceketini yeniden giyer ve oyuna hazır bir şekilde bir adım öne çıkar. Eddie bu eylemin önemini anlamadan güler. Ama bir eylemle

Minnesota Fats'ın Eddie'nin hayatı boyu olabileceğinden daha fazla karaktere ve sınıfa sahip olduğunu gördüm. Eddie'yi mağlup eden yetenek eksikliği değil; karakter yoksunluğudur. Bert Gordon'ın kehaneti doğru çıkar: Hızlı Eddie Felson bir kaybedendir.

Kazanan ve kaybeden olmak arasındaki fark nedir? Çantalarını koymak için otobüs garına giderken Eddie'nin aklını meşgul eden soru budur. Burası aslında bence Hızlı Eddie Felson'ın gerçek öyküsünün başladığı yerdir.

Senaryoyu tekrar tekrar okuyunca belirli bir biçimi ve belirli bir yapısı olduğunu görmeye başladım. Eğer filmi bu hareketlerden her birine bölersem, onu çalıştıran bazı özellikleri tanımlamanın bir yolunu bulabilirdim.

Filmi ilk gösterdiğimde tamamını gösterdim, sonra sınıfta neyi beğendiğimizi ve neyi beğenmediğimizi tartıştık. Hakkında ne kadar çok konuşursak, öykünün hareketlerini o kadar iyi tanımlayabiliyordum. Eddie'nin karakterinin kaybedenden kazanana dönüşümünü kurgulamak için ilk önce onu bir kaybeden olarak göstermek gerektiğini anladım; sonra da onun kazanana dönüşmesini sağlayan duygusal yolculuğunun tablosunu çıkartabilirdim.

Dolandırıcı'yı öğretmeye hazırlanırken okuma becerilerimi geliştirdiğimi sonradan fark ettim. Halen günde iki veya üç senaryo okuyordum ama artık ilk birkaç sayfayı okurken öyküyü oluşturan öğeleri arıyordum. İlerlemekte olan eylemi takip ediyordum. Eğer onları bulamadıysam, ilk otuz sayfadan daha fazlasını okumak gibi bir mecburiyetim yoktu. Öykü o zamana kadar çalışmaya başlamadıysa, ondan sonra hiç çalışmazdı.

Bir gece işten sonra bir senaryo yazarı arkadaşım ile içki içiyorduk ve onunla Sherwood Oaks'ta senaryo yazarlığı dersi vermeyi öğrenmem hakkındaki deneyimlerimi paylaşıyordum. Bu konuda konuşurken aklıma "parlak" bir fikir

geldi, neden sadece filmin bir bölümünü gösterip sonra da onun bütünle olan ilişkisini tartışmıyordum? Yazar arkadaşım bunun çok güzel bir fikir olduğunu söyledi, çünkü kendisi de yazmakta olduğu yeni senaryonun öyküsünü oluşturmakta güçlük yaşıyordu. Eğer ilk bölümün öğelerini tecrit edersem ve sonra filmin sadece bu bölümünü gösterirsem, iyi bir filmi hazırlarken nelerin gerektiği konusunda bir tartışma başlatabilirdim.

Bir sonraki derste *Dolandırıcı*'nın ilk otuz dakikasını, benim "ilk hareket" dediğim kısmı gösterdim. Bu erken sahnelerde Eddie'yi küçük bir bیلardo salonunda dolandırıcılık yaparken eylem içinde görürüz; onu bیلardo hünerinin zirvesinde Minnesota Fats'le oynarken görürüz; sonra alkol ve ego pusu içinde kaybedenlerin uçurumuna daldığını görürüz. Ortağı Charlie'den ayrıldığında beş parasız ve yalnızdır. Eddie'nin bakış açısından bu yeni bir başlangıçtır ve öykü başlayabilir.

İnsanlar dersi çok sevdi. On bir buçuğa kadar sınıftan ayırlamadılar ve Hollywood Bulvarı'nda sokaktaki insanların hışmında kendime yol açmaya çalışırken, gerçekten bir iz üstünde olduğumu hissettim.

Birkaç gün sonra Fouad, Eddie ve ben bir toplantıya giderken Fouad tesadüfen eğer bir şeyler öğreteceksem, vurucu olay sahneleri tablosunu öğretmem gerektiğinden bahsetti.

Fouad'un yorumu üzerinde düşünürken eğer onlara *Dolandırıcı*'nın ilk bölümünü gösterdiysem, ikinci bölümünü de gösterebileceğimi fark ettim. Senaryoyu yeniden okudum ama bu sefer Hızlı Eddie ve Piper Laurie tarafından canlandırılan kız arkadaşı Sarah arasındaki ilişkiye odaklandım.

Okumada Birinci Bölüm'ün I. Perde'nin nerede bittiğini biliyordum; Eddie'nin kazandığı her şeyi kaybettiği nok-

tada. Bu benim başlangıç noktamdı. Sınıfta bu aşamada Eddie'nin nereye gitmek istediğini veya ne yapmak istediğini bilmediğinin ne kadar net olduğu üzerinde konuştuk. Bana çok ilginç gelen şey bir sonraki sahnenin mekânıydı: Bir otobüs garı. Mekânın karakterin duygusal durumunu yansıtıp yansıtmadığını sorduğumda, bir otobüs garının yeni başlangıçların mekânı, insanların gelip gittiği bir yer ve bir dönüşüm yeri olduğu kafama dank etti. Duygusal açıdan sıfırda, ayrılma ve yeni başlangıçlar noktasında.

Bir sonraki derste gar sahnesinin aslında öykünün gerçek başlangıcı olduğunu ima ettim. Eddie gara geldiğinde kendi başına oturmuş kahvesini içip okuyan çekici bir kadın görür. Göz göze gelirler ve sonra kadın başka yöne bakar. Sahne talimatlarında şöyle yazar: "Kadın uykusuzluktan ve kendine yetmeye çalışmaktan yorgun görünüyordu." Eddie ona doğru gitmeye çalışır, ama kadın onu yerinde tutar. Eddie uykuya dalar ve uyandığında kadın gitmiştir. O da çıkar, yakınlardaki bir bara gider ve Sarah'yı bir masada otururken bulunca şaşırır. Konuşurlar ve Eddie bir adım atar: "Hadi sen ve ben bir şişe alalım." Kadın bunu uzunca bir süre dikkatlice düşünür ve sonra kabul eder. Gitmek için kalktıklarında kadının topal olduğunu görürüz.

Bunun bize onun karakteri hakkında bir şey söyleyip söylemediğini merak ettim. Peckinpah'ın *Vahşi Belde*'de Pike Bishop'ın, William Holden karakterinin, ayağını aksak yaparak ne yaptığını hatırladım. Bu duygusal bir durumu yansıtıyordu. Burada da aynı durum olabilir miydi? Sarah bir topal, bir özürlü. Gördüğüm kadarıyla kendisine duyduğu saygı ve verdiği değer de az olduğu çok net. Çok fazla içiyor ve hayatta hiçbir amacı yok, sakatlığı görsel bir şekilde duygusal özelliklerinin altını çiziyor.

Eddie'nin Sarah'yla ilişkisi ikinci bölüm boyunca senfoniye ait bir hareket gibi açığa çıkar. Bu eylem ortasına

doğru Sarah şöyle der: "Hiçbir şey hakkında konuşmuyoruz; bu odada kalıyoruz, içiyoruz ve sevişiyoruz. İki yabancıyız. İçki ve para bittiğinde ne olacak, Eddie?"

Bu öyküde bir sonraki dönüm noktası: Sarah'nın sözleri öyküyü ileri götürüyor. Birkaç sahne sonra Eddie'nin parası biter ve Bert Gordon ona bir anlaşma teklif eder. Eddie'yi bilardoda yenecektir ve kazancı 75/25 şeklinde paylaşacaklardır. "Kim olduğunu sanıyorsun sen? General Motors mu" diye sorar Eddie. Bert de ona şöyle sorar: "Bu günlerde kaç para ettiğini düşünüyorsun?" Eddie sorar: "Kaybedeceğimi mi düşünüyorsun?" Bert şöyle cevap verir: "Hiç başka bir şey yaptığını görmedim ki."

Kızgın ve gururu çiğnenmiş olan Eddie hiddetle çıkar ve kendini başka bir dolandırıcıyla birlikte yıkık dökük bir bilardo salonunda bulur. Bunu sınıfla paylaştığımda, onlara bu davranışın Eddie'nin bir kaybeden olma eğilimi gösterdiğini söyledim. Eddie tüm bu önemsiz bilardo oyuncularına öfkelenerek kontrolünü kaybeder ve onlara düşüncesizce gerçekten bilardo oynamanın ne olduğunu gösterir. Oyun bittiğinde Eddie kazandıklarını toplama-ya çalışır ama oyuncular "bilardo dolandırıcılarını" sevmediklerini söyler ve onu erkekler tuvaletine sürüklerler. Eddie'yi acımasızca döverlerken Eddie'nin silüetinden başka bir şey görmeyiz. Sonra çılgınlığını duyarız. Sessizlik, sonra her iki başparmağını da kırarlarken bir başka çılgılık.

Bu sahne –bunu şimdi görebiliyorum– filmin en önemli yeri. Eddie yüksekte başlıyor, kontrolü kaybediyor ve dibe çakılıyor. Artık yukarı çıkmaktan başka yapabileceği hiçbir şey yok. Eddie bedenlen, aklen ve ruhen çökmüş bir şekilde sendeleyerek Sarah'nın dairesine geri dönüyor. Sonraki birkaç hafta Sarah ona bakarken, Sarah'nın davranışında bir değişiklik görüyoruz. Daire temiz, içki içmeyi bırakıyor ve gayret göstererek üniversitedeki derslerine çalışı-

yor. Eddie de değişiyor: Sarah'ya açılıyor ve onunla gerçek duygularını paylaşıyor.

Bir sonraki sahnede Eddie ve Sarah'yı bir piknikte görüyoruz ve burası öykünün gelişimi açısından kilit bir sahne. İki başparmağı da halen sargıdayken, Eddie, Sarah'ya başarısızın teki olup olmadığını soruyor. Senaryoyu tekrar okuduğumda bu sahnenin Eddie'nin karakterinin özünü içerdiğini hissettim. Eddie, Sarah'yla Bert Gordon'ın onun hakkında söylediklerini paylaşıyor: "Bazı insanlar kaybetmek ister ve her zaman kaybetmek için bir mazeret ararlar." Sarah, Bert'in başarılı olup olmadığını sorar. Eddie, evet der. "Onu başarılı yapan ne" diye sorar. Büyük bir hayal kırıklığı içinde iki kırık elini kaldırır ve şöyle der: "Bunu niye yaptım? O adamı yenebilirdim, soğukkanlılıkla yenebilirdim. Hiç farkına bile varmazdı. Ama onlara göstermeliydim, bir oyun iyi olduğunda, gerçekten iyi olduğunda nasıl olur o sürüngenlere ve pankçılara göstermeliydim... birdenbire sanki kollarıma benzin koydular. Bilardo istekası benim bir parçam... içinde sinirleri var. Bir tahta parçası ama içinde sinirleri var. Topların döndüğünü hissedebiliyorum. Bakmama gerek yok. Sadece biliyorum. Daha önce kimsenin yapmadığı vuruşları yapıyordun. Ve o oyunu daha önce hiç kimsenin oynamadığı şekilde oynuyorsun."

"Sen başarısız değilsin Eddie," der Sarah. "Sen kazanan-sın. Bazı insanlar hiçbir konuda bu şekilde hissedemezler." Ve Sarah onu sevdiğini itiraf eder. Eddie'nin cevabı basittir: "Sözcüklere ihtiyacın var mı?" "Evet," der Sarah. "Ama o sözleri hiç söylemezsen, ben de geri almanı hiç istemem."

Burayı Eddie'nin dönüşümünün başlangıcı olarak gördüm, çünkü öyküyü bir sonraki seviyeye taşıyor. Bu anda Eddie bir karakter dönüşümü geçiriyor; bu, bir kaybeden olmaktan kazanan olmaya geçişte ilk adım ve bir sonraki hareketi başlatıyor. Parmakları iyileşen Eddie, Bert'i takip

ediyor ve ona şöyle diyor: “Şimdilerde o kadar da kaliteli bir parça değilim. Ve bir şeyin yüzde yirmi beşlik payı hiçbir şeyin yüzde yüzlük payından iyidir.” Eddie durumunun üstüne çıkabilmek için öncelikle gerçeği kabul etmesi gerektiğini anlamıştır.

Bu noktada her bir öykü “hareketi”nin belli bir dramatik işlevi olduğunu anlamaya başladım. Geriye dönüp filmin her hareketini yeniden incelediğimde Eddie’nin karakterinin ilk bölümde hazırlandığını gördüm. İkinci hareket onun kendine zarar veren davranışlarını ele alıyor; hem fiziksel olarak hem de ruhen yıkılıyor. Ancak kendisi hakkındaki gerçeğe yüzleştiği zaman iyileşmeye başlıyor ve dönüşümünü başlatıyor. Üçüncü hareket bu dönüşümü tamamlıyor.

Senaryoyu bir sonraki derse hazırlık olarak incelerken, filmin üçüncü ve son hareketine odaklandım Eddie ve Sarah’nın piknik sahnesinin öyküyü filmin çözümüne doğru çevirdiğini fark ettim. Eddie, Bert’le Kentucky’ye gitmek için ayrılmadan önceki gece Sarah’yı yemeğe götürüyor ve sabaha gideceğini; Bert’in onu desteklediğini söylüyor. Sarah bunu hoş karşılamıyor: “Eğer dönecek olsan beni bu akşam yemeğe çıkarmazdın. Beni dolandırıyorsun, Eddie. Beni dolandırmaktan hiç vazgeçmedin.” Eddie ona bunun doğru olmadığını ve geri geleceğini söyler. Sarah, “Ne yapmamı bekliyorsun” der. “Sadece burada oturup bekleyeyim mi? Küçük sadık Sarah. Kepenkleri kapat ve bekle.” Eddie şöyle cevap verir: “Senin sevgiden anladığın bu mu? Zincirler mi?” Sarah duygularını kontrol edemez ve korktuğunu söyler: “Senin gerçek olmanı istiyorum Eddie,” der.

Sevgi ve suçluluk duyguları arasında Eddie, Sarah’yı yanında götürmeye karar verir. Bir sonraki sabah Eddie, Sarah’yla birlikte trene gelir, bu Bert’in hoşuna gitmez. Tren istasyondan uzaklaşırken trenin bir dönüşüm sem-

bolü olduğunu anladım; bu durum da bizi üçüncü harekete götürüyor.

Kentucky'ye gelir gelmez Eddie ilk oyunu oynuyor. Bert bu gecelik bu kadar diyene karar oyun üstüne oyun kaybediyor. Bert şöyle der: "Halen başarısızın teki olduğunu düşünüyorum." Eddie bir oyuna daha için şans vermesi için resmen Bert'e yalvarırken, Sarah ona yalvarmamasını söyler. Eddie kendi parasıyla oynar ve yeniden kaybeder. Sarah'ya otele gitmesini söyler ve o da ona eğer Bert için oynamaya devam ederse, "Kalbini de cesaretini de kıracak," der. Bert en sonunda teslim olur ve Eddie'nin oynamasına izin verir. Oyun tüm gece sürer ve sonunda Eddie kendi gözünde kendisini aklayarak kazanır. Ama ödediği bedel ağır olur.

Otele döndüğünde Bert'in Sarah'yı baştan çıkarttığını ve Sarah'nın intihar ettiğini görür. Eddie duruma inanamaz, bakakalır ve yüzünü Bert'e döner. Bu aşamada Sarah'nın Eddie'nin dönüşümünü tamamlaması için gereken kurban olduğunu anladım. En son sahnede Eddie, Minnesota Fats'e meydan okur.

Eddie farklı görünür; kendine hâkim ve özgüvenlidir. Hızlı bir oyun olur. Eddie ortada ne varsa kazanır. Fats en sonunda pes eder: "Ben seni yenemem, Eddie," der. Bert, Eddie'nin kazandıklarının yarısını almaya kalkar. "Eğer sana parayı vermezsem ne olur," diye sorar Eddie. "Başparmakların kırılır; parmakların da," şeklinde cevap verir Bert.

Eddie, Bert'e Sarah'yı sevdiğini ve onu "bir bilardo oyunu için değiş tokuş ettiğini" söyler. "Sen kazanmayı bilmiyorsun Bert. Başarısızın tekisin. Çünkü için ölmüş ve çevrendeki her şeyi öldürmeden hayatta kalamıyorsun... Bedeli çok ağır... Adamlarına söyle de en iyisi beni öldürsünler Bert. Sonuna kadar gitsinler. Çünkü beni sadece pataklarlarsa bütün parçalarımı geri koyarım. O yüzden

lütfen bana yardım et, Tanrı aşkına bana yardım et, Bert... Yoksa geri gelirim ve seni öldürürüm."

Eddie arkasını Bert'e döner ve Fats'e hürmetlerini sunar. "Fats, çok muhteşem bir oyun çıkardın." Eddie isteka çantasını alır, etrafa bakar ve çıkar gider.

Sahne kararır. Son.

Bu ders sona erdiğinde filmde nelerin işe yaradığını ve nelerin yaramadığını düşündüm. *Dolandırıcı'yı* dramatik eylem birimlerine ayırmanın ve onu farklı hareketler şeklinde sunmanın önemli olduğunu düşünüyorum. Sadece filmi yeni ve etkili bir şekilde analiz etmemiş, fakat onu bu şekilde öğreterek aslında Cinemobile'daki okuma deneyimimi de desteklemiş ve geliştirmiş oldum. O zaman anladım ki başkalarına öğretirken aslında kendim öğreniyordum.

Bunu kendime itiraf ettiğimde, içimden bir ses bana filmleri anlamada yeni bir içgörü kazanmanın eşğinde olduğunu söylüyordu. Öğretmek, yazmak veya okumak fark etmiyordu, sadece yeni bir şeyin eşğinde olduğunu biliyordum. Ne olduğunu, neye benzediğini ve onu nasıl açıklayacağımı kesinlikle bilmiyordum; bildiğim tek şey sabırlı olmam ve o kendini gösterene kadar beklemem gerektiğiydi. Soru "yle mi," "nasıl" veya "ne" sorusu değil, "ne zaman" sorusuydu.

12

Çin Mahallesi

Jake: "Sana yazılı olmayan kuralları söyleyelim, seni gerzek orospu çocuğu. Birini öldürmek ve paçayı kurtarmak için kim olursan ol zengin biri olmalısın. Sence senin bu tür bir hamurun var mı? Böyle bir sınıftan mısın?"

-JAKE GITTES (Jack Nicholson) CURLY'YE
(Burt Young), filmin bir sahnesinden çı-
kartılmış olan replikler
Çin Mahallesi (Robert Towne)

1 973'ün sonbaharının başlarıydı ve Paramount'un otoparkına arabamı park edip gösterim odasına yürüdüğümde hafif bir yağmur yağıyordu. Bu ıslaklık içinde yürürken orada olmak istemediğimi biliyordum. Alışıldık senaryo kotamı okumuş, alışıldık toplantı kotamı doldurmuş, bir yazarla geç bir öğle yemeği yemiş, çok fazla şarap içmiştim. Boğazım hassastı ve grip olmak üzere olduğumu hissediyordum. Hiçbir şeyin sıcak bir banyo ve ardından sıcak bir fincan çay ve yatağa gitmek kadar iyi olmayacağını düşünüyordum. Ama işler öyle gitmedi; Fouad ofisten ayrılırken, bana *Çin Mahallesi* filminin özel gösterimi için

davetiye verdi. O ve Eddie'nin bir akşam yemeği randevusu olduğundan bana gitmemi söyledi.

Şehirdeki vızıltılara göre *Çin Mahallesi* gerçekten sıkı bir film. *Sudaki Bıçak* ve *Şeytanın Yavrusu* filmlerinin genç sinema virtüözü Roman Polanski'nin yönettiği filmde Jack Nicholson'ın gerçekten olağanüstü, Akademi Ödülü'ne layık bir performansı olduğunu, Faye Dunaway ve John Huston'ın da usta oldukları söyleniyordu. Ama üzerine dikkat çekilen şey ne olursa olsun veya film ne kadar iyi olursa olsun, o gösterim odasına girip endüstrideki çeşitli insanlarla selamlaştığımda, başka bir yerde olmak istediğimi biliyordum.

Film başladı, boğazımdaki gıdıklanma fark edilir olmuştu ve kendime, neden buradayım, diye soruyordum. Öykü ilerledikçe eleştirel yönüm devreye girdi ve film hakkında sızlanmaya başladım. Düz bir film olduğunu, karakterlerin sıkıcı ve tek boyutlu olduklarını düşündüm. Ne olduğunu anlamadan uykuyakaldım. Filmin ne kadarını kaçırdığımı bilmiyorum, ama, bu bedenimin gösterim salonunda olup da benim bariz bir şekilde orada olmadığım akşamlardan bir tanesiydi.

Filmin şu son sözlerini duyduğumda ben de aynısını yapmak istiyordum: "Unut gitsin, Jake... Burası Çin Mahallesi." Eve döndüğümde filmi unutmuştum bile. Ertesi gün Fouad sorduğunda, ona ortalama bir film olduğunu, daha iyi olmadığını, yaklaşık "7" puan verdiğimi söyledim.

Sonraki birkaç gün insanlar bana filmi nasıl bulduğunu sorduklarında dikkat çekici bir film olduğunu, ama fazla malzemesinin olmadığını söyledim. Film kısa bir süre sonra gösterime girdi, çok iyi eleştiriler aldı, finansal olarak iyi durumdaydı ve hepsi buydu.

Benim *Çin Mahallesi* konusundaki giriş bölümüm bu kadar. *Çin Mahallesi* deneyimim hakkında hem *Senaryo*, hem de *Senaryo Yazarının Elkitabı*'nda çok yazdım. Benim son-

radan farkına varmamla beraber film 1970'lerin en klasik filmiydi. Her açıdan işleyen bir filmdi: Öykü, karakterler, tarihi bakış açısı ve görsel dinamikler. Raymond Chandler tarzında ve çizgisinde gizemli bir gerilim filmi olan *Çin Mahallesi* yüzyılın hemen başında olmuş bir su skandalını ele alarak onu kişisel bir öykünün çerçevesi olarak kullanıyordu. Robert Towne, Owens Vadisi skandalını, özel bir dedektifin büyük bir cinayeti çözmesi öykünün dramatik arka planı olarak kullanarak, yüzyılın başında geçen olayları 1937 Los Angeles'ına uyarlıyordu. Bu yolla Towne film yönetmenliğinde on beşinci ve on altıncı yüzyıllarda Flaman ressamların hamilerini İtalyan manzaralarının önüne yerleştirerek –ki bu sanat tarihinin akışını değiştiren bir harekettir– yaptıkları gibi devrimsel bir adım atıyordu.

İlk gösterimden sonra *Çin Mahallesi* üzerinde çok düşünmedim. Sadece işimi yaptım ve Sherwood'daki dersime gittim, ki bu artık yapmaktan çok zevk aldığım bir şeydi. Ve altı ay sonrasına kadar da bu böyle devam etti. Gary bana telefon edip bir sonraki ders için Robert Towne'nin konuk olmayı kabul ettiğini ve onunla mülakat yapma ayrıcalığım olacağını söylediğinde "Senaryo Yazarlığının Temelleri" adlı derse daha yeni başlamıştım.

Sonraki hafta Towne'yle Sherwood Oaks'taki derste tanıştım ve ona karakter yaratımını tartıştığımızı söyledim. Ders yeniden başladığında soru-cevap bölümümüzü, Towne'ye kendi arka planını sorarak açtım. Bize Los Angeles'ın hemen güneyindeki San Pedro'da büyüdüğünü, sonradan Brentwood'a taşındığını söyledi.

Çin Mahallesi hakkında konuşmaya başladığımızda, karakterlerini nasıl yarattığını ve özellikle Jack Nicholson'ın canlandırdığı Jake Gittes karakterini nasıl tasarladığını sordum. Karakteri tasarlarken kendisine ilk sorduğu sorunun, karakterin neden korktuğu hakkında olduğu şeklinde

bir yanıt verdi. Diğer bir deyişle karakterinin en derin korkusu neydi? "İhtiyatlı araştırma"da uzmanlaşmış özel bir dedektif olan Gittes'in, standartlarını yüksek tutma gibi bir ünü vardır, bu yüzden de iyi bir izlenim bırakmak için elinden geleni yapar. Kusursuz bir şekilde giyinir, her gün ayakkabılarını parlattırır ve kendine göre ahlak kuralları vardır. Gittes'in en büyük korkusu ciddiye alınmamaktır.

Towne'ye filmin kaynağını sorduğumda, ünlü Owens Vadisi skandalıyla Raymond Chandler tarzı bir filmi birleştirmek istediğini söyledi. Detaya inmedi ve ben de skandal hakkında hiçbir şey bilmediğim için üstelemedim. Ders bittiğinde çok iyi bir ders olduğunu ve kendimin de kişisel olarak senaryo yazarlığının zanaatı hakkında inanılmaz derecede bilgi topladığımı hissettim. Sonuçta birçok şeyi açığa çıkaran bir akşamdı.

Towne ile birlikte Hollywood Bulvarı'ndan geçerek otoparka doğru yürürken, ona, komşularından birinin yapımcı Harry Gittes olduğunu ve Jack Nicholson karakterinin adının buradan mı geldiğini sordum. Güldü ve bana Harry'yi yıllardır tanıdığını söyledi.

Towne hem söyledikleriyle hem de söyleme şekliyle beni etkilemişti. Açık, anlayışlı, net, merak uyandıran ve oldukça bilgili biriydi, ki bunlar benim gerçekten hayranlık duyduğum özelliklerdi. O kadar etkilenmiştim ki, Çin Mahallesi'ni yeniden görmeye gittim. Towne'nin derste anlattığı küçük karakter ve öykü nüanslarını yakalayıp yakalayamayacağımı görmek istiyordum.

Koltuğuma geçerken sinema salonunun sadece bir kısmı doluydu ve patlamış mısırımı yerken filmi yeniden izlemeye gerçekten can atıyordum. Işıklar karardı, perde açıldı ve kırkların klasik kara filmlerinden esinlenmiş bir şekilde müzik üzerinde yazılar belirdi. Bu sefer öykünün nasıl

ilerlediğini izlemek gerçek anlamda bir keşifti; bu benim Paramount'taki ilk gösteriminde gördüğüm filmin aynısı değildi. Bu film her olayın –ilk bakışta ne kadar önemsiz görünürse görünsün– veya bölümün Gittes'in su skandalı hakkındaki aşamalı keşfiyle bağlantılı olduğu bir film. Öykü sağlam bir şekilde, parça parça, olay olay inşa edilmişti; *Dolandırıcı*'nın coşkulu senfonik hareketinden çok farklı bir şekilde yapılandırılmıştı. Filmin sıradışı ilerleyişini ormandaki ekmek kırıntılarını izler gibi büyülenmiş bir şekilde izledim.

Filmin sonuna geldiğimde tüm ilişki ağındaki en masum kişi olan, kurban Evelyn Mulwray, Çin Mahallesi'nde öldürüldüğünde filmi ilk kez gördüğümü anladım. Kulağa tanıdık gelen şu son repliği duyduğumda etkilenmiş, duygulanmış ve esinlenmişim: "Unut gitsin, Jake... Burası Çin Mahallesi." Ama hâlâ bir şey kaçırdığımı hissediyordum; film neredeyse monoton bir şekilde, gerçek inişleri ve çıkışları olmadan ilerliyordu, ki filmin en meşhur dramatik ânı Evelyn Mulwray'nin Gittes'e evde yanlarında olan "kızın" "hem kızı hem de kardeşi" olduğunu itiraf edene kadar Gittes'in onu tokatladığı sahneydi. Bazı sahneler aklıma takıldığı için sonraki birkaç gün filmi düşündüm. Merakla filmi daha fazla gözden geçirmek istiyordum, bu yüzden senaryonun bir kopyasını aldım.

Halen senaryoyu okurken yaşadığım heyecanı ve büyüleyici dehşeti hatırlıyorum. Towne'nin sınıfta senaryodaki amacının "bazı cinayetlerin cezalandırıldıklarını çünkü cezalandırılabilindiklerini" göstermek olduğunu söylediğini hatırlıyorum: "Eğer birini öldürürsen, soyarsan veya ona tecavüz edersen, yakalanırsın ve hapse atılırsın. Ama toplumun tamamına karşı işlenmiş suçları gerçekten cezalandıramadığın gibi onları ödüllendirebilirsin. Belediyenin

sokaklarında veya plaketlerinde isimleri olan insanları bilirsiniz. Bu öykünün en temel bakış açısı.”

Benim açımdan *Çin Mahallesi* tam anlamıyla bir keşif yolculuğuydu. Owens Vadisi skandalının arka planında bizler Gittes'i her seferinde bulmacanın bir parçasını bulurken izleriz. Bu yüzden bu film, böylesine büyük bir film. Biz ne olduğunu Jake Gittes öğrendiği anda öğreniriz. Seyirciyle başkarakter dev bir yapbozu bir araya getirir ve birbiriyle ilişkisi yokmuş gibi görünen bilgi parçacıklarını bağlarken birbirlerine kenetlenirler.

Daha da önemlisi, bu senaryoyu yeniden okurken dramatik yapının doğası hakkındaki fikrimi geliştirmeye başladım. *Dolandırıcı'yı* incelemek ve öğretmek dramatik çözüme götüren öykü hareketlerini izlememe izin vermişti. Ama *Çin Mahallesi'ni* izlediğim ve senaryosunu yeniden okuduğum ve öğrettiğim zaman daha fazlasını kavramaya başladım. Öykünün ilerleyiş şekliyle öykünün ilerlemesini sağlayan dönüm noktalarının birbiriyle ilişkileri açısından öykü çizgisinin belli bir biçimi olduğunu görmeye başladım.

Senaryoyu inceledikçe bu filmin kelimenin tam anlamıyla görüntülerle anlatılmış bir öykü olduğunun farkına vardım. Filmin ilk görüntüsü parkta sevişen bir erkek ve bir kadının bir dizi fotoğrafı. Bu fotoğrafların üzerine Burt Young tarafından canlandırılan Curly'nin, fotoğraftaki kadının kocasının, inlemelerini ve sızlanmalarını duyuyoruz. Kendime bunun neyi gösterdiğini sordum. Cevap hemen geldi: Bu ana karakter Jake Gittes'in para kazanmak için ne yaptığını gösteriyor. Boşanmalar, aldatan eşler konusunda bir uzman, karakterlerden birinin de belirttiği gibi “insanların kirli çamaşırlarını kurcalayan” özel bir dedektif. Bu onun “mesleği.”

Jake'in kim olduğunu yaptıklarıyla da anladım; Curly'ye bir içki ikram ettiğinde, bulabileceği en ucuz viskiyi seçiyor, çünkü Curly halen faturasını ödememiş durumda. Aynı

şekilde Curly'nin son parasını da almıyor; "Sen benim nasıl bir adam olduğumu düşünüyorsun" diyor. Film boyunca yüzbaşıya ve Çin Mahallesi'ndeki eski ortağı Escobar'a "kimseyi tehditle zorlamayacak" türden bir polis olduğunu belirtiyor. Nasıl bir karakter olduğunu yaptıklarıyla, eylemleriyle anladım.

Towne öyküyü ilk sahnede hazırlıyor. Sahte Mrs. Mulwray (Diane Ladd), Jake'i kocasının kiminle ilişkisi olduğunu öğrenmek için tuttuğunda, Hollis Mulwray'yi gözlemeye başlıyor. Burada seyirci ve karakter birbiriyle bağlı; biz Gittes ne öğrenirse onu öğreniyoruz. Mulwray'yi belediye kadar takip ediyor; Mulwray'nin belediye meclisine birkaç yıl önce çökerek yüzlerce insanı öldüren Van der Lip barajı gibi başarısız olacak bir baraj inşa etmeyeceğini söyleyerek meydan okuduğunu görüyor. Aynı hatayı iki kere yapmayacağını söylüyor. Biraz sonra bir çiftçi koyun sürüsünü meclise getiriyor, Mulwray'yi vadiden su çalmakla, dolayısıyla otağı mahvedip çiftlik hayvanlarını aç bırakmakla suçluyor. Sonra tüm filmi ilerleten şu soruyu soruyor: "Bunu yapmak için size kim para veriyor, Mr. Mulwray?"

Meclis sahnesinden sonra Gittes, Mulwray'yi kurumuş olan Los Angeles nehir yatağına, sonra da okyanusa kadar takip ediyor, ki burada Gittes suyun okyanusa boşaltıldığına tanık olduğunda uzun takibi ödüllendirilmiş oluyor. Birkaç saat sonra Gittes arabasına döndüğünde, sileceklerine takılmış bir not buluyor: "Şehrimiz susuzluktan ölüyor. Şehrimizi kurtarın."

Su temasını senaryoyu birkaç defa okuyana kadar farkına varmamıştım. Ama bağlantıları izlerken Noah Cross (John Huston), Gittes'e, "Neler olduğunu bildiğini sanabilirsin, ama inan bana bilmiyorsun," dediğinde onun hissettiklerini anladım.

Bir sonraki gün Gittes "kızı" bulduğunda ve işi kapattığında, çektiği fotoğrafları gazetelerin ilk sayfalarında görür. Manşetlerde "skandal" yazmaktadır ve ofise geri döndüğünde onu beklemekte olan bir kadın bulur: Faye Dunaway. Kadın ona kendisini tanıyıp tanımadığını sorar ve o da "Hayır, tanısaydım hatırlardım," der. Kadın da ona eğer hiç tanışmamışlarsa kocasının bir ilişkisi olduğunu öğrenmek için onu nasıl tutabileceğini sorar. "Anlıyorsunuz değil mi? Benim adım Mrs. Evelyn Mulwray."

Bu kesinlikle filmdeki anahtar olaydır. Eğer Faye Dunaway gerçek Mrs. Mulwray'se, Gittes'i tutan ve kendisinin Mrs. Mulwray olduğunu iddia eden Diane Ladd karakteri kimdir? Ve onu kim tutmuştur? Ve neden? Bu Gittes'i şok edip eyleme geçiren sorudur.

Dramatik eylemin ilk birimine yeniden baktığımda ilk yirmi dört sayfada öykünün tamamının hazırlandığını gördüm. Birbirine bağlı değilmiş gibi görünen bilgilerden oluşan sahneler arasındaki ilişki giriş bölümü olabilir, çünkü "Gittes'i kim tuzağa düşürdü" sorusunu sordurarak öyküyü hazırlıyor. "L.A. küçük bir şehir," der Gittes. "Ve burada hazırlıksız yakalanan ben değilim." Bu dramatik eylem biriminin tümü üç şeyi oluşturuyor: Karakterler kim, öykü ne hakkında ve dramatik durum, yani "L.A.'in susuzluktan ölmesi" durumunu çevreleyen koşullar ne? *Dolandırıcı*'nın ilk hareketini inceleyerek öğrendiklerimi, *Çin Mahallesi*'nin ilk hareketiyle de doğrulamıştım. Bir bağlantı var mı, yoksa tüm iyi senaryolar böyle mi, diye merak ettim.

Çin Mahallesi'ni yeniden izlediğimde, I. Perde adını verdiğim dramatik eylemin ilk birimine odaklandım ve bunun belirli bir biçimi olduğunu teyit ettim. Burası, öykünün temel öğelerini oluşturan, kendi kendine yeten bir dramatik eylem birimi. Her ne olursa olsun her sahne, her bir bil-

gi parçası, öykü hakkında bir şeyi ortaya çıkarıyor ve bizi gerçek Evelyn Mulwray'nin belirlediği âna götürüyor. Bu an ise, eyleme bir çengel atan ve öyküyü II. Perde'ye iten dönüm noktası. Bu olaylar gerçekten de bir çizgi üzerinde birbirine bağlı. Bir gece derste buna öykünün iskeleti demeye başladım. Bir süre sonra buna iskelet dedim ve üzerinde biraz daha düşündüğümde bunun öykünün dramatik yapısı olduğunun farkına vardım.

Berkeley'de bir İngilizce lisans öğrencisi olarak tanımlar konusunda hep zorlanmıştım; olay örgüsü, tema, önerme, ana karakter, karşıt karakter, çözüm, tarz veya yapı gibi sözcükleri hiçbir zaman "anladığımı" düşünmedim. Eğer senaryo anlayışımı gerçekten iletmek istiyorsam, her zaman belirsiz bulduğum ve gerçekten hiç anlamadığım bu tanımlara güvenmem gerektiğini biliyordum. Ya böyle yapacaktım ya da kendiminkileri yaratacaktım. Üzerinde ne kadar düşünürsem o kadar çok senaryo için geçerli olabilecek bir yapı tanımı yaratmak istediğimi fark ettim.

Yapı nedir? Onu nasıl tanımlarım? Sözlükte birkaç tanım buldum. İki tanesi söze dökmeye çalıştığım şeyin gerekliliklerini karşılıyordu. Bunlardan biri "inşa etmek veya bir şeyi bir araya getirmek"ti, ikinci tanım "parçalar ve bütün arasındaki ilişki"ydi.

*Çin Mahallesi'*nde I. Perde'deki her sahnenin bütünün bir parçası olduğunu, her sahnenin bütünle ilişkisinin bir şekilde inşa edildiğini veya yapılandırıldığını görebiliyordum. Bunu anladığımda birçok şey yerli yerine oturdu. Örneğin bir senaryodaki iyi bir yapının neredeyse görünmez olması gerektiğini anladım. Okuduklarımdan öğrendiğim kadarıyla eğer yapı dikkati kendisine çekerse, iyi değildi. Yeşil rengi yapraktan veya ısıyı ateşten ayırmanın bir yolu var mıdır? Birbiriyle ilişkilidirler ve bütünün temel kısım-

larıdır. Aynı şey bir buz küpü ve su için de geçerlidir, suyun belirli bir moleküler yapısı vardır. Buz küpü eridiğinde buz küpü olan moleküllerle su olan molekülleri ayırt etmek mümkün müdür? Bunun hiçbir yolu yoktur.

Çin Mahallesi'ni yeniden okurken her sahne ve sekan-sın bütünle ne şekilde ilişkili olduğunu görmeye başladım. Bu ilişkiyi bir kez kavradığımda, her şeyi yerinde tutan bir bağlam olması gerektiğini anladım. *Dolandırıcı* ve *Çin Mahallesi*'ni öğretirken I. Perde'nin öyküyü ve karakterleri hazırlaması, her şeyi bir arada tutan bağlam olması gerektiğini fark ettim. Bir şeylerin üstünde olduğumu hissettim ama tam olarak neyin üstünde olduğumu bilmiyordum. Ama her gün işe döndüğümde masamın üstünde birikmiş olan senaryoları okumayı gerçekten dört gözle bekliyordum. Her senaryoya potansiyel bir öğrenim deneyimi olarak baktım. Toplantım olduğunda ve yazarlarla buluştuğumda kendimi senaryo yazarlığının zanaatı hakkında konuşurken buldum. Onların çalışmalarında okuduklarımı bir senaryonun yapısı hakkında keşfettiklerimle ilişkilendirmeye çalıştım. Bu çok heyecan verici ve bilgilendirici bir süreçti. Ne kadar çok konuşup ve ne kadar çok öğrettiysem, öyküyü yerinde tutan bir dramatik bağlam olması gerektiğini o kadar iyi gördüm.

Sözlüğe göre bağlam bir şeyi yerinde tutan alandır. Örneğin boş bir bardak aldığımda sıvıyı veya malzemeyi içeride, yerinde tutan bir alan olduğunu görürüz. Ne çeşit bir sıvı olduğu fark etmez; malzeme çay, su, portakal suyu, kola, bira, kahve veya buzlu moka olabilir. İçerideki alan değişmez, sadece içindeki değişir. Eğer bir senaryoda bir çeşit bağlam arıyorsam, o zaman ilk dramatik eylem birimi olan I. Perde'nin öyküyü hazırladığını, karakterleri tanıttığını ve dramatik önermeyi oluşturduğunu görebilirdim. Bir başka ifadeyle I. Perde öyküyü Hazırlık bağlamında bir arada tutan bir dramatik eylem birimidir.

Çin Mahallesi'nde ana karakterin Jake Gittes olduğu çok barizdir. Bu birinci sayfada hazırlanmıştır. Sahte Mrs. Mulwray, Jake'i Mr. Mulwray'nin kiminle ilişkisi olduğunu öğrenmesi için tuttuğunda, bu dramatik önermedir, çünkü bu sorunun cevabı onu su skandalını çözmeye götürür. Susuzluk içindeki L.A., dramatik durumu oluşturur. Hazırlık gerçekten de öykünün anahtarıdır çünkü sonradan Mulwray'nin eski ortağı ve Su Departmanı'nın sahibi Noah Cross'un amacı olduğunu öğrendiğimiz şeyi hazırlar.

Ama sonra ne olur? Bu sadece, Hazırlık. Öyküyü I. Perde'den II. Perde'ye itecek bir olay, bölüm veya durum olması gerektiğini düşündüm. Bir gece sınıfta bu film hakkında konuşurken, öyküyü II. Perde'ye sürükleyen anahtar sahnenin gerçek Mr. Mulwray'nin belirlediği sahne olduğunu kavradım. Onun varlığı Gittes'in dedektiflik lisansını kaybetme riski taşımasına yol açar. Eğer Faye Dunaway gerçek Mrs. Mulwray'se; onu tutan kadın kimdir ve neden böyle bir şey yapmıştır? Gittes'in ortaya çıkarması gereken işte budur. Bu sahnenin, öykünün çizgisi açısından kesinlikle hayati olduğunu hissettim.

İşte okuduğum bazı senaryoları da gözden geçirdiğimde, iyi senaryoların hepsinin, öyküyü ikinci dramatik eylem birimine taşımak konusunda işlevsel olan bir tür sahnesi olduğunu keşfettim. Filmlere gittiğimde ilk yirmi veya otuz dakikayı çok dikkatli izlemeye başladım. Filmin başlamasından yirmi veya yirmi beş dakika sonra genellikle öykü çizgisini II. Perde'ye taşıyan bir şey olduğunun farkına vardım.

Bu bana çoğu yazarın içgüdüsel olarak bildiği şu şeyi anlatıyordu: Senaryoların ilk yirmi veya otuz dakikasından sonra öyküyü bir başka seviyeye, dramatik eylemin bir sonraki aşamasına taşıma vakti geliyordu. Bana ilham veren bazı filmlere, *Macera*, *Vahşi Belde*, *Harp Esirleri*'ne

yeniden baktım ve aynı şeyi gördüm: I. Perde'nin sonunda filmi II. Perde'ye taşıyan bir sahne vardı. Eğer I. Perde'nin sonunda böyle bir sahne veya sekans varsa, II. Perde'nin sonunda da benzer bir olay, öyküyü III. Perde'ye taşıyan bir dönüm noktası olmalıydı. Eğer bu gerçekten doğruysa, yani tüm iyi senaryoların I. ve II. Perde'lerinin sonunda kilit birer sahnesi varsa, o zaman bu durum senaryo biçiminde kavramsal bir süreklilik olduğunu teyit ederdi: bir başka ifadeyle ister komedi, ister dram, isterse dönem filmi olsun tüm iyi yazılmış senaryoların böyle bir olayı olurdu.

Biçimdeki bu tutarlılığı bir kez belirlediğimde doğru yolda olduğumu biliyordum. Bir sonraki adım I. veya II. Perde'nin sonunda olan bu belirli olayı veya durumu tanımlamaktı.

Olaylar öyle gelişti ki hayatımın bu aşamasında hafta sonları Amerikan futbolu oynuyordum. Bu rastgele bir maçtı ve büyük çoğunlukla her hafta aynı adamlar geliyordu. Çoğu üniversitede veya profesyonel olarak oynamış eski sporcular ve yine çoğu eğlence işinde olan kişilerdi. Maçlar eğlenceli, ama yorucuydu. Maçlardan sonra kendimi sıcak suyun içine atardım. Küvetin düşünmek için çok iyi bir yer olduğunu keşfetmiştim. İşi, bir sonraki derste ne anlatacağımı, okuduğum senaryolarda neyin işe yarayıp neyin yaramadığını ve bir sonraki haftanın programını düşünmek için zihnimi rahatlatmaya çalışıyordum.

Bir gün fiziksel anlamda yoğun bir futbol maçından sonraki "küvet seanslarımdan" birinde I. ve II. Perde'nin sonunda gerçekleşen olayları tanımlayıp tanımlayamayacağımı merak ettim. En başta onlara Dönüm Noktası adını verdim, ama bunun çok genel bir tanımlama biçimi olduğunu düşündüm. Bunun öyküyü ileri götüren, olay örgü-

sündeki çok temel bir nokta olduğunu net bir şekilde belirtecek bir terim arıyordum. Biraz kafa yorduktan sonra bu olaya Dramatik Dönüm Noktası demeye karar verdim. Hem bir yazar hem de bir öykü uygulamacısı olarak masanın her iki tarafında da oturduğum için bir yazar ve yönetici arasında eksik olan şeylerden birinin ortak dil olduğunu biliyordum. Birinci Dramatik Dönüm Noktası ve İkinci Dramatik Dönüm Noktası sözcüklerinin herkes tarafından kolayca anlaşılacağına karar verdim.

Bir kere isme karar verdiğimde, bir tanım da oluşturmalıyım. Küvete girmiş neredeyse uykuya dalarken aklımdan hızla bir düşünce geçti. Tamamen ayılmış bir halde oturdum. Bu sahne veya sekans, olay örgüsünün bir parçasıydı, çünkü öyküyü ileri götürüyordu. Aynı zamanda eylemi de ilerleten özel bir noktaydı. Tam bu sırada tanım da ortaya çıktı. Sözcüklerle oynadıktan sonra, Dramatik Dönüm Noktası'nı şöyle açıkladım: "Eyleme çentik atan ve onu bir başka yöne çeviren herhangi bir olay, bölüm veya durum." Bu işe yarayan bir tanımdı, çünkü hem I. Perde'nin hem de II. Perde'nin sonundaki her iki Dramatik Dönüm Noktası'nı da kapsıyordu.

Bu yeni oluşturduğum bağlamla, yeniden *Çin Mahallesi*'ni okumak için oturdum. Filmi hâlihazırda dört veya beş kez görmüş ve hatırlamadığım kadar çok kez senaryoyu okumuştum. Birinci Dramatik Dönüm Noktası'nın gerçek Mrs. Mulwray'nin belirmesi olduğunu biliyordum. İkinci Dramatik Dönüm Noktası, Gittes ve Evelyn Mulwray birlikte olduktan sonra Evelyn'a bir telefon geldiği, Gittes'in onu Echo Park'taki Evelyn'ın kızın hapis tutulduğunu sandığı bir eve kadar takip ettiği sahne olabilir diye düşündüm. Ama yanılmışım. Birkaç yıl sonra bu sahnenin, Gittes'in çift mercekli gözlükleri tuzlu su havuzunda bulunduğu ve onların Hollis Mulwray'ye ait olmadığını öğrendiği

sahne olduğunu tespit ettim. Eğer gözlükler Mulwray'ye ait değilse, kime aitler? Sadece tek bir kişinin olabilirler: Onu öldüren kişinin. Ve bu da Dönüm Noktası II olacaktır.

Evelyn Gittes'e Mulwray'nin çift odaklı gözlük kullanmadığını söyleyince, Gittes cinayetin sorumlusunun John Huston karakteri, Noah Cross olduğunu anlar ve her şey yerli yerine oturur. Cross'un Gittes'ten "kızı" bulmasını istemesinin nedeni o kızın onun da kızı olmasıdır. Su skandalının arkasındaki adam, Hollis Mulwray ve sahte Mrs. Mulwray olan Ida Sessions'ın ölümünden sorumlu olan adam da odur ama Jake'in bunları kanıtlaması gerekir. Bu da Evelyn Mulwray'nin ölümüyle sonuçlanır. Daha önceki bir sahnede Gittes, Evelyn'a Çin Mahallesi'nden ayrıldığında aslında birilerini zarar görmekten kurtarmaya çalıştığını "ama sonunda zarar görmelerine yol açtığını" söylemiştir. Tam bir kısır döngü. Jake'in kişisel tarihi tekrür etmektedir.

Eğer I. Perde'nin bağlamı Hazırlık ise, o zaman "II. Perde'ninki ne" diye sordum. II. Perde'yi tekrar tekrar okuyunca ortada olan bazı şeyleri görmeye başladım. Öncelikle II. Perde daha uzun bir dramatik eylem birimi; burada I. veya III. Perde'de olduğundan daha fazla şey oluyor. Her iki bölümün de iki katı uzunluğunda.

Bir öğleden sonra geç bir saatte bunu düşünürken, İngiliz Edebiyatı derslerimden birinde öğrendiğim bir şeyi hatırladım: "Her tür dram çatışmadır." Çatışma kesinlikle Jake Gittes'in II. Perde'de deneyimlediği şeydir. Gittes'in dramatik ihtiyacı neler olup bittiğini ve kimin bunun arkasında olduğunu öğrenmektir. Ama karşılaştığı her şey engeldir; hiç kimse ona neler olup bittiği hakkındaki gerçeği söylememektedir ve bunu kendisi öğrenmelidir. II. Perde'yi taşıyan şeyin çatışma olduğunu düşündüm, o halde dra-

matik bağlam *Yüzleşme* olmalıydı. Bu filmin orta bölümünde ana karakter dramatik ihtiyacını karşılamak için ardı ardına engellerle karşılaşır.

Bunu oluşturduğumda, öykü çizgisini Gittes'in onu tuzağa düşüren kişinin, Hollis Mulwray'nin ölümünden sorumlu olan kişiyle aynı kişi olduğunu anladığı noktaya kadar izledim. Hâlihazırda Mulwray ve Noah Cross'un Pig n' Whistle'ın önünde hararetli bir şekilde tartışırken fotoğraflarını gördüğümüzü hatırladım ve o zaman bilmiyor olsak da bu fotoğraflar aslında bize her şeyi anlatıyorlardı.

Gittes Oak Pass Baraj Gölü'nde Mulwray'yi ararken Çin Mahallesi'nde birlikte çalıştığı adamla, Yüzbaşı Escobar'la karşılaşır. Baraj Gölü'nde yüzen bazı çocuklar Mulwray'nin cesedini bulmuşlardır.

"Bak şu işe" der memur, Gittes'e. "Kuraklığın ortasındayız ve sudan sorumlu müdür boğuluyor. Sadece L.A.'de olur bu." Ama sonra Gittes, akciğerlerinde tuzlu su bulduklarını öğrenir. Yine su. Öyküdeki her nokta -ki bu noktalar ne kadar küçük ve görünürde önemsiz olsalar da- Gittes olayları anlamaya çalışırken hep bir engel oluştururlar. Bir kez daha, neler olduğunu Gittes'le aynı zamanda öğreniriz.

Bu öykü noktaları öyküyü bir arada tutan ve çözüme doğru götüren tutkal gibidir. Ama halen filmi izler, öğretir ve açıklarken bir şeyleri kaçırdığım hissine sahiptim. Sherwood Oaks'taki derslerimden birinde birdenbire bütün filmin bağlamının su skandalını çözmekle ilgili olduğunu anladım. Bu olay hep arka planda duruyor ve eyleme bağlanıyor. Towne'yle mülakatımda onun *Çin Mahallesi*'ni Owens Vadisi skandalına dayandırıldığını söylediğini hatırladım. Bu skandal hakkında bir şeyler duyduğum halde aslında bu konuda pek de bir şey bilmiyordum. Skandal neydi? Ne zaman olmuştu? Eğer filmi daha net bir biçimde

kavramak istiyorsam, öykünün içerisindeki ve arkasındaki güçleri anlamam gerektiğine karar verdim. Bu demek oluyordu ki Bob Towne'nin filmi dayandırdığı su skandalını, "Owens Vadisi Tecavüzü"nü anlamalıydım. Bu yüzden kütüphaneye gittim ve Bob Towne'nin araştırdıklarını araştırdım. Ve şunları buldum:

Gittes öykünün başında Belediye Meclisi'nde otururken, Belediye Başkanı şöyle der: "Los Angeles aslında bir çöl toplumu. Bu binanın ve her caddenin altında çöl var. Su olmadan tozlar kalkıp sanki hiç var olmamışız gibi bizi kapatacak. Los Angeles, Büyük Okyanus'un kapı komşusu. Okyanusun içinde yüzebiliyor, avlanabiliyor, yelken yapıyoruz, ama onu içemiyoruz, onunla çimlerimizi ve portakal bahçelerimizi sulayamıyoruz."

Dizin dosyasına gidip Owens Vadisi skandalıyla ilgili bazı kitaplar, makaleler buldum. Oturup okumaya başladım. 1900'da Los Angeles'ın hızlı büyüdüğünü ve tam anlamıyla susuz kalmak üzere olduğunu öğrendim. Eğer şehir bunu atlatacaksa bir başka kaynak bulmalıydı. Bu sebeple hepsi şehrin önde gelen hamileri olan bir grup zengin ve girişimci iş adamı güçlerini birleştirdi; o kadar tehlikeli ve yüz kızartıcı bir plan yaptılar ki bu yirminci yüzyılın en büyük skandallarından biri olarak tarihteki yerini aldı.

L.A.'e en yakın su kaynağı Los Angeles'ın 320 kùsur kilometre kuzeybatısındaki yeşil ve verimli bir alan olan Owens Vadisi'ndeki Owens Nehri'ydi. Bu zengin iş adamları –kendilerine "vizyon adamı" diyorlardı– eğer Los Angeles'a düzenli bir su akışı olursa, burasının vaha olacağını zannederler. Bu yüzden Owens Nehri'nin gerekirse güç kullanarak mülk haklarını almak, sonra da San Fernando Vadisi diye bilinen bir alandaki değersiz toprak parçasını da bu alışverişe eklemek şeklinde bir kumpas

kurarlar. Mülk haklarını satın aldıktan sonra oylamada Los Angeles'ın vergi ödeyenlerinin Owens Vadisi'nden başlayan, San Fernando Vadisi'ne erişmeden önce 400 kilometre boyunca alev alev bir çölü ve inişli çıkışlı dağ eteklerini aşan büyük bir su yolunun inşasını desteklemelerini öngören tahvil ihracı çıkaracaklardır.

İşadamları sonradan düzenli bir su kaynağı olan bu "verimli" toprak vahasını Los Angeles şehrine inanılmaz bir paraya, yaklaşık 300 milyon dolara satacaklardı. 1900'ların başında bu her birini son derece zengin yapacaktı.

Plan buydu. Devlet de, gazeteler de, yerel siyasetçiler de bunu biliyordu. Zamanı geldiğinde, otoriteler önerilen tahvil ihracının geçmesi ve Owens Vadisi su kanalının yapılması için Los Angeles'ın insanlarını "etkileyeceklerdi."

Birkaç yıl sonra, 1906'da, Los Angeles'ta çok vahim bir kuraklık başlamıştır. İşler kötüye, sonra daha da kötüye gitmiştir. İnsanların arabalarını yıkaması ve çimlerini sulaması yasaklanmış; insanlar günde birkaç kezden fazla sifonlarını çekemez olmuşlardır. Şehir kurumuş; çiçekler ölmüş, çimler kahverengiye dönmüş ve korkutucu gazete manşetleri şöyle yazmıştır: "Los Angeles susuzluktan ölüyor!" Suya şiddetli ihtiyacın altını çizmek ve vatandaşların tahvil ihracını onaylamasını sağlamak için, Su ve Güç Kaynakları Departmanı binlerce litre suyu okyanusa boşaltmıştır. Bunu da vahim kuraklık zamanı yapmıştır.

Los Angeles halkının su kanalının desteklenmesi için oylama vakti geldiğinde tahvil ihracı kolaylıkla geçmiştir. Owens Vadisi kanalının inşası birkaç yıl sürmüş ve San Fernando Vadisi'ne sahip olan bu "vizyon adamları" servet kazanmışlardır. İş bittiğinde Su ve Güç Kaynakları Departmanı'nın başı olan William Mulholland suyu şehre çevirip şöyle demiştir: "İşte burada. Alın, kullanın."

Los Angeles gelişti ve söndürölmesi güç bir ateş gibi büyödü; Owens Vadisi kurudu ve öldü. Bu olaya "Owens Vadisi Tecavüzü" denmesine şaşmamalı. "Ya L.A.'ye suyu getirirsin ya da L.A.'yi suya götürürsün," der Noah Cross, Jake Gittes'e.

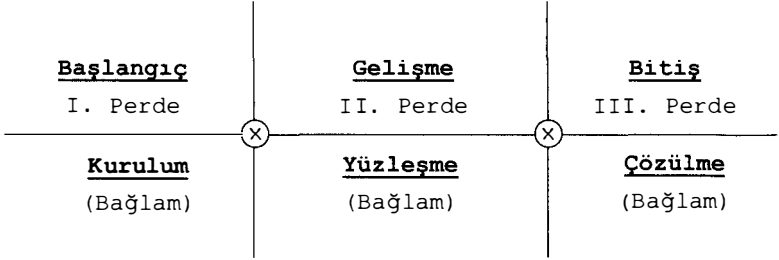
Owens Vadisi skandalının arka planını anlamak kesinlikle film algımı genişletti. Bu yapbozun son parçasıydı. Bütün parçaların tek bir dramatik eylem biriminin içine nasıl oturduğunu net bir şekilde gördüm.

Filmi araştırma yaptıktan sonra izlemek beni çok şaşırttı; su skandalı on beşinci yüzyıl duvar örtüsüne işlenmiş bir altın teli gibi öyküye işlenmişti. Gittes tek bir seferde tek bir parçasını çözüyordu. Bu yüzden, bu kadar büyük bir film di. Seyirci ve karakter bir keşif ve anlayış yolculuğu içinde birbirine bağlanıyordu.

Bir akşam Sherwood Oaks'taki bir derste, *Çin Mahallesi* üzerine yaptığımız tartışmanın ortasındaiken bir kadın elini kaldırdı ve tamamen ilgisiz bir soru sordu: "Senaryo nedir?" Bu soru beni şaşırttı. Cevabım yoktu, bu yüzden konuşmaya devam ettim. Öykünün ilerleyişi üzerinden giderken, Birinci ve İkinci Dramatik Dönüm Noktaları üzerine konuşurken, ani bir esin, kelimenin tam anlamıyla bir epifani, bir görüntü aklıma geldi.

Bu soruyu bana soran kadına döndüm ve şöyle dedim: "Bir senaryonun ne olduğunu mu bilmek istiyorsunuz? Senaryo şudur." Tahtaya uzun yatay bir çizgi çizdim, sonra onu iki kısa dikey çizgiyle böldüm. "Bu başlangıç, bu orta ve burası da bitiş," dedim. Sonra ilk dikey çizginin üzerine küçük bir x çizdim ve şöyle dedim: "Gerçek Mrs. Mulwray'in belirlediği bu özel olay bizi başlangıçtan ortaya, I. Perde'den II. Perde'ye taşıyan yer ve öykünün gerçek başlangıcı." Sonra ikinci dikey çizginin üstüne ikinci bir

x çizdim ve şöyle dedim: “Burası Gittes’in Noah Cross’un cinayetlerden ve skandallardan sorumlu kişi olduğunu öğrendiği yer ve bu sahne bizi ortadan bitişe götürüyor.” O gece tahtaya çizdiğim tablo şuydu:



Bu basit illüstrasyonun senaryo illüstrasyonu olduğunun farkına vardım; eğer duvara bir resim yapıyor olsam senaryo buna benzeyecekti. Belirgin bir başlangıç, gelişme ve bitiş var; başlangıcın gelişmeye ve gelişmenin bitişe döndüğü noktalar var.

Bu bir biçim, formül değil.

Tahtaya çizdiğim şeyin ve ortaya çıkardığım kavramın önemini gerçekten anlamamıştım. Bildiğim tek şey bir senaryonun dramatik yapısının kavramsal biçimini göstermek için kullanacağım bir tablomun olduğuydu.

Bu tablonun *Çin Mahallesi* için doğru olup olmadığından veya tüm senaryolar için model olarak kullanılıp kullanılamayacağından emin değildim.

Ama bu sorunun cevabını bulmakta kararlıydım.

13

Paradigma

Alvy: "Hayat hakkında hissettiklerim aslen şunlar: Çok fazla yalnızlık, ıstırap, acı ve mutsuzlukla dolu ve çok çabuk sona eriyor... Annie ve ben ayrıldık... Bunu hâlâ aklımdan çıkaramıyorum... İlişkinin parçalarını aklımdan geçirmeye, hayatımı incelemeye ve nerede işleri berbat ettiğimi bulmaya çalışıyorum. Bir yıl önce Annie ve ben birbirimize âşıktık..."

-ALVY SINGER (Woody Allen)

açılış konuşması

Annie Hall (Woody Allen,
Marshall Brickman)

Sonraki birkaç ay kendime bir hedef koydum: Okuduğum senaryoların, gördüğüm filmlerin *Çin Mahallesi* veya *Dolandırıcı* filminde bulduğum yapısal biçime uyup uymadığına karar vermek istiyordum. Eğer uyuyorlarsa fikirlerimin doğruluğunu ölçmek için bir tür ölçüm aracım olacaktı. Eğer uymuyorlarsa nasıl farklılaştıklarını ve istisnaların ne olduğunu bulmak istiyordum.

Fizik profesörlerimden birinin, Newton'ın Yerçekimi Yasası, hani şu ünlü kafaya elma düşme kısmıyla ilgili söylediği bir şeyi hatırladım. Newton'ın aslında yerçekimini

keşfetmediğini, zaten orada olan bir şeyi ortaya çıkardığını söylemişti. Bu beni bayağı etkilemişti. Bu anımı Sherwood Oaks'taki derslerimde senaryo yazımı üzerine yaptığımız bütün tartışma ve argümanlarla ilişkilendirerek gündeme taşıdım. Bu şekilde hiçbir mutabakatın olmadığı bir yerde tek başına akıntıya karşı yüzdüğümü biliyordum, ama dramatik yapı hakkında ne kadar çok konuşursam, fikirlerim o kadar netleşiyor, az ve öz bir hale geliyordu.

Cinemobile'da hiç bitmeyecek gibi görünen senaryo yığınını okurken, yapı hakkındaki düşüncelerimin geçerli veya sadece birkaç filme uyarlanabilecek tekil örnekler olup olmadığını merak ediyordum. Aslında Aristoteles'in döneminden beri orada olan bir şeyi mi ortaya çıkarmıştım, yoksa senaryoya kendi sistemlerimi ve inandıklarımı mı uygulamaya çalışıyordum?

Gerçekten bilmiyordum, ama artık bir senaryo okurken, ilk on sayfayı okuduktan sonra bir ön değerlendirme yapabildiğimi keşfetmiştim. Otuz sayfayı okuduktan sonra okumaya devam mı etmeli, yoksa senaryoyu "gidenler kutusu"na veya çöpe mi atmalı konusunda karar verebileceğimi hissediyordum. Çoğunlukla hata yapmıyordum. Eğer senaryo düzgün bir şekilde kurulursa, karakterler ve dramatik önerme önceden kesinleştirilir, tanımlanırsa, okumaya devam ediyordum. Sonuçta sınıfımla paylaştığım gibi senaryo yazarının işi okuyucusunun sayfaları çevirmeye devam etmesini sağlamaktır. İyi yazılmış bir senaryo bulduğumda tüm öğeler yerli yerinde gözüküyordu. Bizim sıcak listemizde 7 veya 8 –veya hatta seyrek 9'lardan– biri olarak derecelendirdiğim senaryoların yapılarında bir ortaklık görmeye başladım. Sanki senaryo yazarları kolektif bilinçaltının mahzenlerini kazıyor ve bir noktadan sonra öyküyü İkinci veya III. Perde'ye iletirmek için belli bir olaya ihtiyaç olduğunu içgüdüsel olarak biliyorlardı.

Hem iş yerinde, hem de Sherwood Oaks'ta yönettiğim birçok hafta sonu seminerinde ne kadar çok senaryo yazarıyla tanışır ve konuşursam, herkesin bildiği bir şeyi bilinçli veya bilinçaltı bir düzeyde o kadar iyi ifade ettiğime daha çok inanır oldum. Kimseye bilmediklerini, hâlihazırda bilmedikleri bir şeyi öğretmediğimi biliyordum. Sadece bu şeyi bildiklerini bilmiyorlardı.

Senaryo yazarlığının zanaatı veya gerçek yazma sürecine nasıl yaklaşılması gerektiği konusunda konuşurken her şeyi Çin *Mahallesi* ve *Dolandırıcı*'da ortaya çıkardığım yapısal biçim üzerinden parçalara ayırıyordum. Ama o zaman bile bu konuda çok tartışma oluyordu; insanlar ille de benim tanımladığım yolla bir senaryo yazabileceklerine inanmıyorlardı. Üç bölümlü yapının, Birinci veya İkinci Dramatik Dönüm noktalarının meziyetlerini destekliyor, reddediyor veya tartışıyorlardı ama hiç kimse bu fikirleri tamamen benimsemeye hazır değildi.

Kişisel olarak her zaman yaratıcı sürecin en heyecan verici kısmının karışıklık ve netlik arasında olan bir an olduğunu düşünmüştümdür. Sahiden ne aradığım benim için halen net değildi. Bir şairin de belirttiği gibi: "Bir insan ulaşabileceklerinin ötesini hedeflemeli." Bense, sabırlı olmaya, "bilmiyorum" diyebilmeye razı olmaya çalışıyordum. Sadece kendime sorular soruyor, bilgiyi içime alıyor ve "pişmesine" izin veriyordum. Tam anlamıyla kendime güvenmeyi ve boyun eğmeyi öğrendiğim bir durumdu.

Okuduğum her senaryo ve izlediğim her filmi bir alıştırmaya olarak kullandım; biçimlerini analiz etmeye veya yapılarını ortaya çıkarmaya çalışıyordum. Örneğin *Şebeke* (Paddy Chayefsky), *Barry Lyndon*, *Baba*, *Akbabanın Üç Günü* (Lorenzo Semple, David Rayfiel), *Tehlikeli İlişkiler*'in ilk versiyonunu veya *Annie Hall*'u (Woody Allen) izliyor-

dum. Filmlerin derinine inerek ipuçları arıyor, filmleri bir arada tutan önemli olayları belirlemeye ve tanımlamaya çalışıyordum.

Filmin ifadesiyle tutarlı ve dramatik yapının temellerini içeren bir biçim veya model bulmaya çalışıyordum. Bunu, “doğru” olduğumu kanıtlamak ve kendime bir şeyleri ispat etmek için yaptığımı düşünmüyordum; böyle yapıyordum, çünkü kendi okuma ve yazma deneyimimi araştırmak, büyütmek ve genişletmek istiyordum. Eğer kendi senaryolarımı anlamaya, düzenlemeye ve yapılandırmaya yardımcı olacak bir şey, bir “biçim” bulabilirsem, bundan en çok faydalanacak kişinin kendim olduğumu hissediyordum

Filmlere gittiğimde yanımda küçük bir defter taşımaya başladım. Önce seyircilerin arasında oturup sadece filmin beni içine çekmesine izin veriyordum. Sonra hatırladıklarımı, bir ihtimal I. ve II. Perde’lerin sonlarındaki Dramatik Dönüm Noktaları olabilecek olayları not ediyor, ardından kafamda filmin parçalarını birleştirmeye çalışarak filmin üzerinden geçiyordum. Birkaç gün sonra, geri gidip filmi tekrar izliyordum. Belli bir olay, bölüm veya hadise filmi bir başka tarafa çevirdiğinde, saatime bakıyor, onu zamanlıyor ve bir tablo üzerine yerleştiriyordum. Bu olay, I. Perde sonundaki Dramatik Dönüm Noktası mı, yoksa sadece başka bir sahne mi? İkinci Dramatik Dönüm Noktası hangisi?

Eve gittiğimde notlarımı okuyor, grafik bir tablo (halen bir ismi yoktu) hazırlıyor, öykünün hangi noktada değiştiğini ve öykü ilerleyişinin bir sonraki aşamasına nerede geçildiğini belirlemeye çalışarak, filmi başlangıç, gelişme ve bitiş şeklinde bölmeye başlıyordum.

Bu durumda *soru* şuydu: Türü ne olursa olsun; dram, gerilim, aksiyon–macera, Western, aşk, gizem, vs. bütün filmler o gece derste ortaya çıkardığım taslak halindeki şablonun parametreleri içinde miydiler?

Cevabı bulmama yardımcı olması için *Çin Mahallesi* ve *Dolandırıcı* filmleri üzerindeki analizime dayanarak yapının tanımını oluşturmaya karar verdim. Kendime dramatik yapının iyi bir tanımının ne olacağını sordum. Evet, görüntülerle, diyalog ve tasvirlerle anlatılan bir öyküydü ama bu her öykü, film ve senaryonun temeli olan eylem çizgisini açıklamıyordu. O zaman neyi tanımlamak istiyordum? Öyküyü mü? Öykünün her zaman aynı bileşenleri vardır: Jean-Luc Godard'ın söylediği gibi hep o sırada olmasalar da; başlangıç, gelişme ve bitiş. Ama bu dram veya komedideki eylem çizgisini tam anlamıyla tanımlamıyordu. Bir öykü inşa etmeye başladığımda, belli bazı olaylar yaratmam ve bu olayları dramatik eylem birimleri içine yerleştirecek şekilde sahneler ve sekanslar olarak birbirine bağlamam gerektiğini biliyordum.

Bu benim başlangıç noktamdı. Her gece uyumadan önce, izlediğim filmler ve okuduğum senaryolar üstünden geçip, sorumu netleştirerek ve düzelterek en temel bileşenlerine indirgedim. Dramatik yapıyı tanımlamaya yarayan kilit öğeler nelerdir?

Bu soruyu günlerce düşündüm, bir veya iki hafta sonra bir pazar öğleden sonrası sıcak suyun içinde küvette yatmış *Akbabanın Üç Günü*'nü düşünürken, nihayet aradığım cevabı buldum.

1975'te gösterime giren, Lorenzo ve David Rayfield'in yazdığı, Sydney Pollack'ın yönettiği, başrollerini Robert Redford ve Faye Dunaway'in paylaştığı film, Watergate skandalından sonra ülkeyi kasıp kavuran CIA paranoyasını sunmaya çalışan sahici bir politik gerilim filmiydi. Gayet belirgin bir dramatik eylemi ve doğrusal bir öykü çizgisi vardı; küvetin içine dalmış bazı sahneleri uzun uzadıya düşünürken aradığım bağlantıyı birdenbire "yakaladım." Dramatik yapı birbiriyle ilişkili hadise, bölüm ve olayların

doğrusal bir düzenlemesinden başka ne olabilirdi? Ve bu olaylar tabii ki sonuca, öykü çizgisinin çözülmesine gidiyordu. Bunun doğrusal olan veya olmayan bir öykü çizgisi olmasının bir önemi yoktu. Yapı tıpkı incileri bir arada tutan ip gibi öyküyü bir arada tutan teldi.

En sonunda, aradığımı tanıımı bulmuştum: Eğer “yapı”, “inşa etme, bir araya getirme” veya “parçaların bütünle ilişkisi” anlamına geliyorsa, senaryonun dramatik yapısı dramatik çözüme giden birbiriyle ilişkili hadise, bölüm veya olayların doğrusal düzenlemesi olmalıydı.

Çok basit ve çok bariz; bunu neden daha önce göremediğimi bilmiyordum. Yani her öykünün bir başı, ortası ve sonu vardır. Bunları birleştirilip başlangıç olan A’dan bitiş olan Z’ye giden öykü çizgisini inşa eden şeyler, bu parçalar, sahneler ve sekanslardır.

İncelemiş olduğum senaryo ister *Çin Mahallesi*, *Dolandırıcı* veya *Akbabanın Üç Günü* gibi doğrusal öykü çizgileri, isterse de *Annie Hall*, *Geçen Yıl Marienbad*’da, *Yurttaş Kane*, *Hiroşima Sevgilim* veya *Geceyarısı Kovboyu* gibi doğrusal olmayan filmler açısından olsun her filmde işe yarayan bir tanımdı. Her zaman bir başlangıç, gelişme ve bitiş, başlangıcı gelişmeye, gelişmeyi de bitişe götüren belli noktalar olacaktı. Başlangıç, orta ve bitiş; Kurulum, Yüzleşme ve Çözülme-ydi. Bu –ister mit, isterse fabl, destan, şiir, oyun, rüya, film veya roman olsun– bütün öyküleri, zamanın başlangıcından beri yazılmış veya sahnelenmiş her şeyi bağlayan şeydi.

Teorik olarak iyiydi, ama artık bu tanımın türe bakmaksızın tüm filmlerde işe yarayıp yaramadığını görmek istiyordum. Daha fazla filmi, birbirinden tamamen farklı iki filmi tanımlamaya çalıştığım yapı fikrini izleyip izlemediklerini anlamak için incemeleye karar verdim. Birincisi –James Grady’nin *Leş Kargaları* romanından uyarlanan– *Akbabanın Üç Günü*, ikincisi de *Annie Hall* olacaktı.

Akbabanın Üç Günü'nde Robert Redford CIA'in yan kuruluşlarından biri olan "Amerikan Edebiyat ve Tarih Araştırmaları Derneği"nde çalışan bir adamdır. Çalışanlar çeşitli gizli görevlerle bağlantılı olabilecek kelime kombinasyonlarını aramak için kitap okurlar. Redford karakteri parlak, zeki ve sevilen biridir; işe geldiğinde ağzından ilk çıkan sözcükler şunlardır: "Torbada benim için bir şeyler var mı?" Daha sonra öğreniriz ki Ortadoğu'dan bazı kitaplarda şüphe uyandıran tuhaf bazı referansları ortaya çıkarmıştır. Öykü başlamadan önce bunu araştırmak üzere CIA'in Virginia eyaletinin Langley'deki merkezine soruşturma başvurusu yapmıştır.

Redford, çalışma arkadaşlarına öğle yemeği almak için Manhattan'ın arka sokaklarında dolaşırken, bir postacı paket bırakmak üzere ofislerinin kapısına doğru yürümektedir. CIA çalışanları onu içeri almak için kapıyı açınca, iki adam daha içeri girer, otomotik silahlarını çıkarır ve ofisteki herkesi öldürmeye koyulurlar. Redford elinde yemekler ofise döndüğünde, herkesi ölmüş ve canice katledilmiş bulur. Birinci Dramatik Dönüm Noktası. Bu olay filmin yirmi üçüncü dakikasında olur.

Redford'un düşünmek için fazla zamanı yoktur. Sadece "yemek için dışarıda" olduğu için halen hayatta olduğunu fark eder. Eğer biri CIA ofisindeki herkesi öldürme zahmetine katlanıyorsa, kendisinin de ölüm listesinde bir sonraki sırada olduğunu bilmelidir.

Ölümler eyleme bağlanır ve onu bir başka yöne "çevirir": II. Perde. Bu noktada Redford yapabileceği tek şeyi yapar, ofisten çıkıp daha güvenli olan sokağa kaçır. Onun sokaklara kaçışı filmin gerçek başlangıcıdır.

Redford'un çalışma arkadaşlarını öldüren kimdir? Ve neden öldürmüştür? *Çin Mahallesi*'nde olduğu gibi seyirci neler olup bittiğini ana karakterle aynı zamanda öğrenir. II.

Perde'nin başında Redford herkesin potansiyel bir katil olabileceği sokaklarda dolaşırken kaybolmuş ve yalnızdır. Yardım arayışında CIA'yi arar ve ona bildiği her yerden, özellikle de evinden uzak durması söylenir. Nereye gideceğini, ne yapacağını ve kime güveneceğini bilmemektedir.

Lorenzo Semple ve David Rayfiel öykü çizgisini şu şekilde kurmuşlardır: I. Perde'de Redford, CIA'in kendi içinde gelişmekte olan bir tür kumpası ortaya çıkarmıştır, ama henüz ne o ne de seyirciler bu kumpasın ne olduğunu bilmektedir. Film başlamadan önce, *arka plan öyküsü* adını verdiğim bölümde, konuyla ilgili CIA merkezine bir soru göndermiştir. Bu sorunun cevabı, Redford'ın ofisindeki tüm çalışanların üst rütbeli bir görevli, gizli bir CIA lideri tarafından öldürülmesi olmuştur.

Buraya kadar dramatik eylemin anlatısal çizgisi birbirinin içine geçmiş bir dizi olay tarafından oluşur. Redford, Cliff Robertson'a, yani CIA'de onun bölümünün yöneticisi olan kişiye telefon ettiğinde, Robertson CIA'de çalışan arkadaşı Sam'in onu bir otelin arkasında karşılayacağına ve merkeze getireceğine ikna eder. Ama Sam'le buluşmaya gittiğinde, Sam yanındaki CIA ajanı tarafından öldürür ve cinayet suçu Redford'ın üzerine atılır.

Tamamen yalnız kalan Redford bir kuru temizlemeci dükkânına girer ve buraya eşyalarını almaya gelen Faye Dunaway'i silah zoruyla kadının evine götürmeye zorlar. Dinlenmek, kafasını toplamak ve ne yapması gerektiğini bulmak istemektedir.

Oluşturmaya çalıştığım biçim, bu filme uyuyordu. II. Perde'nin dramatik bağlamı *Yüzleşme*'dir ve Redford her yerde engellerle karşılaşır. Dramatik zorunluluktan dolayı Faye Dunaway'i kaçıır. II. Perde'nin ilk yarısı boyunca Redford kiralık katil Max von Sydow tarafından avlanan bir kurbandır.

Kurban olma durumu bana artık ilginç gelmeye başlamıştı. Filmde ana karakterin etkin olması gerekir, bu da şu demektir: O bir şeylerin olmasını sağlar, sürekli olan bite-ne tepki vermez. Bu Newton'ın Üçüncü Hareket Yasası'dır; her etkiye eşit büyüklükte bir tepkiyle karşı konur. Aynı şey filmlerde de olur. Yani eğer Redford sürekli olarak tepki veriyorsa, edilgen bir karaktere dönüşür ve öykünün ön planında olmaktan çıkar.

Filmi bu bakış açısıyla yeniden izlediğimde Redford'ın CIA ofisinde ölmüş olan çalışma arkadaşlarını geride bırakıp çıkarak II. Perde'ye geçtiğinde, ne olduğunu veya neden bunların olduğunu bilmediğini anladım. Bildiği tek şey ölüm listesindeki bir sonraki kişi olması gerektiği idi. Kendi yönünü belirlemesi ve bir sığınak bulması gerekiyordu. Kuru temizlemecide saklanmak ve Faye Dunaway karakterini kaçırmak etkin bir eylem; cinayetlerden beri ilk kez, işleri kendi eline alıyor ve bir şeylerin olmasını sağlıyor. Bu da bizi öykünün bir sonraki aşamasına götürüyor.

Dunaway'ın yanına gelince güvende, en azından bir süreliğine ve onun öyküsünü dinliyoruz. Dunaway'le ilişkisi temkinli olduğu halde Dunaway peyderpey Redford'a öyle güveniyor ki ona yardım etmeyi kabul ediyor. Ama Redford, Dunaway'ın dairesinde postacı katil tarafından saldırıya uğradığında, bir şeyler yapması gerektiğinin farkına varıyor. Kurban olmak yerine durumu kendi lehine çevirmeli, saldırgan o olmalı. Diğer bir ifadeyle etkin olmalı. Ve senaryo yazımında en temel gereklilik bu. Eylem karakterdir; kişinin yaptığı kim olduğunu belirler. Film davranışlardır.

Filmi analiz edip senaryoyu okurken benim grafik temsil şeklimin işe yaradığını gördüm. Yapının gerçekten de senaryonun temeli olduğunu, en spesifik amacının yerçekiminin gezegenleri bir hizada turması gibi öyküyü yerinde tutmak olduğunu anlamaya başladım. I. Perde Redford ve öyküyü

kuruyor; Birinci Dramatik Dönüm Noktası çalışma arkadaşlarının öldürülmesi. II. Perde’de peşi sıra engellerle karşılaşılıyor ve İkinci Dramatik Dönüm Noktası eyleme geçip Faye Dunaway’in yardımıyla Cliff Robertson karakterini kaçırmaması. III. Perde’de Redford’un, daha sonra kiralık katil Max Sydow tarafından öldürülen gizli CIA liderinin evine zorla girmesiyle öykü çözülüyor.

Gördüğüm filmlerin ve okuduğum senaryoların analizini işte öğrendiklerimle birleştirmek uzun sürmedi. Sevdiğim, 8 veya yukarısı puan verdiğim bir senaryoyu okuduğumda ve onu Eddie ile Fouad’a, takip etmemiz gereken bir iş olarak tavsiye ettiğimde senaryoyu parçalara ayırıyordum. I., II. ve III. Perde’leri, Başlangıç, Yüzleşme ve Çözülme’yi tanımlayıp, I. ve II. Perde’nin sonundaki Dramatik Dönüm Noktalarını belirleyerek vurucu olay tablosuna yerleştiriyordum.

Biçimi belgeleme arayışında, bazı filmlerde zaman tutmaya ve Cinemobile’da okuduğum iyi senaryoların sayfa numaralarını kontrol etmeye başladım. O zaman biçimin bir tutarlılığı olduğunu fark ettim. Ortalama bir senaryonun *Başlangıç* kısmı yaklaşık yirmi beş veya otuz sayfa, yirmi beş veya otuz dakika sürüyordu. Birinci Dramatik Dönüm Noktası genellikle sayfa yirmi beş veya otuz civarında gerçekleşiyordu. Karakterlerin çatışma ve engellerle karşılaştığı II. Perde olan, *Yüzleşme*, yaklaşık altmış sayfa veya altmış dakika uzunluğundaydı. İkinci Dramatik Dönüm Noktası filmin seksen beş veya doksanıncı sayfasında veya dakikasında oluyordu ve III. Perde, *Çözülme*, yirmi iki sayfadan otuz sayfaya herhangi bir uzunlukta oluyordu. Bu sayfa numaraları sadece yaklaşık bir uzunlukta ve basit bir şekilde senaryonun biçimini içeriyordu. Bu, birçok insanın sandığı gibi “sayılarla yazmak” demek değildi.

Bu tespitler göze ve kulağa hoş geliyor olsalar da, halen bütün filmler, özellikle komediler için işe yarayıp yarama-

dıkları konusunda bir belirsizlik içindeydim. Ya o doğrusal olmayan, geçmiş ve şimdinin geridönüşler kullanarak keşiştiği filmlere ne demeliydi?

Bunun için bir cevabım yoktu, ama sabırlıyım, bunu bulmanın bir yolu olduğu konusunda emindim ve böyle de oldu. Birkaç ay sonra çalışmayı seçtiğim ikinci filmi buldum. Fouad New York'a yaptığı bir seyahatten döndükten sonra, benden Woody Allen'ın yeni filmini, *Annie Hall*'u izlememi istedi. Film henüz vizyona girmemişti, ama özel bir gösterimi olacaktı ve Fouad benim gitmemi istiyordu. Söylemeye gerek yok, ama filmi fazlasıyla merak ediyordum. Allen'ın birçok filmini –*Parayı Al ve Kaç*, *Zorla Kahraman* ve *200 Yıl Sonra*– görmüş; bu filmleri son derece komik ve özgün bulmuştum.

Gösterimin yapıldığı salondan çıkınca, "gergin bir romans" alt başlıklı *Annie Hall*'un gördüğüm en komik filmlerden biri olduğunu düşündüm. Filmin yapısı eşsizdi; Woody Allen'ın Annie Hall ile ilişkisinde neyin ters gittiğini merak ettiği açılış konuşmasının ilk dakikasından itibaren film beni tamamen içine almıştı. Film, Alvy'nin biten ilişkisi için sızlanmasıyla birlikte şimdiki zamanda başladığı halde biten ilişkisinden parçalar gösterildiğini fark ettim. Öykü şimdiki zamanda kurulduğu halde Alvy'nin erken dönem çocukluğunun bazı histerik sahnelerine geri döner. Dediğine göre inişli çıkışlı lunapark treninin altında büyümüştür ve o yüzden azıcık da olsa gergin olma eğilimi vardır. Film Alvy'nin –gördüğümüz gibi aşktan çok sekse dayalı– iki evliliğine geri döner; biz Alvy ve Annie'yle ilgili bazı hatıralarını paylaşırız. Sonra da tenis kortunda ilk kez buluştuklarındaki başlangıç tanışmalarına döneriz.

O anda yapı hakkında öğrenmiş, kavramış olduğum her şeyi sorguladım ve her şeyden şüphe ettim. Küvete ve

saatlerce çıkmadım. Birkaç gün sonra sadece uğraşmak istemediğim bir şeyden kaçmaya çalıştığımı fark ettim. Yeniden başlamak ve fikirlerimi yeniden gözden geçirmek zorunda olduğumu biliyordum.

Eddie sayesinde senaryonun bir kopyasını elde ettim. Okudum ve senaryoyu *Dolandırıcı, Çin Mahallesi* ve *Ak-babanın Üç Günü* için kullandığım yapıya göre bölmeye çalıştım, ama işe yaramadı. *Annie Hall*'un nasıl bir araya getirildiğini anlamadım. Bu yüzden yeniden, en başından işe başladım. Karakteri yapıdan ayırmanın mümkün olup olmadığını merak ettim. Bir öykü çizgisini karakterin büyümesi ve değişimi etrafından yapılandırmak mümkün mü? Bu kavramın *Annie Hall*'un temel bir bileşeni olduğunu düşündüm. Alvy değişmeyi reddeden biri, Annie Hall sürekli değişen ve gelişen biri. Çoğunlukla geridönüşlerle anlatılmış bir senaryonun karakterin dramatik ihtiyacıyla yapılandırılması olası mıydı?

Aklımda bu soru, ilk sayfayı okuduğumda, Woody Allen'ın dehasını gördüm. Karakterin bakış açısını ilk sayfadan, ilk sözcükten itibaren monolog aracılığıyla hemen oluşturunuyordu. Sayfaları çevirdikçe I. Perde'nin Alvy'nin şimdiki durumunu ve geçmişteki ilişkilerini kurduğunu gördüm. Alvy'nin işaret ettiği her şey onun ve Annie'nin birlikte olduğu zamana bağlanıyor.

Bu benim için ilginç bir içgörüydü. I. Perde'de kurulduğu şekliyle Alvy karakteri şimdiki zamandan geçmiş zamana gider. II. Perde ilk tutku kıpırtılarından ayrılıklarına kadarki kısmı yeniden yaratarak –ki bu balkondaki muhteşem *Romeo ve Juliet* göndermesi yapılan sahneyi de içeriyor– Alvy ve Annie'nin ilişkisini ele alır. Filmin son bölümünde Alvy başarısız bir şekilde Annie'yle olan ilişkisini tekrar yaratmaya çalışır.

Woody Allen karakter yaratma ve sonra karakterlerin kafalarının içine girmede çok başarılıdır. Alvy açılış konuşmasında bakış açısını, hayatı nasıl gördüğünü açıklar: "Çok fazla ıstırap, acı, endişe ve sorun ve her şey çok çabuk sona eriyor." Groucho Marx'a atfedilen ve Alvy'nin kendisi hakkında ne hissettiğini açık eden bir espri yapar: "Benim gibi üyesi olan bir kulübe asla ait olmayacağım. Bu kadınlarla ilişkim açısından yetişkinlik hayatımın en kilit esprisidir." Ve filmin bize gösterdiği bu: Annie Hall üzerine odaklanarak Alvy'nin kadınlarla olan ilişkisinin anlatılması.

Dramatik yapı tanımına geri döndüm ve kendime karakterin "parçaların bütünle olan ilişkisini" yansıtıp yansıtamadığını sordum. Eğer "bütün" senaryoysa, "parçalar"dan biri kesinlikle karakter olacaktı. Eğer filmi Alvy'nin bakış açısından incelersem, büyük olasılıkla yapıyı onun karakter perspektifinden tanımlayabileceğimi düşündüm. "Bakış açısı," "kişinin hayatı görme şekli" olarak tanımlanır. Alvy hayatı kesinlikle acayip ve alışıl gelmedik bir şekilde "görüyor."

İngiliz edebiyatı konusundaki bilgimin devreye girdiği andı. Berkeley'deki İngiliz Edebiyatı derslerinden birinde, ünlü Amerikan romancı Henry James'i incelemiştik. James romanın zanaatını araştıran, büyük romanları oluşturan öğeleri analiz eden bir dizi eleştirel makale yazmış olan tanınmış bir edebiyat kuramcısıydı. *Edebiyat Sanatı* başlıklı yazılarından birinde, yeni bir anlayış getiren bir karakter hakkındaki teorisini formüle etmişti.

Sorduğu soru şuydu: "Karakter dediğin, hadisenin saptanmasından başka nedir ki? Ve hadise dediğin, karakterin aydınlatılması değil midir?" Bu ifadesini beyazperdede karakter yaratma gibi geniş bir bağlamda incelediğimde, daha önce görmediğim bir şey gördüm.

Kilit sözcük "olay"dı. Bütün okumalarım ve film incelemelerimde, bütün iyi filmlerin sonradan öykünün ta-

mamlanmasına güç veren motor haline gelen belirli bir hadise veya olayın ortaya çıkmasına odaklandığının farkına varmaya başladım.

Filme bu bakış açısından yaklaşmak öykü ve yapı arasındaki ilişkiyi anlamak açısından tamamen yeni bir perspektifti. *Annie Hall*'da öyküyü ilerleten kilit olay Alvy'nin Annie Hall ile ilişkisi. Bu çok önemli olmayan ve üzerinde uzun uzadıya düşünülmesi gerekmeyen bir şey. Açılış konuşmasında filmin ilk iki dakikasında Alvy şöyle der: "İlişkinin parçalarını aklımdan geçirmeye, hayatımı incelemeye ve nerede işleri berbat ettiğimi bulmaya çalışıyordum." Film tuhaf bir yapısal dinamik içinde anlatıldığından, olay, yani Annie'yle olan ilişkisi, öyküyü anlatacak "parçaları" temin ediyor.

Açılış konuşmasından sonraki I. Perde Alvy'nin Coney Adası'ndaki lunapark treninin altında büyüdüğü erken okul yıllarından endişe ve depresyon eğilimine giden yılları gösteriyor. Bize sadece disfonksiyonel çocukluk dönemi değil, her zaman babasını değiştirmeye çalışan annesiyle başlayarak kadınlarla olan ilişkilerini gösteriyor. Onun cinsellikle ilgili erken dönem takıntısını, cinselliğin ilişkinin en belirgin güdüsü, fantezi nesnesi ve her tür mutluluğun kaynağı olduğuna dair inancını gösteriyor.

Ve bu bana göre filmin anahtarı: Alvy'nin mutluluk arayışı. Alvy, Annie Hall'un kendi içinde olduğunu düşündüğü mutluluğun kapısını açacak anahtar olduğuna inanıyor. Mutluluğun kaynağının kendisinin dışında bir başka insan aracılığıyla, çok para ve güçlü bir kariyer sahibi olarak, uyuşturucu ve alkol veya çok fazla yemek yoluyla –kısaca herkesin içinde hissettiği yalnızlığın ve mutsuzluğun boşluğunu dolduracak herhangi bir şeyle– sağlanacağına inanıyor. Yeşil ışığı arayan Gatsby gibi Alvy'nin kadın arayışı mutluluk arayışının bir aynası haline geliyor. Yoluna çıkan

ve sonradan Annie Hall ile ayrılmasına sebep olan şeyse gerçekçi olmayan idealizmi. Herkesin bildiği şey: *"Seni Seviyorum, Mükemmelsin, Artık Değiş."* Alvy'nin Annie Hall'u kendi görüntüsünde yaratma arayışı tam da ilişkisinin başarısız olmasının nedeni. Alvy, Annie'yi olduğu gibi kabul edemiyor, çünkü Annie'nin onun gördüğü şeye, dönüşmesini istediği şeye boyun eğmesini istiyor. Onunkisi koşulsuz bir aşk değil.

II. Perde'de Alvy, Annie'nin yetişkinlere yönelik dersler almasını ima ettiğinde ve onu öğretmenini alıntılarla yükünden eleştirdiğinde ilişkilerinin çözülmeye başladığını izliyoruz. Annie bir gece kulübünde şarkı söyleyerek kendini ifade etmeye çalıştığında somurtuyor, Tony Lacy (Paul Simon) Annie'yle ilgilenip onu ve Alvy'yi gösteriden sonra küçük bir buluşmaya davet ettiğinde Annie'yi çok kısıyor. Alvy tabii ki bu daveti reddediyor. İlişkinin nereye doğru -yokuş aşağı- gittiğini biliyoruz.

II. Perde'nin sonuna doğru, ilişkilerinin neredeyse bitiminde, Annie ve Alvy'nin birlikte terapi seanslarının bölünmüş ekranla görülebildiği harika bir sahne var: Alvy bir divanda uzanıyor, Annie bir sandalyede oturuyor. İkisi de birbirlerine olan duygularının değiştiği gerçeğinden yakınıyor ama ikisinin de aynı şeyi nasıl gördüğü esprisi ortaya çıkıyor. İki psikiyatrist de şöyle soruyor: "Sıklıkla cinsel ilişkiye girer misiniz?" Alvy şöyle cevap veriyor: "Neredeyse hiç. Belki haftada üç kere." Ve Annie şöyle diyor: "Sürekli. Haftada üç kere diyebilirim..." Bu eski metinlerin ifade ettiği "dünya onu gördüğün gibidir" sözünün mükemmel bir göstergesi.

İkinci Dramatik Dönüm Noktası'ndan hemen önce Alvy L.A.'deki bir televizyon programında ödül vermek için davet edildiğinde uçağa biniyorlar ama Alvy hastalanıyor ve doğal

olarak ödülü veremiyor. Sonra kendilerini Tony Lacy'nin evinde Tony'nin Annie'ye olan ilgisini yenilediği bir partide buluyorlar. Alvy ne kadar farklı olduklarını görüyor; Annie'ye büyümesi ve değişmesi için fırsat veren kendisi olmasına rağmen, bununla başa çıkamıyor. Eve dönüş yolculuğunda ikisi de ilişkinin bittiğini bilerek kendi düşüncelerine dalıyor. Annie ona dönüyor ve şöyle diyor: "Biliyorsun, ilişkimiz yürümüyor." Ve Alvy şöyle cevap veriyor: "Bir ilişkinin... köpekbalığı gibi olduğunu düşünüyorum. Her zaman ileri gitmeli yoksa ölür... ve düşünüyorum da bizim elimizdeki... ölü bir köpekbalığı." En sonunda gerçek.

İlişkileri bir gürültüyle değil hafif bir inlemeyle sona eriyor. New York'a dönmelerinden hemen sonra, Tony Lacy'yle beraber olmak için Annie L.A.'ye taşınıyor ve Alvy, Annie'yle olan bazı deneyimlerini başka kadınlarla yeniden yaşamaya çalışıyor. Bu işe yaramıyor, çünkü kimse aynı nehirde iki kere yıkanamaz. Ayrılımları, İkinci Dramatik Dönüm Noktası, eylemi III. Perde'le, *Çözülme*'ye doğru "çeviriyor."

Filmi karakterin bakış açısından analiz ettiğimde, Alvy'nin dramatik ihtiyacını anladım ve sadece o zaman yapı kulağıma doğru geldi. Filmin geridönüşlerle anlatılmasının bir önemi yok; yapı halen çok net. Alvy aklından geçenleri açılış konuşmasında kuruyor. Bölük pörçük çocukluğunu ve iki kısa süreli evliliğinin görsel "alıntıları"yla kadınlarla nasıl ilişki kurduğunu oluşturuyor. Tam o noktada tenis kulübünde Annie'yle ilk karşılaşmalarına kesme yapıyor. Bu hadise ilişkiyi kuruyor ve bizi II. Perde'ye götürüyor.

Filmi yeniden gözden geçirdiğimde öykü, karakter ve yapı arasında belirli bir ilişki olduğu belirginleşti. Hepsi aynı şeyin parçası. Onları birbirinden ayırmak mümkün

değil. O zaman öğrendim ki iyi bir yapı, iyi bir öykü yaratmıyor, bilakis yapıyı kuran iyi öykünün kendisi.

Bu aşamada en sonunda senaryonun yapısı ve biçimine dair elle tutulur kavramlarımın olduğunu hissettim. Elimde olmayan tek şey grafiğim ve tablom için bir isimdi. İsmi, modelin veya örneğin doğasını, senaryonun ne olduğunu yansıtmamasını istiyordum, senaryonun pek çok özelliğini içeren bir isim istiyordum.

Haftalarca bunun üzerine düşündüm ve sonra bir gün davranışlarımız açısından yaşadığımız psikolojik kaymalar üzerine bir George Leonard kitabı okurken, *paradigma değişimi* denen bir terimle karşılaştım. "Paradigma" sözcüğünün anlamına baktığımda, onun "bir model, bir örnek veya kavramsal bir şema" anlamına geldiğini buldum. Benim grafik temsilim de buydu: Bir model veya örnek. Eğer bir senaryoyu bir resim gibi duvara asabilirsem, onun gerçek doğasını bulabilirdim ve o da benim grafik temsilime benzerdi.

Bunun üzerinde bir süre düşündükten sonra, adına Paradigma demeye karar verdim. Ne kadar doğru bir adlandırma olduğunu tahmin edemezdim.

14

İkinci Deneme

"Bir şey söylemek istediğiniz için yazmazsınız; yazarsınız, çünkü söyleyecek bir şeyiniz vardır."

-F. SCOTT FITZGERALD

The Crack-Up

Sherwood Oaks'taki dersimde Paradigma'yı tartışmaya başladığımda, çoğu insan bunu kabullenmekte zorlandı. Bazıları fazlasıyla "formüle dayalı" buldular, diğerleri bunun sadece bir sayısal sistem olduğunu düşündü ve haklı olarak "sayılarla" senaryo yazmanın bir yolu olmadığı fikrini korudular. Bu doğru.

Ama ben Paradigma'nın senaryo biçimini nasıl içerdiği konusunda konuşmayı sürdürdüm ve kısa zaman içinde insanlar dinlemeye başladı. Anlattıklarımı gördükleri filmlerle ilişkilendirdiğimde anlamaya başladılar. Bir kez senaryo yapısının dinamiklerini anladıktan sonra, senaryo yazma zanaatına daha fazla farkındalıkla yaklaşmaya başladılar. Sonuç sinema deneyimini daha fazla beğenmeleri ve bu deneyimden daha fazla zevk almaları oldu.

Derste sıklıkla senaryo yazarlığı üzerine iyi bir kitap tavsiye edip edemeyeceğime yönelik sorular soruyorlardı. Bir şey tavsiye edemiyordum. Kitapçılara gittiğimde, senaryo yazarlığı hakkında sadece birkaç iyi kitap bulabildim, en iyisi Lajos Egri'nin *Piyes Yazma Sanatı*'ydı ama o da oyunlara ve oyun yazarlığına odaklanıyordu, otuz yıldan fazla süre önce basılmıştı ve çok zor okunuyordu. Etrafta başka bir şey yoktu.

1975 yılının sonlarına doğru işimin sınırlılığını hissetmeye başladım. İki yıldan fazla süredir Cinemobile'daydım ve hiç bitmeyen toplantı, anlaşma döngülerinden yorulmaya başlamıştım. Bazen gecenin yarısında aklımda Cinemobile'daki güncel bir krizle uyanıyordum. Giderek senaryo yazmaya dönme olasılığı üzerinde daha fazla düşünürken buldum kendimi. Kaçınılmaz gerçeği kabul etmeliydim: değişim zamanıydı.

Rastlantısal olarak Fouad, şirketi Taft Yayın Kuruluşu'na satacak şeklinde dedikodular çıkmaya başladı, ama kimse bunun tam olarak ne anlama geldiğini bilmiyordu. Eddie'nin bile bunu bilme ayrıcalığı yoktu. Küçük dedikodular ticari gazetelerde yer alıyordu ve birçok yapımcının ve ajansın satılma sürecinde olma ihtimali olan bir şirkete malzeme göndermekte isteksiz olduklarını anladım. Ama ofiste şirketin satılmasından hiç bahsedilmiyordu. Sadece tek bir şey kesindi: Fouad çok sık Ohio'daki Taft genel merkezine seyahat ediyordu. Ama tahminlerimize karşın her zamanki işler sürüyordu.

Bir gün tüm bunlar devam ederken Fouad beni ofisine çağırdı ve teslim edilen tüm senaryoları okumaları için yeni iki asistanı işe aldığını söyledi. Çok sevinmiştim, çünkü son birkaç ay içinde senaryo teslimleri neredeyse iki katına çıkmıştı.

Yükü paylaşacak iki asistanımın olması hoşuma gitmişti. İkisi de bilgi sahibi ve işlerinden haberdardılar. Bill Blaylock, Southern California Üniversitesi İşletme Fakültesi mezunuydu. Jane Fonda'nın ve onun o zamanki kocası, politik eylemci Tom Hayden'ın arkadaşı ve iş ortağıydı. Bruce, Tom Hayden'ın siyasi kariyeriyle ilgilenmiş, bir süre Jane Fonda'yla çalışmıştı ve ona tekerlekli sandalyeye bağlı ve açık sözlü bir Vietnam gasisine âşık olan denizci eşiyile ilgili bir öykü geliştirmede yardımcı oluyordu. Yetmişlerin o döneminde Vietnam konusunu satmak oldukça zordu ama Bruce ve yapımcı Jerome Hellman bu filmi yapmak için tutkuluydular ve onu ekrana taşıyana kadar vazgeçmeyeceklerdi.

İşlerin başındaydım, Bill ve Bruce'la birlikte Hikâye Departmanı'na çekidüzen vermeye başladım. Senaryoların tarihleri, onları teslim eden kişi ve oyuncularını, yönetmenleri, yapımcıları, eklenebilecek diğer bilgilerin de olduğu bir sistem yarattım. Bir senaryo üçümüzden herhangi birimiz tarafından okunacaktı. 8 ve üzeri olarak değerlendirdiğimiz senaryoların Eddie'ye gitmeden önce üçümüz tarafından okunması gerekiyordu. Sistem oturduğunda –ön yazı olarak bilinen– bir okuyucu raporu oluşturdum ve asistanlarımla birkaç toplantı boyunca onlara okuyucu raporunun nasıl yazılması gerektiğini anlattım. Paradigma'yı, çizerek, nasıl işlediğini ve nasıl analitik bir araç olarak kullanılacağını göstererek açıkladım. Hatta *Çin Mahallesi* ve *Annie Hall*'u izlemelerini bile istedim.

Bir gece Bruce ve ben işten sonra içki içmeye gittik. Bana geliştirilmesine yardımcı olduğu senaryonun ilk taslağını okuyup okuyamayacağımı sordu. Başlıklı senaryo *Eve Dönüş* Nancy Dowd tarafından yazılmıştı. Öykü, güçlü ve etkiliydi; konusu sertti, ama öykünün birçok yerde dağıldığını

ve odağını kaybettiğini keşfettim. Öykü, etkili bir konudan hareket etmiş olmasına rağmen senaryosu “yumuşak” ve “bulanık”tı. Bruce, bana pek çok tartışmadan sonra en sonunda başka bir yazar getirip malzemeye yeni bir şekilde yaklaşmaya karar verdiklerini söyledi. O yazar James Leo Herlihy’nin romanını etkili ve güzel bir şekilde *Geceyarısı Kovboyu*’na uyarlayan büyük senaryo yazarı Waldo Salt’tı.

Bu geceden sonra uzun bir zaman geçmemişti ki Gary benden bir gün boyunca süren Sherwood Oaks Senaryo Yazarlığı Konferansı’nda senaryo yazarları panelini yönetmemi istedi. Paneldeki yazarlardan biri Waldo Salt’tı.

Sabah oturumundan önce onunla tanıştım. Bruce’la birlikte çalıştığımızı söyledim ve dost canlısı olmasından, açık sözlülüğünden ve dürüstlüğünden hemen etkilendim. Bu onun tarzıydı. Bana biraz Jean Renoir’ı hatırlattı.

Waldo Salt. Kısa boylu, dinamik, siyah, dalgalı, artık çoğunlukla gri saçlı Salt, bence onca yıl sigara içmekten dolayı pürüzlü, zarar görmüş bir sesle konuşuyordu. Düşünüyorum da beni en çok etkileyen yönü koyu, delici, sanki her an ağlayacakmış gibi bakan nemli gözleriydi.

Bir senaryo yazarı olarak Waldo Salt hakkında yegâne bildiğim şeyler, *Serpico*’yu yazmış olması, *Geceyarısı Kovboyu*’yla Akademi Ödülü kazanması ve *Eve Dönüşü*’ü yeniden yazıyor olmasıydı. *Geceyarısı Kovboyu*’na bayılmıştım ve ona *Eve Dönüşü*’ün Nancy Dowd taslağını okuduğumu, kızı Jennifer’la birkaç kez görüştüğümü söyledim. Endüstri ve senaryo yazarlığının zanaatı hakkında konuşmaya başlamamız uzun sürmedi.

Cesaret hakkında düşündüğümde Waldo Salt’ın hayatı ve kariyeri aklıma geliyor; hayatı, bir tutkunun, adanmışlığın, basiretin, ilhamın, dehanın ve açık sözlü bir dürüstlüğü öyküsü. Kırklı yıllarda göze çarpan birkaç film yazdık-

tan sonra, döneminin pek çok yazarı ve yönetmeni gibi o da Komünist Partisi'nin bir üyesi olur. Bunu, özünde sıradan bir insan ve faşizme karşı olduğu için yaptığını söyledi. Ellilerin ilk yıllarında Amerikan Karşıtı Faaliyetler Komisyonu (HUAC) soruşturmaları sırasında kara listeye alındı ve bundan sonraki yıllarda kendi adıyla hiçbir iş yapamaz duruma geldi. En sonunda New York'a taşındı ve takma isimle televizyon dizileri yazmaya başladı.

Kara listeye alınan ve Hollywood Onlusu diye bilinen diğer yazarlar hapis yatmaya veya yaşamak ve çalışmak için başka ülkelere gitmeye zorlanmışlardı. O dönemde kara liste hakkında çok şey biliyordum çünkü Ring Lardner Jr.'ın kızı Kate Lardner'la bir ilişkim vardı. Ring, komiteye isim vermeyi reddettiği için hapis yatmaya zorlanmış, *Yılın Kadını* ve *Cephede Eğlence*'yle (M*A*S*H) Akademi Ödülü kazanmış, Hollywood Onlusu'ndan biriydi.

Kara liste dönemi herkes için korkunç bir zamandı. Waldo şunu anlattı: O yıllarda hayatın gerçekleriyle; o zamana kadar inandığı her şeyle, kişisel ve siyasi inançlarıyla yüzleşmek zorunda kalmış, kum gibi dağılmıştı ve kendisini hem bir insan, hem de bir yazar olarak yeniden yaratmak zorunda bırakılmıştı. Söylediğine göre ya böyle yapacak ya da intihar edecekti.

Birkaç yıl geçtikten sonra, en sonunda kara liste esaretinden kurtulmuş, yazdığı filmlere ismini koyabilmişti. Kendi ismiyle yazdığı ilk iki film *Taras Bulba* ve *Asya'dan Kaçış*'tı ve ikisi de berbattı. Eğer başarısız olursa bunu kendi şartlarında yapması gerektiğini anlayana kadar derin bir depresyona girmişti. Bu yüzden ne kadar uzun sürerse sürsün ismini taşıyan her filmin yapabileceği en iyi iş olması için kendisiyle bir anlaşma yapmıştı. Bunun

başka bir yolla olmaması için yeteri kadar acı çekmişti. Senaryoları bu adanmışlığını onurlandırdı.

Panelden sonra kahve içmeye gittik ve ona *Eve Dönüşü*'ü yeniden yazmak konusunda ne düşündüğünü sordum. Henüz bir şey bilmediğini, halen bilgi toplamakta olduğunu söyledi. Ona David Wolper için belgesel yaptığım, Renoir'la çalıştığım, Peckinpah'la geçirdiğim zamanlardan ve halen yazmaya geri dönmeyi düşündüğümünden bahsettim. Bir kez düşündükten sonra kendi üzerime fazla gitmemem ve onun kendisini bir yazar olarak yeniden keşfetmesinin birkaç yıl aldığı konusunda beni uyardı.

Hatırladığım kadarıyla bu sohbetimiz sırasında bana çok önemli bir şeyden söz etmişti: Karakterin ihtiyacının dramatik yapıyı belirlediğine inanıyordu. Ona benim de *Annie Hall*'u incelerken yakın bir dönemde aynı anlayışa eriştiğimi söyledim. Bu ikimiz için de harika bir içgörü paylaşımı âneydi.

Sonra bir senaryoda "insanlık durumunun hakikati"ni yakalamak konusunda uzun ve tutkulu bir tartışmamız oldu. Başarılı bir senaryonun anahtarının malzemeyi hazırlamak olduğunu vurguladı. Diyalog "dayanıksız"dır çünkü oyuncu işe yaraması için her zaman repliklerini doğaçlayabilir, dedi. Ama vurgulu bir şekilde karakterin dramatik ihtiyacının dokunulmaz olduğunu ekledi. Bu değıştirilemezdi, çünkü tüm öyküyü bir arada tutuyordu. Sözcükleri sayfaya dökmek senaryo yazım sürecinin en kolay kısmıdır, dedi; zaman alan ise öykünün görsel olarak kavranmasıydı. Ve Picasso'dan şöyle bir alıntı yaptı: "Sanat gereksiz olanın elenmesidir."

Onunla ayrıldıktan sonra, konuşmamız bir süre aklımda kaldı. Waldo'nun ne kadar ilham verici olduğu, mücadelesi esnasında nasıl sıkı durduğu, kim olduğu ve hayatını nasıl yaşamak istediğı konusunda kişisel bir anlayışa

erişene kadar pes etmeyişi üzerine düşündüm. Ve Waldo gibi yaşayacak cesaretim olsa veya onunla aynı durumda olsam, pes edip etmeyeceğimi ve en sonunda kendi doğrularıma karşı çıkıp çıkmayacağımı merak ettim. Sadece bir başkasına çok para kazandırmak için kendi ilkelerimden vazgeçmenin en kötü günah olacağını düşündüm.

Birkaç ay sonra, Fouad'un Cinemobile'ı Taft Yayın Kuruluşu'na sattığını öğrendik ve bundan kısa bir süre sonra da Cine Artists'in çalışanlarının tamamı, ki buna Fouad, Eddie, Bernie Weitzman ve ben de dahildim, işten atıldı. İster beğeneyim, ister beğenmeyeyim kendi dileğimin peşinden gitme fırsatını elde etmiştim. O zaman kendimi kötü hissetmemiştim. Birçok bağlantım olmuştu ve derinde bir yerde eğer bir başka iş bulmak istersem, bunu büyük kolaylıkla yapabileceğimi hissediyordum. Veya kendi istediklerimi uygulayıp yazarlığa dönecektim.

Son gün geldi ve ben Cinemobile'a gittim; "son akşam yemeğimizi" paylaştık ve sonra farklı yollara gittik. Bir sonraki sabah uyandığımı, işe gitmem gerektiğini düşünerek yataktan kalktığım, ama sonra gerekmediğinin farkına vardığımı anımsıyorum. Elimde bir fincan kahve sevinçle yatağa geri dönmüştüm ve gazeteler yatağımın her yerine yayılmıştı. Çalışmak zorunda değildim ve her gün ofise gitmeme özgürlüğünün keyfini çıkarmaya başlamıştım.

İki yıldan biraz uzun bir süre yazarlık deneyiminden uzak kalmıştım ve gerçekte bu deneyimi özlememe rağmen geri dönmek konusunda biraz korku duyuyordum. İlk seferinde bu deneyim ödüllendirici ama biraz acı vericiydi. Bir yandan bir fikir ve karakteri hayata geçirme, farklı duygu ve durumları araştırmak için kendi içime inme tatminini özlemiştim. Diğer yandan yazarken çok fazla acı çekmiş ve yalnızlık hissetmiştim; bir şey çıkana kadar "kafamı daktiloya nasıl vurduğumu" hatırlıyordum. Bu aradan sonra

yazmaya yeniden başlayacaksam, Waldo'nun dediği gibi bir yazar olarak kendimi yeniden yaratmam gerektiğini biliyordum. İkinci seferin birincinin tekrarı olmayacağı konusunda kararlıyım.

Geçmiş yazarlık deneyiminin üzerinden geçerken bazı farklılıklar yapmam gerektiğini biliyordum. Benim için yazarlığı zorlaştıran şeylerden biri yazdığımın "mükemmel" olmasını istememdi. Öğretme deneyiminin bana rezil sayfalar yazmanın kabul edilebilir olduğunu öğretmişti, çünkü her zaman geri gidip yazdıklarımı yeniden ele alabilirdim. Hiçbir şeyin bir tarafını değiştiremeyeceğimi öğrenmiştim; önce elimde değiştirebilecek bir şey olmalıydı.

Bir sonraki adımım kendim için ne tür bir deneyim yaratmak istediğimi sormamdı. Boş sayfayla yüzleştiğimde, olumlu, başarılı ve keyifli bir deneyim istediğime karar verdim. Masama oturduğumda bunun bir macera olmasını istiyordum. Neyin çıkacağını hiçbir zaman bilmiyordum, ama "mükemmel" sayfalar yazamayacağımı anlamıştım. Renoir bana şöyle demişti: "Mükemmeliyet gerçekte değil sadece akıldadır." Eğer bir gün mükemmel olduğunu düşündüğü bir şey yazarsa, bir daha hiçbir zaman yazmayacaktı. Bu izlemek istediğim bir dersti. Eğer eğlenmeyeceksem niye yazacaktım? Amaç neydi?

Disiplin benim için her zaman zor olmuştu; bazen vardı bazen de yoktu. Eğer yazma deneyiminin içine yeniden dalacaksam, iki şeyi ele almam gerekiyordu: Yazacağım zamanı –günün veya gecenin hangi saati olacağını– ve artık durmanın uygun olduğunu hissetmeden önce kaç sayfa yazmış olmak istediğimi. Cinemobile'da kendisini bütün gün, günden geceye, günde on üç veya on dört saat çalışmak zorunda hisseden fazlasıyla yazarla tanışmıştım. Ve bana en iyi işin, ilk birkaç saatte çıktığını söylemişlerdi.

Bu yüzden kendime güçlü hedefler koydum; haftada beş veya altı gün, günde üç veya dört saat yazmak istiyordum ve bazı günlerin diğerlerinden daha iyi olacağını da bilecek bir günde üç veya daha fazla sayfa bitirmeden masamdan ayrılmayacaktım. Ünlü İngiliz romancı W. Somerset Maugham'ın yazarlık hakkında söylediklerini hatırladım. Bir gün bir muhabir ona tıkandığında ve hiçbir şey çıkmadığında ne yaptığını sormuştu; kalkıp gidiyor muydu yoksa sadece daktilonun önünde oturuyor muydu? Eğer o gün daktilo başında hiçbir şey olmuyorsa, üç saat boyunca sadece ismini yazdığını söylemişti.

Artık yeni parametrelerimi tanımlamış ve belirginleştirmiş bir şekilde ilk projem olarak ne yapacağımı seçtim: Robert Aldrich şirketiyle pazarlık içinde olduğum *Balinger* senaryosunu yeniden yazacaktım. Aldrich pek çok filmi arasında *The Big Knife*, *12 Kahraman Haydut*, *Ulzana* ve *Kiss Me Deadly* gibi filmlerin ünlü yönetmeniydi. Anlaşma hiçbir zaman resmileşmese de, Aldrich'ten malzememi zenginleştireceğini düşündüğüm değişiklikler yapma konusunda yeterince tavsiye almıştım.

Olumlu ve başarılı bir yazma deneyimi yaratma isteğiyle donanmış olarak yeniden yazmaya başlamak için daktilomun başına oturdum. Ânında eski "şeyler" geri geldi. Kâğıda koyduğum her sözcüğü yargıladım, değerlendirdim ve çıkarttım; sonra yeniden başladım, kızdım ve birdenbire sandalyemi geri ittim ve kalkıp gittim. Yarım saatten daha az bir süre içinde duygu durumum neşeli bir iyimserlikten karanlık bir çaresizliğe dönüştü. Masamdan kalktım, yatakların çarşaflarını değiştirdim ve yeniden işime geri dönmeye çalıştım.

İşte tam o anda Waldo'nun şu sözlerini hatırladım. Kendime destek olmalıydım, kendime karşı merhametli olma-

lıydım çünkü aslında o kadar uzun bir aradan sonra yazdıklarımı kesinlikle yargılayamazdım. Birkaç yıldır yazma “kaslarımı” kullanmıyordum. Bu yüzden denemek, gevşemek ve şeylerin akışına yeniden dönmek için kendime en azından birkaç ay borçluydum.

Sonraki birkaç hafta ne zaman çalışmak için otursam karşı koyma duygusuyla yüzleşiyordum. Çok hamarattım; mutfağın duvarlarını, yerlerini ve tavanını, temizledim; alışverişe gittim, buzdolabını (günde iki kez) temizledim; telefon görüşmeleri yaptım, kalemlerimin ucunu açtım, öğle yemekleri ayarladım ve boş sayfayla yüzleşmekten kaçınmak için ne gerekiyorsa onu yaptım.

Bir gün bu kadar stres ve acının ortasında müzik dinlerken pikabın iğnesi yive takıldı ve aynı nakarat tekrar tekrar çalmaya başladı. Düzeltmek için kalktığımda bunun ne kadar uygun bir sembol olduğunu düşündüm; hayat da o anda aynı şekilde tekrarlıyordu. Ben de eski bir pikap gibi takılmıştım; eski yolları tekrar ediyordum ve bir türlü kendimi kurtaracak gibi görünmüyordum. Bu bende bir tepkiye sebep oldu ve aniden bir içgörü, kavrayış dalgasının içimde kabardığını hissettim.

Yıllar önce psikoloji dersi almış ve davranışın “yiv” teorisini dinlemiştim. Bu teoriye göre bir şeyi ilk kez yaptığımızda kendimizi iyi hissederiz ve bu duygu bilincimizde bir “yiv” yaratır. İster faydalı olsun ister olmasın onun bize etkisi hoşumuza gider. Bize zevk veren her neyse –bu ister sigara, ister yemek, şeker, kahve, seks veya başka şey olsun– onu sürdürürüz, bu davranış içimize işledikçe “yiv” derinleşir. Durdurmak istediğimizde çok zordur, çünkü bu teoriye göre bu yiv bilincimize öyle bir kazınmıştır ki onu değiştiremeyiz. Bu davranışı değiştirmenin tek yolu yeni bir yiv, yeni bir davranış yaratmaktır.

Yiv teorisi hakkında ne kadar çok düşünürsem, o kadar anlamlı geliyordu. Daktilo başında çalışmanın hüsrانının kaynağı olduğunun farkına vardım. Eğer yeni bir yiv yaratmak istiyorsam, yeni bir davranış yaratmalıyıldım. Örneğin farklı bir zamanda, öğleden sonra geç bir saatte veya gece çalışabilirdim; bir ortakla birlikte çalışabilirdim veya birden fark ettim ki sözcükleri kâğıda dökmenin bir başka yolunu bulabilirdim; elle yazabilirdim.

Böylece dışarı çıktım; birkaç not defteriyle pek çok kalem aldım ve bu yeni yazma deneyimine başlayabilmek için kendimi organize etmeye başladım. Başta zor oldu; uzun süre elle yazacak kadar gücüm yoktu, bazen aklım o kadar hızlı çalışıyordu ki bütün sözcükleri yazamıyordum. Ayrıca kendi el yazımı okuyamadığım zamanlar oluyordu. Ama ısrar ettim.

Sonraki birkaç ayı çeşitli projeler üzerinde çalışarak geçirdim: *Balinger*'ı yeniden yazmayı bitirdim; görsel efekt dâhisi Douglas Trumbull için *Kaçış* adlı, sudaki hız rekorunu kırmaya kalkışan bir adam hakkında özellikle "Showscan" diye adlandırılan yeni film çekme biçimi için tasarlanmış özgün bir senaryo (elyazısıyla ilk senaryomdu) yazdım. Sam Peckinpah'ın sonradan sendikaya satılan *The Westerner* adlı televizyon dizisi için açılış ve kapanışları yazmak üzere çağrıldım; sonradan Akademi Ödülü Adayı olan Yerli Amerikan Kabilesinin üyeleri hakkındaki *Chosa: The Divided Trail* adlı bir belgeselin senaryosunu yazdım.

Bu noktada elle yazmak çok rahattı, bu yüzden o sıralarda kendi hayatımda olup biten hakkında yazma kararı aldım. Senaryo yazarlığı üzerine bir kitap için aldığım bütün talepleri hatırladım ve bu konuda gerçekten bir şey yapmanın zamanının geldiğini düşündüm. Senaryo yazarlığının temeli olarak *Paradigma*'ya odaklanarak Sherwood Oaks'ta verdiğim dersin ana hatlarını çıkarttım. Daha önce hiçbir kitap önerisi yazmamış olduğum için bir ar-

kadaşım, girişle birlikte ilk üç bölümün yanı sıra kitabın geri kalanı içinde ana hatları yazmamı söyledi.

Ama giriş bölümünü yazmak için oturduğumda, kendimi eski olumsuz ruh haline geri dönmüş buldum. Bir kez daha tanıdık direnç duvarına çarpmıştım. Her şey bir de-javu gibiydi, ne kadar çok çalışırsam, durum o kadar kötüleşti. Her sabah masama gittim, karalamaya başladım, ama yazdıklarım bana zorlama, uyduruk, çok kuru ve entelektüel geliyordu; basitçe işe yaramıyordu. Zıplayıp mutfa-ğı temizlemeye, yatakları yapmaya, duvarları silip halıları süpürmeye koşuyordum.

Şimdi ne yapacağım diye merak ediyordum.

Bir kez daha başa dönmüştüm. Kendim için nasıl bir yazma deneyimi yaratmak istiyordum? Bununla neyi başarmayı amaçlıyordum? Amacım neydi? Yazarın görevinin okuyucunun sayfaları çevirmeyi sürdürmesi olduğunu bildiğim için bunun olması için ne yapabilirdim?

Bir sonraki gün, masama oturdum ve serbest çağrışımla çalışmaya başladım. Ne yapmak istiyordum? Cevap hemen belirdi: Bazı güncel film örneklerini kullanıp dramatik yapının doğasını göstererek senaryo yazarlığının temellerini aktarmak.

Paradigma bağlamının nasıl işe yaradığını göstermek istiyordum. Ama bunu nasıl yapacaktım?

Birkaç gün sonra sessizce oturup, düşünceli bir halde, gözlerim kapalı ne başarmak istediğimi uzun uzadıya düşünürken içimden fışkıran ve net bir şekilde "kendi deneyimlerinden yola çıkıp yaz" diyen bir sesle irkildim. Ses çok yüksekti ve neredeyse dayatmacıydı. İlk başta hayal gördüğümü düşündüm, ama sesi yeniden duydum ve aynı şeyi söylüyordu: "Kendi deneyimlerinden yola çıkıp yaz." Bir şekilde sezgisel, mistik bir kesinlikle bunun "yaratıcı

ben"ın sesi olduğunu biliyordum, ki benim bu yönüme verilen diğer adlar da şunlardı: "İçgüdü," "esin perisi," "sevgi," "Tanrı," "içteki kişi." Bana göre hepsi aynıydı. Bu, aklın, kişiliğin, herhangi bir düşüncenin, duygunun veya ruh halinin ve günlük hayatımı oluşturan şüphe ve korkuların ötesinde var olan "ben"ın bir parçasıydı.

Sonraki birkaç gün boyunca, bir senaryo yazarı, okuru ve öğretmeni olarak bu deneyime odaklandım. Sherwood Oaks'ta ders verir ve Cinemobile'da senaryo okurken başıma gelenleri hatırladım. Bu deneyimleri sanki kafamın arkasında oynayan bir filmi seyrediyormuşum gibi tekrar tekrar aklımda oynattım.

Bu aşamada kendimi oturup yazmak zorunda hissetmiyordum. Bu düşünceli durumda kalmaktan ve sözcüklerin gelmesini beklemekten memnundum. Sonra bir gece sabah 3:00 gibi sıçrayarak uyandım ve bir sözcük nehri içinde düşüncelerimin aklımın içinde yarıştıklarının farkına vardım. Kendime geldikçe düşüncelerim daha güçlü, daha ısrarcıydı ve o sırada oluşmakta olan sözcüklerin kitabımın giriş bölümünün açılış cümleleri olduklarını fark ettim: "David L. Wolper Productions için bir yazar-yapımcı, serbest çalışan bir senaryo yazarı ve Cinemobile Systems'dan Hikâye Departmanı'nın başı olarak birkaç yılını senaryo yazarak ve okuyarak geçirdim."

Bu sözcüklerin sadece buzdağının görünen ucu oldukları gibi bir hisse kapıldım. Bu yüzden komodinimde duran not defterine uzandım, bir kalem aldım, yatağın yanındaki mumu yaktım ve yazmaya başladım. Sanki onlar hâlihazırda yazılmış ve ben sadece onları yakalıyor, kâğıdın üstüne koyuyormuşum gibi bir sözcük seli fışkırıyordu. Kendim, düşüncelerim, kalemim ve kâğıdım arasında hiçbir ayırım yoktu. Hepsi birdi.

Saatin farkına varmadan sayfa üstüne sayfa doldurarak yazmaya devam ettim ve sözcükler de akmayı sürdürdü. Sabah saat 5:30 gibi yazmayı bitirdim ve dönüp yazdıklarına baktığımda, onların *Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri* şeklinde bir adı olacak kitabın giriş bölümünün ilk taslağı olduğunu gördüm.

Büyük bir demlik kahve yaptım; oğlumu okula götürdüm ve geceyarısında yazdıklarına yeniden bakmaya başladım. Yazdıklarım kabataslaktı ve bazı yerler okunaksızdı, ama aslında her şey ordaydı; cilalayıp bilemeli, bazı paragrafları ve cümleleri yeniden düzenlemeliydim, ama son birkaç haftadır karşı karşıya olduğum direnç duvarını deldiğimi biliyordum.

Kendimi şarj olmuş, hafiflemiş, neşe ve başarı duygusuyla dolu hissediyordum. Kendi deneyimlerimden yola çıkarak yazmışım; kendi okuma, yazma ve öğretim deneyimimdeki hadiseler, bölümler ve olayları alıp onları malzemenin bütününe dahil etmişim. "Aklımı devre dışı bırakmış" ve eleştirel aklımın ne söylediğine dikkat etmemişim.

Bu deneyim o kadar etkileyiciydi ki "eleştirmenin sayfası" diye adlandırdığım alıştırmanın temeli haline geldi. Giriş bölümünü yeniden çalışmak üzere oturduğumda ekstra bir sayfa kâğıt aldım ve adına "eleştirmenin sayfası" dedim. Yazmaya başladım ve kafamın gerisindeki eleştirel sesin farkına varmam uzun sürmedi. Gecenin yarısında yazarken onun farkında olmamışım, ama şimdi aklım son derece etkindi, yazdıklarımı yargılıyor ve değerlendiriyordum. O anda eleştirmenin sayfasına sadece eleştirileri yazıyordum. Ne olursa olsun yazıyordum: "Bu sayfalar iyi değil", "Sıkıcı", "Bunu daha önce okudum," "Kimse bunu okumayacak," "Kimi kandırıyorsun?," "Bu hayatta satmaz," vb. gibi. Sadece kendime "Öyleyse..." diye sorup yazmaya devam ettim.

Bu enerjimi “mükemmel” sözcükler yazma meselesinden ayırdı. Ve birkaç gün sonra eleştirmen sayfasını yeniden okuduğumda aynı olumsuz yorumları tekrar tekrar yazmış olduğumu gördüm. Yorumlarım hep aynıydı. Buna inanamadım.

Bu alıştırmayı ne kadar çok sürdürürsem o kadar özgürleştim. Sonra inanılmaz bir değişim gerçekleşti: Eleştirel aklın yargılama ve değerlendirme yaptığıının farkına vardığımdan artık ona cevap verme isteğim kalmamıştı. Ondan tamamen kopmuştum. “Öyleyse” sözcüğü benim rehber ışığımdı. Sadece yazmaya, yazdıklarına dönmeye, onları bilemeye, cilalamaya ve malzemeden memnun olana kadar onu yeniden yazmaya devam ettim.

Sadece “yeni bir yiv” yaratmakla kalmamış, tamamen yeni bir çalışma şekli öğrenmiştim. Sayfaya “mükemmel sözcükler” yazmak yerine sözcükleri ve fikirleri ne kadar iyi ya da kötü olduklarını düşünmeden sayfaya döküyordum. Bu beni yeni ve doğal bir çalışma tarzına götürdü.

Hızlı yazmak, sözcükleri ve fikirleri sayfaya dökmek, eleştirel düşüncelerimin, yorumlarımin veya şüphelerimin yoluma çıkmasına izin vermemek, taze bir nefes gibiydi. Eleştirel aklıma dikkat etmiyordum. Bu bana göre özgürleşmeydi. Dönüp malzemeyi yeniden okuduğumda çok şeyi değiştiriyor, yeni sözcükler, paragraflar ekliyor ve yazdıklarımın yüzde 80’ini yeniden yazıyordum. Her zaman Jean Renoir’ın bana öğrettiği şekilde, baştan sona çalışıyordum. Bu sayede malzeme her zaman taze ve yeni oluyordu.

Birkaç gün sonra, oturup kitap üzerinde çalışmaya devam ederken, yazma zanaatı hakkında yeni bir bakış açım, yeni bir perspektifim olmuştu. İzlediğim bir kural vardı: İşe yarayan bir şey varsa işe yarıyordur, yaramıyorsa da yaramıyordur. Tam da o zaman şunu fark ettim: Nasıl yazdığının bir önemi yok, sadece yazıyor olmak önemli.

Sonraki birkaç ay boyunca, *Senaryo* için bir sunum hazırladım. Sunum, giriş bölümü, ilk üç bölüm ve kitabın geri kalan bölümlerinin ana hatlarından oluşuyordu. Yazdıklarımı, şurasını burasını değiştirerek tekrar tekrar okudum, ama yapabileceğim en iyi işi çıkardığımı biliyordum. Tamamladığımda büyük bir memnuniyet hissettim.

Cinemobile'daki işim sayesinde tanıştığım, New York'taki bir menajer arkadaşımı aradım ve ona yazdıklarına bakıp bakamayacağını sordum. Baktı ve bana kitabı satabileceğini söyledi; altı hafta içinde önemli bir yayınevi kitabı "çok isteyerek" aldı. Küçük bir avans aldım ve deneyimlerimi, bana çok ilham veren filmleri dahil ettiğim kendi çalışma şeklimi bulduğumu bilerek yazmaya başladım.

Ve bu her şeyin gösterilen çabaya değer olmasını sağladı.

15

Orta Noktayı Bulmak

"Bir senaryo pek çok açıdan marangozluk işi yapmaya benzer. Eğer biraz tahta, çivi ve tutkalınız varsa, bir kitaplık yaparsınız ama işi bitirip onu ayağa kaldırmaya çalıştığınızda üstünüze devrilir. Gerçekten çok güzel bir şey yapmış olabilirsiniz ama bir kitaplık olarak işe yaramayacaktır."

-WILLIAM GOLDMAN

Adventures in the Screen Trade

Senaryo: *Senaryo Yazımının Temelleri*, 1979'da ilk kez yayımlandığında çok satanlar arasında girerek herkesi şaşırttı. İlk altı ay içinde üç baskı yaptı ve ülke çapında pek çok üniversitede ders kitabı olarak kullanılması uzun sürmedi. Yayıncı bu duruma çok şaşırmıştı. Ben de öyle.

Kitap yayımlandıktan birkaç ay sonra, Sherwood Oaks'ta yeni bir derse başladım. Görünüşe göre kitap hakkında söylenti yayılmıştı ve birden benim senaryo yazarlığı dersim çok popüler oldu. Sherwood'daki yeni sekiz haftalık dersime o kadar fazla kişi kaydoldu ki dersi en büyük odaya taşımak zorunda kaldılar. Neredeyse iki yüz kişi Hollywood Bulvarı üzerindeki harap, yıkık dökük rüya

fabrikasının zorluklarına göğüs gererek sınıfı tıkiş tıkiş doldurmuştı.

Senaryo yazarlarının derse katılan insanların sadece küçük bir yüzdesini oluşturduğunu öğrendim. İnsanlar endüstri içinden ve dışından, her yerden gelmişti; prodüksiyon amirleri, film ve televizyon için çalışan tanınmış oyuncular, oyun yazarları, muhabirler, iş adamları ve iş kadınları, profesyonel olmayanlar. Görünürde hepsi sine-ma dünyasının içine dalmıştı; senaryo yazarlığının sanatı ve zanaatı hakkında daha fazlasını öğrenme arzusu on-ları motive ediyordu. Bu dönemde şu birkaç ders filmini kullandım: *Çin Mahallesi*, *Annie Hall*, *Manhattan* (Woody Allen), *Vücut Isısı* (Larry Kasdan) ve *Yanlışı Karar* (Kurt Lu-edtke).

Bir gece akşam dersinin sonunda Gary beni kenara çe-kip birçok insanın gerçek anlamda senaryo yazımına odak-lanan bir atölyeyle ilgilendiğini söyledi ve böyle bir atölye verip vermeyeceğimi sordu. Ona bunun hakkında düşün-eceğimi söyledim ve sonraki birkaç gün içinde bu atölyenin öğretim deneyimimi geliştirmek için iyi bir fırsat olduğu-na karar verdim.

Hiçbir zaman yazma üzerine bir atölyeyi düşünmemiş-tim ve katılımcıların belli yazma hedeflerini gerçekleştire-ceği bir ders tasarlamak istiyordum. Dersin biçimi gitgide kafamda şekillenmeye başladı. Bu sekiz haftalık süre iç-inde ders malzemesi sunulacak, bir sonraki derse teslim edi-lecek ve okunacak yazma ödevleri verilecekti. Bu şekilde birbirimizden öğrenebilecektik.

Bu derste yazarın neyi başarmasını istiyordum? Bunun hakkında düşünürken I. Perde'yi yazmanın sekiz haftalık bir seans içinde tamamen yapılabilir olduğunun ve ya-zarlara gerçek anlamda bir senaryo yazma deneyimi ka-

zandıracağının farkına vardım. Bu dersi şöyle şekillendirdim: Ders bir yazarın yazmaya başlamadan önce yapması gereken hazırlığını gözden geçirerek başlayacaktı. Kendi yazma deneyimimden dolayı bir yazarın sadece oturup yazmadığını biliyordum. Gerçek yazma deneyimi fikirleri her açıdan incelemeyi içerir. Sayfaya bir sözcük yazmadan önce sorulması ve cevaplanması gereken sorular vardır.

Yazar işe nereden başlar? Yazar bir öyküyü nasıl seçer? Fikir nasıl hazırlanır ve belli bir öykü çizgisine oturtulur? Karakter yaratırken izlenmesi gereken en iyi yol hangisidir? Üzerinde durmak istediğim sorular bunlardı. Kişisel amacım net ve basitti: Yazarların bu dersten senaryolarını hazırlamış ve senaryolarının ilk bölümünü yazmış olarak ayrılmalarını istiyordum.

Bunları aklımda tutarak dersi tasarladım ve ders taslağını ortaya çıkarttım. Yazar, fikrini yalıtarak ve tanımlayarak başlayacak; sonra bunu belli bir eylem ve karakterle açıkça ifade edecekti. Yazar öykünün ne veya kim hakkında olduğunu sözcüklere döktükten sonra, elinde malzemesini inşa edecek ve sonra genişletecek bir başlangıç noktası olacaktı. Bir sonraki adım öykünün ilerleyişinin tasarlanmasından önce gelen karakter yaratma olacaktı ve sonra senaryonun eylemini oluşturan hadiselerin, bölümlerin ve olayların inşa süreci başlayabilirdi. Bu noktada yazarlar I. Perde'yi yazmaya başlayabilirlerdi.

Peki, bu dersi nasıl verecektim? Sherwood Oaks'taki ilk öğretmenlik deneyimimi canlı olarak hatırlıyordum ve kesinlikle bunu tekrar etmek istemiyordum. Üniversitede aldığım tek yaratıcı yazarlık dersini hatırladım. Yazarın malzemesi tüm sınıf tarafından sessizce okunur ve sonra sayfalar sınıf arkadaşları, öğretmen tarafından değerlendirilir ve eleştirilirdi. Sonra öğrenciler önerilen

değişiklikleri yapar ve değişiklik yapılan sayfaları yeniden derse getirirdi. Bu derste beni ve eminim dersteki tüm diğer insanları hayal kırıklığına uğratan şey, yazmak istediklerimizi yazamamış olmağı. Sonunda herkesin benim fikrimin ne olması gerektiğı konusundaki düşüncelerinin sulandırmış bir halini yazmıştım. Çok berbat bir şeydi. Bunun olmasına izin vermeyeceğime söz verdim.

Bu yeni ve yaratıcı atölyede amacım yazarların kendi fikirlerini araştırmalarına izin vermektir, ki ancak bu şekilde zanaat hakkındaki bilgilerini geliştirebilirlerdi. Onlara bilmedikleri hiçbir şeyi “öğretmeyeceğim” konusunda oldukça nettim. Aslında onlar kendi kendilerine öğreteceklerdi. Bu yüzden risk almalarını ve kendi kişisel ufuklarını genişletmelerini istiyordum. Bu eğer “iyi bir şeye” ulaşmak için berbat sayfalar yazmaları anlamına geliyorsa, o şekilde olmalıydı.

Eğer bunun olmasını istiyorsam “güvenli bir bölge,” insanların başarısız olma korkusu veya utanma duygusu barındırmayan, öğrencilerin sansürden veya sınıf arkadaşlarının farklı düşüncelerinden endişe duymadan kendilerini işe yaramayan şeyleri denemek konusunda özgür hissedecekleri bir ortam yaratacaktım. Yazdıkları sayfaların ne kadar iyi olduğunun önemi yoktu; onlar için önemli olması gereken, öykülerini kâğıda dökmektir. “Sadece öykünü anlat” sözü benim sloganım haline geldi. Yazarın bu dersten en çok edinmesini istediğim şey yazarlık deneyiminin bir araştırma yolculuğı ve dramatik zorunlulukların gelgitlerinden etkilenen bir yolculuk olduğunu anlamalarıydı.

Ders başladığında ilk yaptığımız şey hepimizin kişisel amaçlarını belirlemesi oldu; birlikte geçirdiğimiz sekiz hafta boyunca her birimiz ne yapmak istiyorduk? Sonra hiçbirimizin diğerlerinin fikirlerini ders dışında paylaş-

maması konusunda bir anlaşma yaptık. Öğrenciler benim söylediklerim veya onlara verdiğim malzeme konusunda konuşabilirlerdi, ama sınıf arkadaşlarının fikirleri sınırların, dersliğin dışında “güvendedi.” Bu noktada herkesin fikirlerini dinledim ve onlardan senaryolarının sonlarını, başlangıçlarını, Birinci ve İkinci Dramatik Noktaları’nı belirlemelerini istedim. Bana sonun, öykünün gelişmesiyle oluşturulup oluşturulamayacağını sordular. Ben de elbette dedim, ama bir yerden başlamanın elzem olduğunu; bu yerin de pekâlâ senaryonun sonu olabileceğini söyledim. Sonuçta seyahatlerini havaalanına gidip, hangi uçakların boş olduğunu görerek planlamıyorlardı, değil mi? Tabii ki hayır. Nereye gideceklerini planlıyorlar ve yolculuklarını ona göre organize ediyorlardı. Aynı şekilde öykülerini anlatmak için 120 sayfaları vardı.

Bir sonraki derste karakterleri yarattık. Öğrencilerden, doğdukları andan öykünün başlangıcına kadar karakterlerinin hayatlarını izlemelerini istedim. Bu bir serbest çağrışım ve otomatik yazım alıştırmasıydı. Çok özgürleştirici bir alıştırmaydı, çünkü karaktere bir ses veriyordu ve kendi kişisel öyküsünü biçimlendirmesine yardımcı oluyordu. Bu alıştırmayı ilk kez Berkeley’de bir oyuncu olarak yapmaya başlamıştım. Üçüncü derste sahneleri ve sekansları tasarlayarak kartlar üstünde senaryoyu yapılandırdık. Öykü çizgisinin genel içeriğini oluşturduk.

Basit bir şekilde öykünün her modülünü onlara verdiğim alıştırmalarla inşa ettik ve böylece kolay bir şekilde sekiz hafta boyunca ilerledik. Bazı sorunlar tabii ki oldu, ama hiçbiri çok ciddi değildi. İlk birkaç dersten sonra insanlar rahatlamaya, kendilerini güvende hissetmeye ve fikirlerini özgürce birbirleriyle paylaşmaya başladılar.

İlk sekiz haftalık ders bittiğinde, on beş kişiden her birinin senaryolarının ilk bölümünü yazmış olduğunu gör-

mekten memnun olmuştum. Hepsi yazma sürecini o kadar sevmişlerdi ki I. Perde'yi yazdıktan sonra durmak istemiyorlardı; II. ve III. Perde'yi yazarak devam etmek istiyorlardı. Bu yüzden iki haftalık bir ara verdik ve II. Perde üzerinde çalışmak için yeni bir sekiz haftalık derse başladık.

İkinci dersimiz başladığında, derse katılanların çoğunun ara dönemde yazmayı sürdürdüklerini keşfettim. Bana dersin ilk sekiz haftasında oluşturdukları disiplini ve enerjiyi kaybetmek istemediklerini, bu yüzden II. Perde'yi yazmaya başladıklarını söylediler. Ara zamanda yazdıkları sayfaları okuduğumda şaşırmıştım. Genel olarak berbatlardı. Karakterler donuk ve sıkıcıydı, yazdıklarında organik bir öykü çizgisinden, ilerlemeden ve tabii ki bir gelişim çizgisinden eser yok gibi görünüyordu. Çatışma ya çok minimaldi ya da hiç yoktu. Sıra II. Perde'yi yazmaya geldiğinde onların bir yağmur fırtınasındaki kör adamlar gibi olduklarını hissettim, nereye gittiklerini bilmiyorlardı ve hepsi sıırılsıklamdı.

Neden böyle olmuştu? I. Perde'de öykülerini tasarlamış ve hazırlamışlardı, ama neden II. Perde darmadağınktı?

II. Perde'yi yazmak I. Perde'yi yazmaktan çok farklıydı. Öncelikle II. Perde, hem I. Perde hem de III. Perde'den çok daha uzun bir dramatik eylem birimiydi. Kendi yazma deneyimimde II. Perde her zaman en zoru olmuştu çünkü "altmış boş sayfa" diye adlandırdığım boşluğun içine hiç bir rehber veya yön duygusu olmadan atlamak zorlayıcı bir durumdu. II. Perde'yi yazarken kendi yaratımımın labirentinde kaybolmanın çok kolay olduğunu keşfetmiştim. II. Perde'de her zaman nerede olduğumu ve nereye gittiğimi bilmek zorundaydım. O yüzden bu soruyu kendime sordum ve sabrımı sınavarak bir cevap bekledim; bir gün koşu yaparken Paul Schrader'le birkaç ay önce yapmış olduğum bir konuşmayı hatırladım. Bana senaryo yazarken 60. sayfada "bir şeylerin olduğunu" söylemişti.

Bu gerçekten ilgimi çekti. Eve döndüğümde hemen Paradigma'ya yeniden baktım. Bir sayfa üzerime sıçradı: 60. sayfa. O zaman bunun üstünde pek fazla düşünmemiştim, ama birdenbire 60. sayfanın II. Perde'nin yarısı olduğunu anladım. Bir kez daha Peckinpah'ın bana söylediklerini hatırladım; senaryosunu yazmaya başladığında, "can alıcı bir olayı" hedefliyordu. Başka senaryolarda da tam bu sırada bir şeyin, bir tür hadise veya olayın olup olmadığını merak ettim.

Belki de II. Perde'yi 60. sayfa yakınlarında gerçekleşen bir olayla bölerek iki farklı dramatik eylem birimine ayırmanın bir yolu vardı. Eğer öyle bir olay varsa, bu öyküyü ileri taşıyacak ve onu başka bir seviyeye çıkartacaktı. Peckinpah senaryolarını *Vahşi Belde*'deki tren soygunu gibi bir can alıcı olaya işaret ederek yapılandırıyordu ve ben de II. Perde'nin ortasında böyle bir olayı tanımlayabilirsem, bu yazarın II. Perde'yi hazırlaması ve yazması için yararlı bir araç olarak hizmet ederdi.

Böylece II. Perde'nin ortalarında gerçekleşen, Dramatik Dönüm Noktası olabilecek bir olay ve evet daha da önemlisi eylemi II. Perde'nin sonundaki Dramatik Dönüm Noktası'na kadar ilerletmeyi sürdürecektir kesin bir öykü noktası aramaya devam ettim.

Tam bu sırada, yazar-yönetmen-oyuncu Paul Mazursky Sherwood Oaks'ta son filmi *Yalnız Bir Kadın* hakkında konuşmaya ve filmi göstermeye davet edilmişti. Jill Clayburgh ve Alan Bates'in başrollerini paylaştığı film, onca yıllık evliliklerinden sonra kocası onu daha genç bir kadın için terk eden bir kadın hakkındaydı. Gösterim bittiğinde, Mazursky ile soru-cevap seansını ben yönettim. Film, özellikle de karakterin kendi kimliğini, özgürlüğünü ve bağımsızlığını araması fikrini gerçekten sevmiştim. Bunun

bir kendini keşfetme öyküsü ve tüm bir kadın neslinin yüz yüze olduğu konuların amacına uygun, güncel ve anlamlı bir dramatizasyonu olduğunu fark ettim.

Birkaç gün kendimi film hakkında düşünürken buldum, ki bu da filmde bir şeyler öğrenmek istediğimin kesin bir göstergesiydi. Karakter kendine değer verdiği ve kendi kendine yettiği yeni bir aşamaya geçmek için eski hayatından vazgeçerken, Jill Clayburg'un canlandığı Erica karakterinin davranışındaki değişimler ve karakterinin deneyimlediği dönüşümün kişisel yeterliliği beni etkiledi.

Senaryonun bir kopyasını aldım ve okumaya başladım. Hemen ilk otuz sayfanın öyküyü ve filmin genel yapısını hazırladığını gördüm. I. Perde Erica ile Michael Murphy'nin canlandığı kocasının evliliklerini kuruyor. Film onların işten önce birlikte koşmasıyla başlıyor; eve geliyorlar, kısa bir kahvaltı yapıyorlar, genç kızlarını okula gönderiyorlar ve sonra adam işe gitmek için evden ayrılıyor. Burada pek fazla şey olmuyor, sadece ana karakterin hayatında bir gün. Kadın sosyetik restoranda arkadaşlarının olduğu "bilinç-geliştirme grubu"na katılıyor ve onların cinsellik, aşk, evlilik hakkındaki tartışmalarına kulak misafiri oluyoruz. Kadının arkadaşlarının çoğunun boşanmış, kocalarından ayrı, mutsuz, memnuniyetsiz ve erkekler hakkında şüpheli oldukları açık. Görünürde Erica'nın, hepsinin gıpta ettikleri bir evliliği var.

Eve geldiğinde, kocası cinsellik arayışıyla ona yaklaşıyor. Kocasının sınırda olduğunu kolayca görebiliyorsunuz ve bir çeşit orta yaş krizinde gibi duruyor. Bir sonraki gün Erica'yı bir sanat galerisinde yarı zamanlı bir işte çalışırken, ressam Charlie (Cliff Gorman) ona sırnaşırken görüyoruz ve sonra kocasıyla öğle yemeği için buluşmaya gidiyor.

Şimdiye kadar her şey normal. Yoldaki azıcık ve olağan tümsekler dışında temelde tatminkâr, mükemmel bir ev-

lilik. Yemekte kadın gelecek yazın planlarını konuşuyor, ama adamın aklının başka yerde ve uzakta olduğu belli. Restorandan çıkıp caddede yürümeye başladıklarında adam birden patlıyor ve ağlamaya başlıyor. Kadın ne olduğunu sorduğunda adam, Bloomingsdale'de tanıştığı "bir başka kadına," bir öğretmene "âşığım" cümlesini ağzından geçiriyor. Şokta olan kadın az önce neler olduğunu anlamaya çalışarak caddede sendeleyerek yürüyor. Bu olayları, II. Perde'ye doğru çeviren Birinci Dramatik Dönüm Noktası. Film başladıktan sonra yirmi beşinci dakikada oluyor.

On yedi yıllık evliliğin geldiği nokta. Bu Erica'nın hayatında önemli bir değişim ve öykünün gerçek başlangıcı. II. Perde onun erkeklere, erkeklerin tamamına karşı düşmanlığını ifade ederken yüzeye çıkan kızgınlık, gücenmişlik ve ihanete uğramışlık duygularıyla başlıyor. Dul bir kadın olarak yeni hayatına uyum sağlamada zorlanıyor. Kocasının kişisel bazı eşyalarıyla birlikte alyansını çıkarıp atması bile neredeyse yedi hafta sürüyor.

Mutsuz, güvensiz, kızgın olarak terapiye başlıyor ve bu süre zarfında nasıl on beş yaşındaki kızının tek ebeveyni olacağını öğreniyor. En sonunda arkadaşlarından birinin ısrarıyla tanımadığı biriyle çıkmayı kabul ediyor. Söylemeye gerek yok bu buluşma bir felaket oluyor. Paul Mazursky Çin restoranında geçen bu kısa sekansta küçük bir rol üstleniyor. Yemekte Erica onun durumunun kendisini çok üzdüğünü söyleyen bir arkadaşıyla karşılaşılıyor. Erica, dul bir kadın olarak sürdürdüğü "yeni hayatı"ndan iğrenerek oradan ayrılıyor. Tanışmadan buluştuğu adam onu evine götürmekte ısrar ediyor ve yolda saçma sapan bir şekilde Erica'ya yakınlaşıyor; Erica çok kızıyor ve East River Yolu'nun ortasında adamı taksiden dışarı atıyor.

Erica bu deneyimini terapistiyle paylaştığında, kadın ona belki de erkeklere kızgınlığından vazgeçmesinin zamanının geldiğini, çünkü erkeklerin tümünün onun durumu için suçlanamayacağını söylüyor; onun kötü durumunun sebebi kocası. Erica ne yapması gerektiğini sorduğunda terapisti şu şekilde yanıt veriyor: "Sana ne yapman gerektiğini söyleyemem, ama benim senin durumunda ne yapacağımı söyleyebilirim; gider birisiyle birlikte olurum."

Erica da bunu yapıyor. II. Perde'nin ortalarından, filmin altmışıncı dakikası ve senaryonun altmışıncı sayfasında, cinselliğini yaşamaya başlıyor. Bir bara gidiyor, bir arkadaşıyla buluşuyor, ressam Charlie'yi barda görüyor ve gözü kapalı onunla yatağa girmeyi kabul ediyor. Tatmin edici bir cinsel deneyim olmuyor (son on yedi yıldır sadece bir adamla, kocasıyla cinsel ilişkiye girmiştir) ama en sonunda kendisine dayattığı, zihnindeki sadakat zincirini kırıyor. Artık "evli olmayan bir kadın" olmak konusunda özgür ve kadınlığını keşfetmeye hazır.

II. Perde'nin sonunda Alan Bates'in canlandığı bir sanatçıyla, Saul Kaplan'la tanışıyor. İyi senaryo yazarlığının gücünü ve cesaretini gösteren güzel bir sahnede Saul yeni sergisi için galeride resimlerini asıyor. Erica ona katıldığında, resmi daha yukarı mı yoksa aşağı mı asması gerektiğini soruyor. Erica, "Yukarıya," diye cevap veriyor ve Saul da, "Sanırım bu şekilde bırakacağım," diyor. Tam bu noktada adamın ikisinin henüz yeni seviştikleri dairesine kesme yapıyoruz. Adam ondan hoşlandığını ve onu yeniden görmek istediğini itiraf ediyor, ama Erica denemeler yaptığını ve ciddi bir ilişkiye girmek istemediğini belirterek adamı reddediyor. "Kişisel alma," diye de ekliyor.

Kısa bir zaman sonra bir partide karşılaşıyorlar. Konuşuyor, birbirlerine eşlik etmekten keyif alıyor ve partiden birlikte ayrılmaya karar verip görüşmeye başlıyorlar.

III. Perde, Erica ve Saul arasındaki ilişkiyi geliştiriyor. Saul, Erica'dan yeni sergisi için çalışmak üzere Vermont'a onunla birlikte gitmesini istediğinde, Erica reddediyor. Yeni bir daireye taşınmayı düşünüyor, ilgilenmesi gereken bir kızı var ve ciddi bir ilişkiye girmek konusunda çekinmeli. Saul fazla ısrar etmiyor, ama hayal kırıklığına uğradığını görebiliyoruz. Aynı zamanda Erica'nın da gerçekten neye ihtiyacı olduğunu veya ne istediği konusunda hayatındaki hiçbir erkeğe bağlı kalmadan kendi adına karar verebilen bir birey haline geldiğini anlayabiliyoruz. Bu onun dönüşümünün anahtarı.

Filmin son sahnesinde, bavulları toplu olan Saul caddeye büyük bir resim indiriyor ve Erica'dan resmi onun için tutmasını rica ediyor. Kadın resmi tutarken adam arabasına biniyor ve oradan uzaklaşıyor. Eğer kadın bu kadar bağımsız ve özgür ruhlu bir kadınsa diyor bu sahne o zaman kendi başının çaresine bakabilir.

Kadını rüzgâr tarafında, örselenip şehrin içinde büyük tabloyu taşımaya çalışırken bırakıyoruz. Özgürlüğünü ve bağımsızlığını kazanmış durumda, ama bunlarla ne yapacağı henüz belli değil. Bana göre mükemmel bir son.

Öykünün duygusal hareketini tanımlamaya başladığımda, Erica'nın büyümesinin ve dönüşümünün aslında II. Perde'de olduğunu gördüm. I. Perde evliliğini kuruyor. II. Perde evli olmayan bir karakter olarak onu hazırlıyor ve III. Perde'de tek başına. Daha yakından bakınca Erica'nın değişimin iki kısımda olduğunu gördüm. Birinci kısımda yeni durumuna tepki veriyor; ikinci kısımda cinselliğini keşfediyor. Gelişimindeki değişim terapistinin ona kızgınlığından vazgeçmesini, dışarı çıkıp birileriyle birlikte olmasını söylemesiyle tetikleniyor. Erica'nın ressam Charlie'yle geçirdiği gece II. Perde'yi iki farklı dramatik eylem birimine ayırıyor. Bunu doğrulamak için güncel olarak derste kul-

lanmakta olduğum senaryoları, *Vücut Isısı* ve *Manhattan*'ı yeniden okumaya başladım.

Vücut Isısı'nda Ned Racine (William Hurt) kolay yoldan köşeyi dönmeye çalışan bir adam. Evli olan Matty Walker'la (Kathleen Turner) tanışıp onunla yoğun bir cinsel birlikte-lik yaşamaya başladığında, kadın düşünmeden kocasının ölmesini, böylelikle ikisinin birlikte olabileceğini söylüyor. Kadın ona şöyle diyor: "En çok istediğim şey bu." Ned için bu hayal ettiği köşeyi dönme fırsatı: "Adam bir hiç için ölecek, ama biz onun ölmesini istiyoruz."

II. Perde'nin ortasında, yaklaşık 60. sayfada Ned, Matty'nin kocasının cinayetini planlıyor, uygulamaya koyuyor ve kaderini mühürlüyor. Cinayet sekansı II. Perde'nin ilk yarısını ikinci yarısına bağlayan şey. Öykü yapısı için filme bakalım: Ned ve Matty I. Perde'de tanışıyorlar; Birinci Dramatik Dönüm Noktası'nda cinsel ilişkiye giriyorlar. II. Perde'nin birinci yarısında cinsel olarak ilişkilerini inşa ediyorlar ve cinayet tohumu ekiliyor. Cinayet gerçekleştiğinde polis soruşturuyor. İkinci Dramatik Dönüm Noktası, Ned arkadaşına, cinayet soruşturmasının başındaki memura Matty'yle görüşmeye devam edeceğini söylediğinde gerçekleşiyor. III. Perde, Matty'nin onu işlediği cinayetten dolayı tuzağa düşürmeyi planlaması. Cinayet, öyküyü sonuca götüren kilit olay.

Woody Allen'ın *Manhattan* filminde Ike (Allen) ve Mary (Diane Keaton) ilk kez tanıştıklarında, birbirinden hoşlanmazlar. Mary'nin Ike'ın en yakın arkadaşı evli Yale'le (Michael Murphy) ilişkisi vardı ve Ike onu sahte bir entelektüel, bir şarlatan olarak görür. Ike kendi yoluna, Mary de kendi yoluna gider. Sonra bir gece tesadüfen bir müzede karşılaşır ve birbirlerinden hoşlandıklarını keşfederler. Geceyi gezerek, her şey ve hiçbir şey hakkında konuşarak geçirirler. Birkaç gün sonra, sessiz bir pazar sabahı Mary, Ike'ı arar ve

öğleden sonrayı birlikte geçirirler. Arkadaşlıkları derinleşir ve kendilerini yatakta bulurlar. Bu yaklaşık 60. sayfada olur.

Üç filmde de II. Perde'nin ortasında bir olay, aynı zamanda hem öyküyü bir arada tutan hem de ilerleten bir olay oluyor. Emin olmak ve II. Perde'nin ortasında benzer bir öykü noktası bulup bulamayacağımı görmek için *Çin Mahallesi*'ne de yeniden baktım.

Bu bakış açısıyla senaryoyu yeniden okuduğumda Jake Gittes'in, Evelyn Mulwray'nın babasının iş ortağıyla evlenmiş olduğunu öğrendiğini gördüm. Bu öyküyü ileri taşıyor, çünkü Gittes bir olasılıkla Hollis Mulwray cinayetini açıklamaya yardımcı olacak bir bağlantıyı hazırlamış oluyor.

Öyküler arasındaki ilişkiyi görmeye başladım. Hepsinin II. Perde'nin ortasında meydana gelen bir olayı, dramatik eylem zincirinde bir halkası vardı. Eğer senaryo yazarı II. Perde'nin ortasına bir öykü noktası yaratabilirse, malzemesini iki temel dramatik eylem birimi şeklinde hazırlayarak ve bu şekilde düzenleyerek yapılandırabilirdi. Bu yolla yazar öykü çizgisini kontrol edebilir ve yazma sırasında kaybolmazdı.

Doğru yolda olduğumu kanıtlamak için geri dönüp başka filmlere baktım. *Annie Hall*'da Alvy ve Annie, Birinci Dramatik Dönüm Noktası'nda tanışır. II. Perde'nin ortasında aynı eve taşınırlar, ki bu da ilişkilerinde temel zaafı ortaya çıkaran bir katalizör görevi görür. *Akbabanın Üç Günü*'nde de aynı şey olur; Redford, Faye Dunaway'i kaçırdıktan sonra 60. sayfa civarında onu masum olduğuna ikna eder. II. Perde'nin ilk yarısında kurban durumundadır ve dramatik öykü gelişiminin "kuralları" ikinci yarıda etkin bir hale gelmesini öngörür.

II. Perde atölyesinde "orta nokta" kavramını kullanmaya başlayınca, son derece işe yaradı. Yazarlara altmış sayfalık dramatik eylem birimlerini geliştirmeleri için bir yol

gösterdi. İki farklı atölyede yazarların 60. sayfada olan bir olay etrafında II. Perde'lerini yapılandırmalarını istedim. Eğer I. Perde'nin ve II. Perde'nin sonundaki Dramatik Dönüm Noktalarını bilirlerse orta noktaya da karar verebilirlerdi.

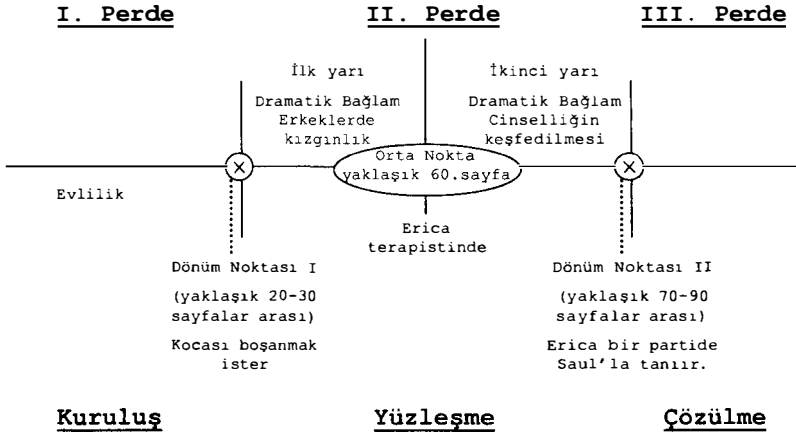
Sonuçlara çok şaşırdım. Öğrencilerim bir kez ne yapmaları gerektiğini anladıklarında, II. Perde'yi daha sıkı ele aldıklarını gördüm; ilk kez bu bölümü kontrol edebiliyorlardı. Artık ortadaki altmış sayfaya İkinci Dramatik Dönüm Noktası'na doğru yollarını bulmak için mücadele etmek üzere atlamayacaklardı. Kaybolmadılar. Nereye gittiklerini ve oraya nasıl gideceklerini biliyorlardı.

İşte o zaman birdenbire bir şeyi kavradım. Eğer Paradigma'nın içindeyseniz, Paradigma'yı göremezsiniz. Film izlemek ve senaryo yazmanın elma-armut ilişkisi olduğunu anladım. Bir film izlerken gözlerim ekrana yapışmış koltuğumda oturup duygusal olarak öyküde ne olduğundan etkilenirim. Bizi öykü boyunca yönlendiren gerçekten de senaryo yazarının kendisidir. Eğer yazar ne olduğunu bilmiyorsa ondan başka kim bilebilir? Orta Nokta'yı geliştirmenin senaryo yazarlarının öykülerini azami bir dramatik değerde inşa etmelerini sağlayacak ve onları doğru yolda tutmaya yardımcı olacak bir araç, bir teknik olduğunu gördüm.

Bunun II. Perde'yi hazırlayıp yazarken ne kadar etkili olduğundan emin olunca, bu farkındalığı atölyelerimde hep kullandım. Buna bir isim vermek istiyordum. Öğrencilerimle yaptığım pek çok tartışma ve onların tavsiyeleri sonucu, buna *Orta Nokta* demeye karar verdim, çünkü bu olay İkinci Perde'nin ortasında oluyor. Bu *Vücut Isısı*'ndaki gibi dramatik bir sekans da olabilir, basit bir eylem veya diyalog da. Ama işlevi aynıdır: Orta Nokta öyküyü ilerleten, eylemi İkinci Perde ilk yarısından ikinci yarısına ta-

şıyan olaydır. Sadece senaryo yazarının İkinci Perde'nin yapılandırmasına ve yazmasına yardımcı olmaz, aynı zamanda malzemeyi hazırlarken çok büyük bir yardımcıdır. Bu tespit, bir kez daha senaryo hazırlarken ve yazarken dramatik yapının önemini doğrulamıştı.

Yalnız Bir Kadın'ın Paradigma'sını çizdiğimde şuna benziyordu:



Senaryo tanımıma döndüm: Dramatik yapı bağlamında bir arada tutulan görüntülerle, diyaloglarla, betimlemeler anlatılan bir öykü. Filmler öykü üzerineyken, senaryolar tamamen yapı üzerinedir. Biri olmadan, diğeri olamaz. Yapı olmadan sadece birbirine paralel sonsuzluğa giden çizgiler gibi hiçbir yere gitmeyen tesadüfî olaylar zinciri vardır. Yapı varsa netlik, içgörü ve kavrayış vardır.

Orta Nokta konusundaki yeni kavrayışımınla birlikte senaryo yazarlığı konusundaki farkındalığım ve yaklaşımım değişti. Yapının katı ve eğilmez bir şey olmadığını anladım. Daha çok rüzgârda eğilen ama kırılmayan bir ağaç gibi bir şey. Yerçekimi gibi akışkan bir yapı; senaryoyu ve filmi bir arada tutuyor.

Bu andan sonra dramatik yapının doğası öğrettiklerimin odağı haline geldi. Filmlere gitme keyfimi belirledi ve onu arttırdı. *Yalnız Bir Kadın*'ı izlemek, çalışmak ve analiz etmek II. Perde'yi yazmaya açılan kapının anahtarıydı.

Filmde öykü anlatımının evrimi ne olduysa veya ne olacaksa olsun, film dili gelecekte ne kadar farklı şekilde belirtilecekse belirtilsin, bazı gerçekler her zaman olacak. Bu gerçeklerden biri de anlatılan öykülerin –ister bu sırada olsunlar isterse olmasınlar– her birinde bir başlangıç, gelişme ve bitiş olacağıydı.

İşte bundan emindim.

16

Geçmiş Zaman, Gelecek Zaman

“Biçim yapıyı izler;
yapı biçimi izlemez.”

-I. M. PEI

Mimar

Norveç'in başkenti Oslo'da uçaktan dışarı adımımı attığımda bir ocak öğleden sonrasıydı ve nefesimi kesen buz gibi bir rüzgâr içime hemen işlemişti. Seksenlerin başıydı ve *Senaryo* çok popüler olmuştu, sonuç olarak seminer vermek ve öğretmek üzere ülke çapındaki üniversitelerden davet almıştım. Yabancı devletler de konuşmam, atölye vermem için beni davet ediyorlardı ve böylece dramatik yapının film dünyasının küresel evrimiyle olan ilişkisini gösterebilecektim. Çeşitli ülkelerden film yönetmenleri defalarca benimle Amerikan sinemasında bazı şeylerin kıpırtısını hissettiklerini paylaşmışlardı ve “o şeylerin” ne olduklarını bulmak istiyorlardı. Kendi filmlerinde neyin işe yaramadığını anlamayı arzu ediyorlardı. Amerikan filmlerini içerik açısından “beğenmeseler” de, filmlerimizin biçimini, kusursuz özelliklerini beğeniyorlardı.

Oslo'ya Norveç hükümetinin misafiri olarak ulusal film endüstrisi için bir dizi senaryo yazarlığı atölyesi vermek üzere davet edilmiştim. Beni kapıda karşılamak için Kültür Bakanlığı'ndan biri gelmişti, gümrükten hızla çıktım ve kapıdaki arabaya bindim. Pitoresk şehrin içinden giderken güneş parlak, gölgeler keskin ve soğuk kuvvetliydi. Edebi idollerimden birini, büyük Norveçli oyun yazarı Henrik Ibsen'i, *Hedda Gabler*, *Yaban Ördeği*, *Bir Halk Düşmanı*, *Hayaletler* ve diğer pek çok oyununun tiyatro dünyasını nasıl kökten değiştirdiğini, biçimlendirdiğini, modern tiyatronun yüzünü ve doğasını nasıl değiştirdiğini düşündüm.

Otele gelince odama çıkıp yıkandım. Ev sahiplerim olan kültür bakanı ve bakan yardımcısıyla beraber, benimle Los Angeles'ta temasa geçen tanınmış Norveçli yapımcı John Jacobsen tarafından lobide karşılandım. Büyük bir misafirperverlik ve dostane bir tavırla karşılandım, Ibsen'in de sıklıkla gittiği güzel bir restorana götürüldüm; duvarda bu gerçeği onurlandıran bir plaket vardı. Ne kadar ironik diye düşündüm; Ibsen hayattayken ülkesinden fazla radikal ve devrimci olduğu için kovulmuştu ve ancak sağlığının kötüye gittiği yıllarda oyunlarından birinin Norveç'te sahnelendiğini görebilmişti. Fakat tüm dünya onu Bir Tiyatro Ustası olarak kabul ve deklare ettikten sonra ülkesi onu kabul etmişti. Büyük Ibsen'in bazı başyapıtlarını düşünmüş ve yazmış olabileceği bu restoranda oturmak bana memnuniyet ve keyif verdi; neredeyse bir mabette oturmak gibiydi. Ya öyleydi ya da şampanya ve uçak yolculuğum sonrası bitkin düşmüştüm.

İlk hafta sonu yüze yakın Norveçli yazar için güncel filmleri ve uluslararası sinemada meydana gelen değişiklikleri tartışan bir senaryo yazarlığı semineri verdim.

İki günlük seminerde senaryo yapısının doğası hakkında konuştum, ders filmim olarak *Çin Mahallesi*'ni kullanarak Paradigma'yı anlattım ve karakter yaratmanın farklı yollarına değindim. Öğle yemeğinden sonra *Çin Mahallesi*'ni seyrettik; onu yapı ve karakter açısından analiz ettik. Birkaç gün sonra, aynı atölyeyi Ulusal Film Komisyonu tarafından seçilmiş olan bir grup yapımcı, yönetmen, okuyucu ve yöneticiye verdim, ama bu derste vurgu senaryo yazarlığından çok senaryo okuma ve değerlendirme üzerineydi. Benim ziyaretimin gerçek sebebi bana şu şekilde açıklandı: yazarın ve okurun aynı dili konuşmasını; modern filmin biçim, zanaat ve dramatik yapısının kapsamlı bir şekilde anlaşılmasını sağlamak. Norveçliler uluslararası başarı göstermiş bir filmin değerini biliyorlardı, çünkü ülkenin o dönemde film prodüksiyonu için ayrılmış çok büyük ulusal fonları vardı ve bunları sermayeye çevirmek istiyorlardı.

Bu iki atölyeden sonra dağlara götürüldüm; yirmi prestijli Norveçli senaryo yazarı, oyun yazarı, romancının yanı sıra birkaç yönetmen ve yapımcıya bir hafta boyunca senaryo yazarlığı dersi vermek üzere davet edildiğim ünlü bir kayak merkezindeki küçük, beş yıldızlı otele yerleştirildim. Bu güzel orman oteline kapanıp bir haftayı konuşarak, okuyarak, film izleyerek, senaryo yazarlığının sanatını ve zanaatını araştırarak geçirdik. Birlikte geçirdiğimiz zaman, dil ve kültür bariyerlerini aşmamıza izin verdi; orman mükemmel bir arka plandı.

İlk başta film, televizyon, sahne ve roman arasındaki farklara ve bir formdan diğerine nasıl uyarlama yapılacağına odaklandık. Başlangıç noktamız basitti: Bir sanat biçimi olarak senaryoyu oyundan veya romandan ayıran şey neydi? Ayrıca uzun uzadıya Avrupa ve Hollywood filmleri arasındaki farkları konuştuk. Paradigma'yı açıklayarak dramatik yapıyı gösterdim ve senaryonun bir romandan,

bir oyundan farklı olduğunu, çünkü senaryonun *görüntülerle anlatılan bir öykü* olduğunu söyledim. Senaryo yazarları olarak fikirlerimizi tespit etmeli, bu fikirleri gösterecek “görüntüleri” bulmalı, sonra da onlar etrafında öyküyü inşa etmeliydik.

Bir gece akşam yemeğinin ardından birkaçımız önce yürüyüşe, sonra da ünlü, insanı güçlendiren İskandinav saunasına gittik. Yeni almış olduğum kışlık giysilerimi giydim ve diğerlerine katıldım. Biz patikalardan birini izlerken, gökyüzü sanki dokunacakmışız gibi berrak ve parlak yıldızlarla ışıldıyordu.

Nasıl olduğunu hatırlamıyorum, ama zaman, zamanın oyun, film ve senaryolarla ilişkisi üzerine konuşmaya başladık. En iyi senaryoların genellikle kısa bir sürede –birkaç saat, birkaç gün veya bazen birkaç ay içinde– çözümlenebilen hadise ve olayları ele aldıklarını söyledim. Yürüyüşümüze ve sohbetimize devam ettikçe gökyüzüne baktım; aklıma astronotların “uzay-zaman” dedikleri, uzaktaki bir yıldızın ışığının dünyaya ulaşması için gereken ve “ışık yılı”yla ölçülen zaman geldi. Çoğu kez uzak bir yıldızın ışığının bize ulaşması milyonlarca yıl alıyor. Şimdiki zamanda durmuş gece gökyüzünde yıldızlardan gelen ışığa bakarken, gördüğümüz ışık milyonlarca yıl yaşında olabilir. Bu yüzden aslında geçmişe bakıyoruzdur.

Hepimiz zamanı farklı şekillerde ölçtüğümüz konusunda hemfikirdik. Botlarımızın yeni düşmüş karın üzerindeki çıtırtısını dinleyerek birkaç dakika sessizce yürüdük. Yazarlardan biri, ünlü bir roman yazarı, evrendeki yegâne değişmezlerin zaman, mekân ve yerçekimi olduğunu söyledi. Paradigma’nın yerçekimine çok benzediği konusundaki yeni anlayışını paylaştı, çünkü o da öyküyü bir arada tutan görünmezdi. Yazarlardan bir diğeri televizyon için yazar-

ken Paradigma'nın kullanılabileceği şeklinde bir yorum yaptı. Televizyon için altı saatlik bir mini dizi yazıyordu, altı saatin tümünü Paradigma üzerine yerleştirebileceğini ve sonra her üç iki saatlik bölümü de tek başlarına kendi *Paradigmalarıyla* yapılandırabileceğini anlamıştı.

Başka bir yazar Paradigma'nın "geridönüşler"le anlatılan öyküler için uygun olup olmadığını merak etti. "Elbette," diye yanıt verdim. "Sadece nasıl kullandığınıza dikkat etmelisiniz." Ama bana zamanda bir ileri bir geri giden bir filmi nasıl yapılandıracağımı sorduğunda hazır bir cevabım yoktu.

Otele geri yürüdük, saunada harika zaman geçirdik ve hep beraber bir gece içkisi içtik. Ayrıldığımda, diğerleri hallen yapı ve Paradigma konusunu tartışıyorlardı. Sürünerek yatağa girdiğimde geridönüşlere dayalı ya da doğrusal olmayan herhangi bir film yazma konusunda bir cevabım olmadığını fark ettim. Ama bu sohbet sonradan açacak olan bir tohum ekmişti.

Sonraki birkaç gün filmleri ve senaryo yazarlığının zanaatını tartışırken, geridönüş yazmanın zorlukları üzerine odaklandık. Geridönüşler doğrusal bir filmin parçaları veya filmin tümünün temeli olabilir; ne şekilde olursa olsun görevleri öyküyü ileri taşımak veya ana karakter hakkında bilgi vermektir. Birkaç yıl önce Waldo Salt'ın bana söylemiş olduğu bir şeyi hatırladım. *Gece Yarısı Kovboyu*'nu yazarken, hiç geridönüşlerle düşünmediğini sadece şimdiye dönüşler şeklinde düşündüğünü söylemişti. Geridönüşler, demişti, karakterin şimdiki zamanla ilgili geçmişteki belli bir hadiseyi veya olayı hatırladığını gösteren görsel anlardır. Alvy'nin Annie Hall'la "ilişkisinin parçalarını" hatırlaması gibi. Benzer bir şekilde *Vahşi Belde*'de Pike Bishop ve Deke Thornton hapisanedeki günlerini, gecelerini hatırla-

dıklarında bu sahneler bize iki adam arasındaki, geçmişte var olan ilişkiye götürür ve şimdiki durumlarını aydınlatır.

Waldo bazı geridönüşlerin şimdiki zamanda olduğuna inanıyordu ve o yüzden onları şimdiye dönüş şeklinde ayırıyordu. Şimdiye dönüş kavramını kullanarak bir filmi yapılandırmak mümkün müydü? Bir film sürekli olarak geçmiş zaman ve şimdiki zamana kesmeler yapsa ne olurdu? Paradigma halen geçerli olur muydu? Haftanın geri kalanında şimdiye dönüşler yoluyla bir karakterin hafızasının önemi hakkında konuştuk ve son derece değerli sorular sorduysak da, hiçbir cevap bulamadık.

Norveç atölyesi bittiğinde ve birlikte son yemeğimizin keyfini çıkarırken, yazarlardan biri, meşhur bir Norveçli roman yazarı, bana yaklaşık iki yıldır bir roman üzerinde çalıştığını ve atölye başladığında tıkanmış bir durumda olduğunu, ilerleyemediğini söyledi. Gerçekten nasıl düzeltceğini bilmediğini itiraf etti. Son çare olarak romanı bir kenara bırakıp bir senaryo üzerinde çalışmaya başlayacağını düşünerek atölyeye katıldığını söyledi. Ayrıca benimle, Paradigma üzerine yaptığımız son tartışmamızda aradığı çözümü birdenbire bulduğu sırrını paylaştı. Ancak o zaman romanını düzeltmek için ne yapması gerektiğini anlamıştı ve ona yol gösterdiğim için bana teşekkür etmek istiyordu.

Onu bir daha hiç görmedim; birkaç yıl sonra kitap bana, romanın o zaman Norveç'teki en çok satanlar listesinde olduğunu söyleyen bir notla geldi. "Sana borçluyum" diyordu.

Norveç'teki deneyimim yazarın Paradigma'yı herhangi bir öyküsel, görsel biçimdeki öykü çizgisinde yön bulmanın ve bu çizgiyi çizmenin etkili bir aracı olarak kullanabileceğini gösterdi. Paradigma sadece uzun metraj senaryo için geçerli değildi, aynı şekilde kısa filmlere, televizyon dizilerine, romanlara ve oyunlara da uyarlanabilirdi. Her

zaman bir başlangıç, gelişme, bitiş ve başlangıcın gelişmeye ve gelişmenin de bitişe döndüğü bir nokta vardır.

Norveç atölyesinden birkaç ay sonra Belçika hükümeti tarafından Brüksel'de bir senaryo yazarlığı atölyesi vermek üzere davet edildim. Norveç atölyesinde Avrupa filmlerinin çoğunun doksan dakika uzunluğunda olduğunu öğrenmiştim. Belçika atölyesi de yazarlar, oyuncular, yapımcılar ve yönetmenlerden oluşuyordu ve senaryo yazma konusuna Avrupa'daki yaklaşımın Hollywood'unkinden farklı olduğuna değinmem isteniyordu. Özel olarak katılımcılar doğrusal olmayan bir Avrupa filmini nasıl yapılandıracağımı bilmek istiyorlardı. Bir filmin fikri, yapısını etkiler mi? Elbette, diye cevap verdim. Film evrensel bir dildir. İki tarz birbirinden farklı olabilir, ama ikisi de görüntülerle öykü anlatmak bakımından yine de benzerler. Örneğin Avrupa kültürünün edebiyat geleneğinden beslendiğini ve Avrupalı yönetmenlerin film yapımına aynı gelenek doğrultusunda yaklaştığını biliyorum. Bu yüzden filmin arkasındaki fikir genellikle öyküden daha önemliken, Amerikan filminde fikir öyküye dönüştürülüp sonra da bir öykü çizgisi olarak dramatikleştirilir.

Benim için en büyüleyici yönetmenlerden biri *Hiroşima Sevgilim, Gece ve Sis* (Nuit et Brouillard) ve pek çok önemli filmin parlak zekâlı yaratıcısı Alain Resnais'ydi. Özellikle *Geçen Yıl Marienbad'da* (Alain Robbe-Grillet) beni hep büyülemiştir. Filmin tamamı zamanın öznel bağlamı hakkındadır; zaman sanki fantezi ve yabancılaşmanın içine işleniyor. Dört karakter (adları yok), adamın, X'in, kadını, A'yı geçen yıl bir tatil köyünde buluştuklarına dair ikna etmeye çalıştığı lüks bir malikâne de karşılaşırlar. Bu adamın bakış açısı. Gerçekten tanışıp tanışmadıklarını veya bunun sadece bir fantezi, bir umut veya hayal ürünü olup olmadı-

ğını bilmiyoruz. Geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman öğeleri karakterlerin öznel gerçeklikleri üzerinden çarpışıyor. Bizim hayal gücümüzde zamanın doğrusal bir bağlantısı yoktur, diyor Resnais; geçmiş veya gelecek yoktur, sadece şimdi vardır.

Bir Amerikan filminin zaman fikrini nasıl ele alacağını merak ettim. Tam bunu düşünürken, en sevdiğim romantik filmlerden biri olan *Unutulmayan Aşk* (Delmer Daves, Leo McCarey) aklıma geldi. Bu iki filmi karşılaştırmayı düşünmek dahi biraz abartılı olur. Ama bu iki film hakkında ne kadar çok düşünürsem, aralarındaki ilişkiyi, zaman bağlantısını o kadar iyi görmeye başladım. *Geçen Yıl Marienbad*'da öznel, *Unutulmayan Aşk* duygusal ve nesnel, gerçekleşmemiş bir aşk hakkındaydı, zaman ve hafızanın peyzajı hakkında değil. Ama *Unutulmayan Aşk*, zamanın öznel gerçekliğini dramlaştıran *Geçen Yıl Marienbad*'da filminin tersine zaman aracını öykünün temel bir parçası olarak kullanır.

Unutulmayan Aşk'ın konusu basittir: Cary Grant ve Deborah Kerr bir okyanus gemisinde tanışırlar ve yoğun bir aşk yaşarlar. Kadın başkasıyla nişanlıdır, ama bir yıl sonra, hâlâ birbirlerine karşı aynı şeyleri hissediyorlarsa belli bir zaman ve mekânda buluşmaya karar verirler. Bir sonraki yıla kesme. Kadın adamla buluşmak için acele etmektedir, ona bir araba çarpar ve kader buluşmalarına engel olur. İki film arasındaki tek fark, yaklaşım farkı; biri entelektüel bir fikre dayanıyor, diğeri basit bir şekilde romantik bir öyküyü temel alıyor. Bunun bu şekilde bir ifadesini görünce Belçikalı yazarlar, Amerikalıların ve Avrupalıların öykülerine yaklaşımlarındaki önemli farklılıkları anlamaya başladılar.

Brüksel atölyesinden eve döndüğümde doğrusal doğrusal olmayan yapı hakkında daha fazla düşünmeye başla-

dım. O zaman anladım ki, eğer bir öykü baştan sona belirlenirse istendiği gibi karıştırılıp yeniden düzenlenebilir. *Hollywood and Stars* için çalışırken *Beau Geste*'in (Robert Carson) açılış sekansından bu tür bir yapıyı anımsıyordum. 1939 yapımı film ilk macera filmlerinden biri; ilk dakikadan itibaren çölde uzaktaki gökyüzünün altındaki yalnız başına duran kaleyi görürüz; bu gizem, geciktirim ve gerilimdir.

Film çöldeki bu terk edilmiş kaleye, Yabancılar Lejyonu Atlı Birliği'nin gelmesiyle başlar. Kulelerde silahlı ölü adamlar belirir. Borazancı araştırmak için gönüllü olunca onun duvara tırmanışını izler ve kalenin ölü bedenlerle dolu olduğunu keşfedene kadar onu içeri doğru takip ederiz. Kalenin dışına, birliğin başındaki subaya kesme yaparız ve birdenbire silah sesleri duyarız. Onlara kim ateş etmiştir? Neden? Borazancı cevap vermez, bu yüzden subay araştırma yapar. Ölü bedenler dışında hiçbir şey bulamaz. Ne olmuştur? Birdenbire kale ateşler içinde kalır. Yangını kim başlatmıştır? Kaleye girdikten sonra borazancıya ne olmuştur? Sorular, sorular, sorular.

Filmin başlangıcını çok severim. Bir filmin ilk on dakikasının görevi seyircinin dikkatini yakalamaktır ve *Beau Geste* bunu tamamen başarıyor. Öykü açılışın yapısını dikte ediyor. O zaman emin oldum ki eğer zamanın önemli bir rol oynadığı bir öykü anlatmak istersem, onu ilk önce doğrusal bir öykü olarak, baştan sona, A'dan Z'ye yapılandırıracaktım. Filmin açılışı kalede ne olmuş sorusunu soruyor. Bu öyküyü hazırlıyor ve öykünün geri kalanı bize ne olduğunu göstermek için geçmişe dönüyor ve öykü başladığı yerde bitiyor. Eğer doğrusal olmayan bir öykü yazmak istersem, onu ilk önce başından sonuna doğrusal bir şekilde tasarlamak zorunda olurdum. Öykünün nereye gittiğini anladığımda geri dönüp öyküyü bir yapboz gibi parçalara

ayırabilir ve parçaları istediğim şekilde yerleştirebilirdim. Tıpkı dramlaştırılan *Geçen Yıl Marienbad'da* veya *İngiliz Hasta* (Michael Ondaatje'nin romanından uyarlayan Anthony Minghella) filmleri gibi.

Bunu senaryo yazarlığı atölyelerimde nasıl ifade edebilirdim? Cevap açıktı. Doğrusal olmayan yapıyı gösterecek bir örneğe, zaman ögesini öykü çizgisinin ayrılmaz bir parçası olarak araştırmama izin veren bir filme ihtiyacım vardı.

Bir gün bir arkadaşım, aralarında *Switchblade Sisters*, *Spider Baby* ve *The Big Doll House*'un da yer aldığı birkaç klasik, düşük bütçeli, havalı yetmişler filminin tanınmış yazar-yönetmeni Jack Hill'le konuşuyordum. Söz konusu film olduğunda, Jack'in inanılmaz bir öngörüsü var ve sanırım bu yüzden Quentin Tarantino ona "Benim akıl hocam diyor. Ona zaman fikrini ele alan bir film aradığımı söylediğimde Jack hemen Stanley Kubrick'le birlikte Jim Thompson'ın yazdığı *Son Darbe*'yi önerdi. Büyük olasılıkla aradığım her şeyi içeren bir film olduğunu söyledi. *Son Darbe*'yi uzun yıllardır izlememiştım ama hatırladığım kadarıyla bir yapboz gibi yapılandırılmıştı.

Stanley Kubrick filminin bir kopyasını bulmak için araştırmaya başladım. James Harris'in Kubrick'le birlikte filmin ortak yapımcılığını üstlendiğini öğrendim; Harris kısa bir zaman önce Sherwood Oaks'ta ders verirken onunla zaman geçirme fırsatım olmuştu. James'i aradım ve filmi izlemenin mümkün olup olmadığını sordum. Tesadüf eseri deneme bir video versiyonunu izlemeyi yeni bitirdiklerini ve eğer bitmemiş bir iş olmasına aldırmazsam, bir kopyasını alabileceğimi söyledi. Ofisine gittim, filmin bir kopyasını aldım, eve götürdüm, oturdum ve izledim.

1956'da çekilmiş olan film, kırkların klasik kara film geleneğinde yapılmış filmlerin sonuncusu olarak görülüyordu, ama her zamanki gibi Kubrick'in eşsiz dokunuşu-

na sahipti. Lionel White'ın *Clean Break* adlı romanından uyarlanan öykü bir at yarışı soygunu hakkında, ama basit doğrusal öykü çizgisi, doğrusal olmayan bir sunumla bölünmüş.

Büyük bir silahlı soygunun planlanmasını karmaşık ayrıntılarıyla güçlendirilen öykü zaman içinde geriye ve ileriye doğru gidiyor. Zaman karakterlerin eylemleri tarafından açık ediliyor, roman havasında ve doğrusal olmayan bir öykü çizgisi şeklinde yapılandırılmış.

Soygun yedinci yarışla aynı anda gerçekleşiyor ve perdede gördüğümüz ilk görüntüler parkurda koşan atlar. Film boyunca birkaç defa atların ahırlarından çıkıp parkura girdikleri aynı planı görürüz. Hipodrom soygunu, ne eylem ne de karakterler bakımından o kadar önemli değil. Aslen öykünün anlatılma biçimi onu dikkate değer kılıyor. Kubrick şöyle diyor: "Zamanın ele alınış biçimi bu filmi iyi bir cinayet filminden daha fazlasına dönüştüren şeydir."

Film başladığında Marvin Unger'in (Jay C. Flippen) bahis alanına girdiğini görürüz ve anlatıcının dış ses olarak verdiği bilgiye göre bütün atlara oynar. Böylece önemsiz eski bir sabıkalı olan Johnny Clay (Sterling Hayden) tarafından tasarlanan plana giriş yapılır. Anlatıcı eylemi ve karakterleri hazırlar, karakterlerin arka planını ve soygunda oynadıkları rolleri anlatır.

Karakterler hazırlandıktan sonra Johnny onları bir araya getirir ve son dakikaya kadar tüm ayrıntıları göz önüne alarak soygun planının üzerinden geçerler. Anladığım kadarıyla bu sahne I. Perde'nin sonundaki Dönüm Noktası. Öykünün bu kavşağında ne yapacaklarını biliyoruz, sadece nasıl yapacaklarını bilmiyoruz. Karakterler ve seyirci eylem çizgisiyle birbirlerine bağlanmış.

Soygun günü, hayatın küçük ayrıntılarının özenle hazırlanmış planları bozmasıyla gerilim hemen artıyor. Soygu-

nun kendisi filmin ortasında, Orta Nokta'da başlıyor. Kubrick zamanda hızla geriye gidip planın sıradaki ögesine doğru başa sararak, soygunun her farklı aşamasını her bir karakterin kendi bakış açısından takip ediyor. Başka bir karakterin bakış açısını sunduğu her sefer, zamanı geriye ve ileriye sarıyor.

Anlatıcı eylemi birbirine bağlıyor: "O öğleden sonra daha erken bir saatte Güreşçi Maurice yola koyuldu. Öğleden sonra saat 4:00'te oradaydı," diyor dış ses. Maurice bara girdiğinde, Johnny'nin soğukkanlı bir şekilde, personel girişinde durduğunu görüyoruz. Talimatları gereği güreşçi barmenle bir kavgaya tutuşuyor ve onu zaptedebilmek güvenlik gücünün tamamına düşüyor. Maurice en sonunda yakalandığında saat 4:23. Tüm bunlar olurken Johnny açık bırakılan parkur görevlileri kapısından içeri giriyor.

Sonra film saat 2:15'e kesme yapıyor ve soygunu Johnny'nin bakış açısıyla izliyoruz. Yeniden Maurice'in güvenlik gücüyle kavga edişini ve sonra Johnny'nin görevli kapısından gizlice girişini izliyoruz. Görevlilerin soyunma odasına gidiyor, bir palyaço maskesi takıyor, bir dolaptan silah alıyor ve zorla veznedarın ofisine giriyor. Orada veznedarın iki milyonu büyük bir çantaya doldurmasını sağlıyor. Her şey bir dakikadan biraz fazla bir sürede oluyor.

Johnny maskesini, şapkasını ve ceketini yırtarak çıkarıyor; onları bir çamaşır torbasına koyuyor ve pencereden dışarı atıyor. Takım elbise ve kravatla rahat bir biçimde bahis alanındaki arbedede kalabalığın arasına karışıyor. Çetenin üyesi olan bir polisin, çamaşır torbasını bir arabaya koyup uzaklaştığını ve sonra daha önceden kararlaştırılmış olan bir motele torbayı bıraktığını görüyoruz. Soygun başarılı. Dönüm Noktası II.

Filmdeki olaylar zamanda bir ileri bir geri gidilerek anlatılıyor, eylemin bağlamı basit: Filmin ilk yarısı soygunu

planlamak, ikinci yarısı planı hayata geçirmek ve eylem bu öğeleri bir arada tutuyor. Bir kez senaryonun yapısal bütünlüğü sağlandığında, zamanı ileri ve geri almanın hiç sorun olmadığını çünkü öykünün bağlamının açıkça ifade edildiğini gördüm.

Çözülme, III. Perde, şimdiki zamanda çete Johnny'nin ganimeti getirmesini beklerken başlıyor. Soygunun yarattığı karmaşa yüzünden trafik birbirine girmiş ve Johnny de gecikmiş durumda. Çete gergin bir şekilde içiyor, "korkusuz soygun"la ilgili radyo haberlerini dinliyor. Birdenbire kapı açılıyor ve iki gangster içeri giriyor. Ateş açılıyor ve ardından gelen silahlı çatışmada karısının kendisine ihanet ettiğini artık bildiğimiz George (Elisha Cook Jr.) hariç herkes ölüyor. George yaralı bir şekilde binadan çıkarken Johnny parayla gelip onun arabasına binmesini izliyor. Sonra, George evine geliyor ve karısının toplanmakta olduğunu görüyor. "Bunu neden yaptın" diye soruyor ve onu öldürüyor. O da kendi yaşamının sınırlarını sembolize eden küçük bir kuş kafesine çarparak yere yığılıyor.

Sonra, Johnny'nin George'un arabasına doğru sendelediğini izlediği sahneye geri dönüyoruz. Johnny bir şeylerin tamamen yanlış gittiğini bilerek oradan ayrılıyor ve havaalanı yolunda durup bulabildiği en büyük valizi alarak parayı içine dolduruyor. Havaalanında büyük valizi el bagajı olarak yanına almakta ısrar ediyor, ama memur ona, bunun kurallara aykırı olduğunu söylüyor. İstemeyerek bagajı Boston'a gidecek şekilde teslim ediyor. Valizin taşıma bantında ilerleyip valiz arabasının tepesine konmasını ve uçağa doğru yolculuğuna başlamasını izliyoruz. Bu noktada bir şeyler olacağını biliyoruz, ama ne olacağını bilmiyoruz.

Yaşlı bir kadın çıkış kapısında kocasının gelmesini beklerken küçük köpeğini kucaklıyor. Bagaj arabası uçağa

doğru giderken, köpek kadının kollarından kurtulup piste doğru koşmaya başlıyor. Johnny'nin bagajının görünür bir şekilde en tepede olduğu bagaj arabası, köpeğe çarpmamak için direksiyon kırıyor, valiz düşüyor ve içindeki iki milyonluk nakit para rüzgârda saçılıyor. Johnny dehşet içinde ve yaşadığı şoktan dili tutulmuş bir şekilde bakıyor. Şair, Kurbrick'in en sevdiği temalardan birini göstermek için şöyle diyor: "Farelerin ve insanların en iyi planladıkları şeyler çoğunlukla yolunu şaşırır."

Johnny'nin kız arkadaşı ona, "Paranın arkasından koş," diyor, ama o şunu mırıltıyor: "Ne fark eder?" Kaderine razı oluyor ve ona doğru yürüyen ve silahları çekili iki FBI ajanına yüzünü dönüyor. Kararma. Son.

Son Darbe'nin yapısal bileşenlerini inceledikten sonra doğrusal olan ve doğrusal olmayan bir film yazmak arasında gerçekten bir fark olmadığını anladım. İster düz bir çizgide baştan sona anlatılan bir öykü olsun, isterse düz bir çizgide anlatılmayan bir öykü olsun, Paradigma işe ya- rıyor.

Daha da önemlisi artık hiç şüphe etmeden biliyorum ki, senaryonun biçimi değişmiyor. İster doğrusal olsun ister doğrusal olmasın Paradigma yerçekimi gibi, her şeyi bir arada tutan bir yapı.

17

Yeni Sesler, Yeni Vizyonlar

"PULP- 1. Yumuşak, ıslak, şekilsiz bir kütle.

2. Karakteristik olarak işlenmemiş, ucuz bir kâğıt üzerine basılan ve heyecan uyandıran konular içeren dergi veya kitap."

-QUENTIN TARANTINO, ROGER AVARY

*Pulp Fiction'*ın (Ucuz Roman) önsözü

S*enaryoyu Satmak* adlı kitabın müsveddesini FedEx zarfı içine koydum ve arabama bindim. Müsveddeleri New York'a göndermek için postaneye giderken 1989'un yılbaşı günü, öğleden sonraydı. Editörümün kitabı tatil sonrasına kadar okumayacağını biliyordum, ama umrumda değildi. Kitap tamamlanmıştı. Yeni yıla tatmin ve rahatlama duygusuyla başlayabilirdim.

Senaryoyu Satmak benim için seksenlerin zirvesi gibiydi. Kitabı yazmak için iki yıldan fazla zaman harcamış ve son haline ulaşmadan önce onun gelişmesini ve evrilmesini izlemiştim. Sonuçtan memnundum. Amacım satın alan kişiye "masanın diğer yanında oturana" bir ses vermektir.

Hollywood'da herkes ya alıcıdır ya da satıcı. Satın alan kişi ne arar? Bir senaryo yazarı senaryosunu yazdığında, onu bir ajansa satmak zorundadır. Ajans da onu bir yapım şirketine veya stüdyoya satmak durumundadır. Sonra yönetici onu patronuna satmak zorundadır. Patron da onu üst yönetime, stüdyonun başındaki kişiye satmak zorundadır. Eğer büyük bütçeli bir filmse, stüdyo müdürü onu CEO'ya satmak zorundadır, ki CEO'da senaryoyu kurula satar ve bu böyle devam eder. İşler tam da bu şekilde yürür.

Ben kitapta satın alanın bakış açısını sundum, çünkü bir senaryo alınmadan, seçilmeden ve geliştirilmeden önce film özetlerinin hepsinin geçtiği süreci göstermek istiyordum. Senaryo okuyucularıyla, yapımcılarla, yöneticilerle ve stüdyo başkanlarıyla yaparak Hollywood'u kapı kapı dolaştım. Ayrıca, Oliver Stone, Alvin Sargent, Anna Hamilton Phelan, James L. Brooks, Douglas Day Stewart, Earl Wallace, Bill Kelley ve Dan Petrie Jr. gibi benimle senaryo yazım süreçlerini paylaşan, bana çekim için yeşil ışık yanmadan önce senaryolarının bazen on veya daha fazla yıl bekledikleri konusundaki sırlarını açan yazarlarla yaptığım söyleşileri de dahil ettim.

Postaneden eve döndüğümde telesekreterde editörümünden bir mesaj bulmuş olmak beni şaşırttı. Bana iyi yıllar diliyordu ve *Senaryoyu Satmak* kitabının, *Senaryo Yazarının Elkitabı*'nda elde ettiğim başarıyı yakalamasını diliyordu.

1984'te yayımlanan *Senaryo Yazarının Elkitabı* büyük rağbet görmüştü; ilk yıl içinde üçüncü kez baskıya gitmişti. Ülke çapındaki üniversiteler kitabı almış ve yaratıcı yazarlık derslerinde ders kitabı olarak kullanılmaya başlanmıştı. Bu kitabın başarısı, benim hem ABD'de, hem de yabancı ülkelerde bol bol seyahat etmemi sağlamıştı.

Bu arada Sherwood Oaks, film üzerine sürekli dersler sunan büyük üniversitelerle rekabet etmekte zorlanıyordu

ve kapanma sürecindeydi. Bu sürede pek çok insan bana evlerinde yazarlık atölyeleri verip veremeyeceğimi soruyorlardı. Bu yüzden haftada bir ya da iki kere on ila on iki öğrenciye özel ders vermeye başladım. Kolumun altında küçük bir beyaz tahta taşıyor, bir salondaki sandalyeye tahtayı yaslıyor ve insanlara senaryo yazma süreci konusunda kılavuzluk etmeye başlıyordum.

Bu yöntemle bazısı ünlü bazısı ünlü olmayan pek çok profesyonel yazar, yönetmen, senaryo geliştirme uzmanı, reklam yöneticisi, oyuncu, avukat, ev kadını, doktor, fizikçi, set tasarımcısı ve prodüksiyon amirine ders verdim. İki büyük Los Angeles gazetesinin editörüne ve önde gelen ulusal bazı dergilerin başyazarlarını da içeren bir grup seçkin gazeteciye ders vermek için davet edilmişim.

Seksenlerin ortalarından sonlarına kadar birkaç yılını Nissan'ın prestijli senaryo yazarlığı yarışmasının jüri başkanı olarak geçirdim ve South California Üniversitesi Sinema/Televizyon Okulu'ndaki Sinema Yazarlığı Danışma Kurulu üyeliğine davet edildim ve sonra okulun sinema fakültesine katıldım. UCLA, UC Berkeley, Santa Barbara, Davis ve San Diego'da öğretmenlik yaptım, dersler ve atölyeler verdim. Harvard, Stanford, NYU, Columbia ve diğer bazı önde gelen üniversitelere misafir öğretim görevlisi olarak davet edildim. İki yılın en iyi zamanını, hafta sonları Amerikan Film Enstitüsü himayesinde ülkeyi dolaşarak geçirdim. Washington'daki NEA'nin danışmanı olup başvuruları ve önerileri okudum. Bugün bile ders programları yaratma fırsatı sunan Batı Amerika Yazarlar Birliği'ndeki Akademik İlişkiler Komitesi'nin başkanı seçildim.

Binlerce senaryo okudum ve Steven Spielberg, Universal Pictures, United Artists, Sylvester Stallone ve pek çok başka kişi ve şirketin mağdur olduğu bazı telif hakkı ihlali da-

valarına bilirkişi olarak davet edildim. Disney'deki *Masum Melekler (Oliver!)* ve *Küçük Deniz Kızı* üzerinde çalışan Animasyon Departmanı'nın tamamının senaryo yazımı danışmanıydım, 20th Century Fox ve Universal Pictures'daki öykü departmanlarında özel dersler verdim, Tri-Star Pictures'ın senaryo danışmanlığını yaptım ve *Borsa (The Wall Street)*, *Tutku Çemberi (White Palace)*, *Haberler (The Broadcast News)* ve başka filmleri içeren birkaç büyük filmin danışmanı olarak çağırıldım.

Seksenlerde atölye, seminer ve dersler vererek Avrupa'yı dolaştım. Norveç ve ardından Brüksel sadece bir başlangıç olmuştu. Oradan sonra Toronto, Edmonton, Montreal, sonra Berlin, Zürih, Paris, Amsterdam, Roma, yeniden Oslo, Madrid, Berlin ve pek çok kez Londra'ya gittim. Yeni ders filmleri kullanmaya başladım: *Çin Mahallesi* yerine *Tanık* (Earl Wallace, Bill Kelley); *The Big Easy* (Dan Petrie Jr.); *Haberler* (James L. Brooks); bir öğrencim olan Anna Hamilton Phelan tarafından yazılan *Sisteki Goriller* ve *Sıradan İnsanlar* (Alvin Sargent).

Doksanların başına yaklaşırken sürekli seyahat etmekten mahvolmuştum. Bir kez daha bir şeyin bitişi için başka bir şeyin başlangıcı olacağını hissediyordum. Bir başka kitap yazmak konusunu düşündüm, ama ne yazacağım ile ilgili net bir vizyonum yoktu.

Yeni on yılda beni nelerin beklediğini merak ediyordum. Yeni gösterime girmiş olan, Michael Blake'in yazdığı, Kevin Costner'ın yönettiği *Kurtlarla Dans* filminin Yazarlar Birliği gösterimine gittim. Çok beğendim; öykünün epik ve görsel akışı bana *Kanlı Nehir* ve *Çöl Aslanı* gibi klasik Westernleri hatırlattı. *Kurtlarla Dans* bir adamın ruhani arayışı hakkındaydı, özgünlüğü ve bakış açısı beni çok etkilemişti. Bana göre film "şeylerin deği-

şimini," eskinin yeniye yol verdiği hayat değişimini dokunaklı bir şekilde yakalıyordu. Amerikan yerlileri tipik beyaz askerlerin aksine zengin bir şekilde resmedilmişti ve film, şimdilerde modern fizikçilerin Gaia Prensibi diye adlandırdıkları, yaşayan tüm canlılar arasındaki ilişkiyi doğrulayan kutsal bir dünya görüşü sunuyordu. İzlediğim hiçbir Western'e benzemiyordu. Evet, diyordu, biz bir gezegen, bir dünyayız.

Birkaç hafta sonra Viyana'da bir atölye çalışması yaptım ve kendimi film hakkında konuşurken buldum. Tüm ayrıntılarını hatırlamıyordum, ama beni en çok etkileyen yönü ifade ettiği ruhsal dinamikti. Amerikan yerlilerinin hayatın tümünün; ağaçların, hayvanların, taşların, toprağın ve gökyüzünün kutsal, birbiriyle ilişkili olduğuna dair inancını yakalamıştı. Dünya bir dev, harika, yaşayan bir organizma ve bu gezegende yaşayan her şey bu hayat gücüne bağlı. Hepimiz aynıyız, ister insan, isterse yaratık, bitki veya başka bir şey olalım kendimizi ve birbirimizi onurlandırmalı, herkese saygı duymalıyız.

İşte bu sırada aklımda senaryo ve film arasındaki ilişkiyi inceleyen bir kitap yazma konusunda belli belirsiz bir fikir belirdi. Üzerinde ne kadar çok düşünürsem fikir beni o kadar çok çekmeye başladı. Üç veya dört film seçebilir, bu filmleri karakter ve eylem bağlamında analiz edebilir, senaryolardan parçalar koyabilir ve senaryo yazarlarıyla söyleşileri ekleyebilirdim. Sayfada olanla perdede olan arasındaki farkı gösterebilir ve kendimin de kişisel olarak okumak isteyeceği bir tür kitap yaratabilirdim.

Kurtlarla Dans'ı gördükten sonra bu filmin fikrinin çok değerli olduğunu hissettim, ama analiz edecek ve hakkında yazacak başka filmlere de ihtiyacım vardı. Filmleri kitabımda kullanmak amacıyla izlemeye başladım.

Kısa bir süre sonra *Terminatör İki: Mahşer Günü*'nü (James Cameron, William Wisher) izledim. Hiç abartısız söylüyorum film bir vahiy gibiydi; tam anlamıyla aklımı başımdan aldı. Koltuğumun ucuna tünemiş, görsel piro-teknikle tamamen efsunlanmışken, bu filmin gelecek olduğunu biliyordum. *Terminatör*'ü yıllar önce izlemiştim ve filmin fikrinin inanılmaz olduğunu düşünmüştüm, ama hiçbir şey beni perdede gördüklerime hazırlamamıştı. Kendime görsel efektler ve bilgisayar teknolojisi bakımından filmin geleceğinin neye benzeyeceğini sormuş olsaydım, *Terminatör 2* derdim. Görsel efektler aktif, dinamik bir öykü çizgisiyle birleşip sinemaya gitme deneyimini zenginleştirip yukarı çekiyor. T-1000'in linolyum yer döşemesinden gece bekçisinin holografik formuna dönüştüğünü izlerken, gördüklerim karşısında tamamen dehşete kapılıp soluksuz kalmıştım.

Nabzım atarken ve görüntüler beynimden akarken filmden çıktım. Filmi kafamdan atamadım. Filmin sonunda *Terminatör*'ün "hayatını" feda etmesi beni duygusal olarak çok etkiledi. *Terminatör*, bir sayborg, bir robot olarak insanlığın iyiliği için hayatını feda ettiğinde, Joseph Campbell'ın kahramanın "hayatını kendisinden daha büyük bir şey için veren kişi" olduğu şeklindeki ifadesini düşündüm. Son planda Sarah Connor'ın (Linda Hamilton) dış ses olarak bize şöyle dediğini duyuyoruz: "Eğer bir makine insan hayatının değerini öğrenebilirse, belki biz de öğrenebiliriz." Tüm bunlar çatışmalı bir aksiyon filminin içindeydi.

Filmde yeni bir tür yönelim mi vardı? Bizim kolektif bilinçaltımızda tema ve fikir bakımından yeni bir değişim, bir trend mi söz konusuydu? Günlerce Hollywood'da ortaya çıkmakta olan yeni evrimsel güç hakkında bir düşünce

girdabına yakalandım. Bundan New York'taki editörüme bahsettiğimde ve ona bir sonraki kitabımı *Kurtlarla Dans* ve *Terminatör 2* gibi modern senaryoların analizine dayandırmak istediğimi eklediğimde, fikri çok beğendiğini söyledi ve iki film daha eklememi önerdi. Ne olacakları konusunda bir fikrim var mıydı? O dönemde popüler olan, ama benim görmemiş olduğum şu iki filmi söyledim: *Thelma ve Louise* (Callie Khouri) ve *Kuzuların Sessizliği* (Ted Tally). Editörüm fikri o kadar beğendi ki bana sadece gidip yazmaya başlamamı söyledi.

Bu iki filmi birkaç sebepten ötürü seçmiştim. İlk neden şuydu: MGM ile stüdyoyu dolandırmakla suçlanan İtalyan finansör arasındaki çalkantılı ve fırtınalı musibeti takip etmiştim. *Thelma ve Louise* peşi sıra gelen yasal bir savaşın içindeydi, ama en sonunda perdeye ulaştığında ani bir çıkış yaptı; görünürde herkesin bu film hakkında bir fikri vardı. İkincisi, *Kuzuların Sessizliği* birkaç ay önce gösterime girmişti ve Hannibal Lecter karakteri gece yarısı televizyonunun en sıcak konusu olmuştu. Bu olanların iki filminde değerini gösterdiğini düşünüyordum. Seçtiğim dört film de 1990 ve 1991 yıllarında, tam da yeni bir on yılın başında, birbirlerinden altışar yıl arayla vizyona girmişlerdi. Bu bana çok ilginç geliyordu.

Dört filme daha yakından bakıldığında, en azından benim bakış açımıyla, doksanlardaki filmlerin dört farklı yönünü yansıttıklarını gördüm. *Thelma ve Louise* "kanka filmleri"nin daha yeni ve karmaşık bir biçimiydi. Orijinal senaryodaki iki ana karakter de kadın, ki bu önemli bir sapmaydı. Daha da önemlisi bunun sadece öykü çizgisinin kabuğu olduğunu keşfetmemdi; film kalpleri kırık iki kadının yeni bir içgörüyü ve kendilerini keşfetmek için çıktıkları yolculuğu anlatıyordu. *Kuzuların Sessizliği* mutlak bir kor-

ku filmiydi. Onu o kadar korkunç kılan Hannibal Lecter'ın rahatlıkla kapı komşunuz olabileceği gerçeği idi. Bir Thomas Harris romanından uyarlanan Ted Tally senaryosu sıradışıydı. *Kurtlarla Dans* yazarın kendi romanından bir uyarlamaydı ve *Terminatör 2: Mahşer Günü*'nün çekilmesi yedi yıldan fazla süren, orijinal senaryonun devam filmiydi.

Kitabı hazırlarken dört farklı temanın belirtmeye başladığını gördüm. *Kurtlarla Dans*'ın John Dunbar'ın kendi içine yaptığı yolculukla dokunmuş ruhani bir teması vardı. *Thelma ve Louise* bir kendini keşfetme ve aydınlanma yolculuğuydu; *Kuzuların Sessizliği* geçmişte bıraktıkların öyküsü olarak korku filmini yeni bir seviyeye taşıyordu ve *Terminatör 2: Mahşer Günü* benim hislerime göre film teknolojisini geliştirmek adına kehanet gibi devrimci bir film idi.

Bence *Terminatör 2: Mahşer Günü*'yle James Cameron yeni, "dönüşüm geçiren" bilgisayar teknolojisine öncülük etmişti. Eğer *T2* olmamış olsaydı, *Jurassic Park*, *Forrest Gump*, *Oyuncak Hikâyesi* ve hatta *Titanik* gibi filmleri yaratan teknolojiye sahip olamayacaktık.

Dört filmde her birini içten ve açıklayıcı söyleşilerde sunulan yazar bakış açılarıyla zenginleştirerek senaryonun filmle ilişkisini analiz etmemi sağlayan temaları gösterdim. Sonuç *Dört Senaryo*'ydu. 1994'ün sonbaharında yayımlanan kitap çok iyi geridönüş aldı ve bu metin ülke çapındaki üniversitelerin tarih, İngilizce ve felsefe derslerinde ders kitabı olarak kullanılmaya başlandı, pek çok farklı dilde çevirisi yayımlandı.

Bu kitabın yayımlanmasından kısa bir süre sonra California'daki Mill Valley Film Festivali'ndeki bir senaryo yazarlığı seminerinde konuşmak üzere davet edildim. Mill Valley'nin benim kalbimde özel bir yeri vardır, çünkü *Se-*

naryo ilk kez yayımlandığında, “Senaryo Yazarlığı Atölyesi” adlı iki günlük senaryo yazarlığı seminerimi orada vermiştim.

Mill Valley, beğeni, tarz ve vizyon açısından biricik olan çeşitli filmlerin gösterildiği özel, samimi ve avangart bir film festivali. Sabah sunumunda *Thelma ve Louise*’deki keşif yolculuğu, *Terminatör 2: Mahşer Günü*’ndeki bilgisayar grafiklerindeki teknolojik gelişim, *Kurtlarla Dans*’ın ruhsal temaları ve *Kuzuların Sessizliği*’nde geridönüşlerin kullanımı hakkında konuştum. Konuşma sırasında Joseph Campbell’ın fikirlerini ve doksanları etkisi altına alan yeni sinemasal temaları da konuşmama dahil ettim. Konuşmada gelişigüzel bir biçimde bana göre bir devrimin ortasında olduğumuzdan bahsettim, ki bu noktada biri elini kaldırdı ve *Ucuz Roman*’ı bu devrimin bir parçası olarak görüp görmediğimi sordu.

Ucuz Roman hakkında çok karmaşık duygular besliyordum. Birkaç ay önce filmi ilk kez gördüğümde, bir fikir fırtınası yaratarak ülke çapında estiriyordu. İnsanlar filmi ya çok sevmiş ya da nefret etmişti. Gösterimden çıktığımda nefret edenler arasındaydım. Çok uzun olduğunu, içinde gereksiz şiddet barındırdığını ve fazla boş laf olduğunu hissetmiştim. Temelde filmin bir B filmi –sığ ve istismarcı bir film olduğunu, filmlerde sevmediğim her şeyin en somut örneği– olduğunu düşünüyordum. Etkili olabilirdi, belki önemliydi de, ama en azından benim tanımladığım biçimiyle hiçbir şekilde devrimci değildi.

Soruyu soran kişiye filmle ilgili neyi beğendiğini sorduğumda, bana tamamen yeni bir yapıyı temsil ettiğini ve benim fikrimi merak ettiğini söyledi. Bunu daha önce duymuştum; birkaç kişi benimle filmin yapısı konusunda karşı karşıya gelmek istedi ve filmi Paradigma’ya dayana-

rak analiz etme “cüretini göstermemi” istediler. Herkese göre *Ucuz Roman* –fikir, kavram ve uygulama açısından yenilikçi– devrimci bir filmin olması gereken her şey gibi görünüyordu.

Ucuz Roman’ın biçim açısından etkili ve çarpıcı olabileceğini, ama benim açımdan bir B filmi olduğunu, bu yüzden de onu devrimci olarak sınıflandıramayacağımı söyledim. Semineri bitirip oradan ayrılmak için hazırlanırken *Ucuz Roman* hakkında yaptığım değerlendirmeye ilgilenen bir adam bana yaklaştı ve beni bağımsız haber istasyonu National Public Radio’ya konuk olarak davet etti.

Bir sonraki gün NPR’da benimle görüşen kişi, *Ucuz Roman*’ın genç ve yeni yönetmenler üzerinde nasıl bir etkisi olabileceğini düşündüğümü sordu. Film bir mihenk taşı mıydı? Bu kesinlikle büyük bir konuydu ve ben de *Ucuz Roman*’ın seyircilerin bilincinde yeni bir farkındalık yarattığını söyleyerek yanıt vermeye çalıştım. Evet, bir değişim dalgasında yüzüyorduk ve teknoloji kesinlikle filmleri etkilerken, gerçek “devrim” kendisini içerikten çok biçim açısından ortaya çıkaracaktı; yani ne gösterdiğin ve nasıl gösterdiğinle. *Ucuz Roman* kesinlikle bunun bir parçasıdır, dedim.

“Neden,” diye sordu. Hollywood’un yirmilerin sonlarında sesi kullanmaya başladığı dönemle karşılaştırılabilecek bir değişim döneminde olduğunu açıkladım. O dönemde seyircilerin oyuncuların “konuşmalarını” duyma arzusu yüzünden kamera bir buzdolabının içine hapsedilmişti. Bunun sonucunda Sessiz Film Dönemi’nde kazanılan kamera hareketi ve akışkanlığının tümü kaybolmuştu. Sahneler bir mikrofon etrafında çekilmek zorundaydı. Oyuncular kameranın çerçevesine giriyor, repliklerini söylüyor ve kameranın çerçevesinden çıkıyorlardı; oyuncular, yazarlar ve kameramanlar sesin kölesi haline gelmişlerdi.

Sessiz Film Dönemi'nin senaryo yazarları diyalog yazmayı iyi bilmiyorlardı; güçleri görüntülerle öykü anlatmaktı. Bu yüzden Hollywood, öykülerini görüntülerle değil, sözcüklerle yazmaya yardımcı olmaları için Broadway'den oyun yazarları getirdiler. Bu F. Scott Fitzgerald'ın son romanı *Son Düş*'te değindiği bir temadır. O zamandan beri teknolojik bir akıntının içindeyiz, siyah-beyazdan renkliye, standart perde boyutundan CinemaScope'a, 35 mm'den 70 mm'ye geçildi; şimdi de bilgisayar grafikleri ve dijital teknoloji var. Değişimin gerçek sanatkarları haline gelenler senaryo yazarları olmuştur, çünkü senaryo yazarları yeni bir yüksek teknolojik farkındalığa uyum sağlamak.

Görüşmeyi yapan kişi "Neden *Ucuz Roman*'ın bu kadar etkili olduğunu düşünüyorsunuz" diye sordu. Ona aynı soruyu kendime de sorduğumu ve kesin bir cevabım olmadığını söyledim. Görüşmeyi *Ucuz Roman*'ın kesinlikle etkili, belki de devrimci bir film olduğunu söyleyerek bitirdim ve burada bıraktım. Film konuşmaların sıcak bir konusu olduğu için filme daha yakından bakmam gerektiğine karar verdim.

Mill Valley'den eve döndüğümde senaryonun bir kopyasını buldum. Senaryoyu açtığımda başlığın yer aldığı sayfada *Ucuz Roman*'ın aslında "üç öykü hakkındaki... bir öykü" olduğunu okudum. Sayfayı çevirdim ve "Pulp"ın iki sözlük tanımını okudum: "Yumuşak, ıslak, şekilsiz bir kütle," ve "Karakteristik olarak işlenmemiş, ucuz bir kâğıt üzerine basılan ve heyecan uyandıran konular içeren bir dergi veya kitap." Bu kesinlikle filmin doğru bir tanımı. Ama üçüncü sayfada "İçindekiler" bölümü bulmak beni şaşırttı. Bu çok tuhaf diye düşündüm, kim bir senaryo için "İçindekiler" bölümü yazar? Filmin birbirinden farklı beş bölüme ayrıldığını gördüm: Birinci bölüm *Önsöz*; ikinci bölüm *Vincent Vega ve Marcellus Wallace'ın Karısı*; üçüncü bölüm *Altın*

Saat; dördüncü bölüm *Bonnie Meselesi* ve beşinci bölüm *Son Söz*'dü.

Senaryoyu çalışırken üç öykünün de Jules ve Vinnie'nin Marcellus Wallace'ın çantasını dört çocuktan geri alması şeklindeki tetikleyici olayla ivme kazandığını görüyoruz. Bu tek olay üç öykünün de merkeziydi. Her öykünün bir bütün olarak, doğrusal bir şekilde yapılandırıldığını fark ettim; bir eylem başlangıçla başlıyor, gelişiyor ve sonra bitişe ilerliyor. Her bölüm bir başka karakterin bakış açısından sunulan bir kısa öykü gibi.

Henry James'in edebi sorusunu hatırladım: "*Karakter dediğin, hadisenin saptanmasından başka nedir ki? Ve hadise dediğin, karakterin aydınlatılması değil midir?*" Eğer bu kilit olay şimdi anladığım şekliyle öykünün merkeziyse o zaman filmdeki her şey; bunlar ister eylemler, tepkiler düşünceler, hatıralar, isterse geridönüşler olsun bir olay etrafında düğümleniyor.

Birdenbire her şey anlamlı hale geldi. *Ucuz Roman*'ın "bir öykü hakkındaki üç öykü" olduğunu anlamak, filmi birleşik bir bütün olarak görmemi sağladı. Film, *Yasak İlişki* (Richard LaGravenese), *Sunset Bulvarı* veya *Er Ryan'ı Kurtarmak*'taki (Robert Rodat) filmlerindeki gibi senaryo yazarlarının "kitap desteği" tekniği dedikleri bir önsöz ve son sözle çerçevelenen üç öyküden oluşuyor.

Artık filmin nasıl bir araya getirildiğini anlamıştım. Önsöz bir kahve dükkânında küçük çaplı soygun çeşitlerini tartışan Pumkin ve Honey Bunny (Tim Roth ve Amanda Plummer) karakterlerini hazırlıyor. Yemeklerini bitirdiklerinde silahlarını çekiyorlar ve mekânı soyuyorlar. Film arada donuyor ve jeneriğe kesme yapıyoruz. Sonra Big Mac'in yurtiçi ve yurtdışında gördüğü değeri üzerine aydınlatıcı bir tartışma yapan Jules (Samuel L. Jackson) ve Vinnie'nin (John Travolta) sohbetlerinin ortasına kesme yaparız.

Bu, bütün filmi hazırlar ve bilmemiz gereken her şeyi söyler: İki katil Marcellus Wallace (Ving Rhames) için çalışmaktadır; işleri, dramatik ihtiyaçları çantayı geri almaktır. Bu öykünün gerçek başlangıcıdır. I. Bölüm'de Jules ve Vinnie gelirler, pozisyonlarını belirtirler ve üç adamı öldürürler, Tanrı'nın bir lütfu, kendileri ölmezler. Vinnie, Mia'yı (Uma Thurman) yemeğe çıkarır ve Mia kaza eseri neredeyse aşırı doz aldıktan sonra birbirlerine iyi geceler derler. II. Bölüm Butch'un (Bruce Willis) Altın Saati önceden anlaştığı gibi kavgada kaybetmek yerine kazandığında ne olduğu hakkındadır. III. Bölüm arabanın her yanına dağılmış olan, Marvin'in kalıntıların temizliğini ele alır, ki bu I. Bölüm'ün devamıdır. Bunu, Jules'un dönüşümü ve İlahi Müdahale hakkında konuştuğu sonra Pumpkin ve Honey Bunny'nin Önsöz'de filmi başlatan silahlı soygunu olduğu *Son Söz* izler.

Ne tür öykü anlatılırsa anlatılsın, ister doğrusal isterse doğrusal olmayan bir çizgide anlatılsın, öykünün gerekliliklerinin aynı kaldığı son derece berraklaştı. Doğrusal veya doğrusal olmayan filmin biçimi ne olursa olsun her zaman bir başlangıç, gelişme ve bitiş olacak. *Ateş Altında Cesaret* (Patrick Sheane Duncan) gibi bir film veya örneğin *Bugün Aslında Düdü* (Danny Rubin, Harold Ramis), *Olağan Şüpheliler* (Christopher McQuarrie), *İngiliz Hasta, Rastlantının Böylesi* (Peter Howitt) filmlerinin hepsi belli bir tetikleyici olay etrafında yapılanmışlardır; sadece bu olay gösterildiği zaman öykü farklı yönlerle doğru bölünerek çoğalır. Doğrusal olmayan bir öykü inşa etmek önce parçaları tanımlamak, sonra da her bölümü baştan sona yapılandırmak anlamına geliyordu, ki bu aşamada senaryo yazarı bölümleri istediği düzene sokabilirdi.

Ucuz Roman'ı gerçekten de bir kopuş, Gatsby'nin yeşil ışığı gibi bizi geleceğe götüren bir tür işaret olarak gö-

rüyordum, çünkü biçime yeni bir bakış şekli sunuyordu. Kendi açısından *Terminatör 2: Mahşer Günü* kadar devrimciydi.

Birkaç ay sonra Mexico City’de Meksika hükümeti için bir senaryo yazarlığı atölyesi gerçekleştirirken, uluslararası bir yıldıza dönüşmeden önceki en önemli rollerinden birini oynayan Salma Hayek’in başrolünü üstlendiği tanınmış Meksikalı yönetmen Jorge Fons’un yeni filmi *Midaq Sokağı*’nı (*El Callejón de los Milagros*) izlemek üzere davet edildim. *Ucuz Roman*’dan kısa bir süre sonra vizyona giren film sinemasal olmaktan çok roman gibiydi. Filmde her biri aynı mahallede yaşayan, çalışan ve âşık olan dört veya beş karakter etrafında dönen, bir baba-oğul ilişkisini parçalayan tetikleyici bir olayla birbirine bağlı dört öykü vardı. Bu tetikleyici olay tüm karakterleri bir şekilde etkiliyor, karakterler ve olaylar romana özgü bir şekilde bazen kendilerine doğru katlanırken filmin yapısının içine dokunuyor. Filmde melodram ağır bassa da fikir ve uygulama açılarından eşsiz ve çarpıcı.

Bu iki filmi, birbirlerinden bağlam ve kültür açısından böylesine farklı, ama biçim uygulama açısından da bir o kadar benzeyen *Ucuz Roman* ve *Midak Sokağı*’nı karşılaştırırken bir öykünün anlatılabileceği pek çok farklı yolu anlamaya başladım. *İngiliz Hasta*’yı izlediğimde filmi çok beğendim. Bütün bu filmlerin aynı zamanda ortaya çıkmış olmaları sadece bir tesadüf olamaz. Daha büyük bir şeylerin, senaryo yazarlığına yaklaşımda yeni bir bilinç ve farkındalığın olabileceğini düşünmeye başladım. *İngiliz Hasta*’nın senaryosunu okuduğumda geçmiş zaman ve gelecek zamanda geçen iki öykünün gerçekten birbirine geçtiğini gördüm. Bir öykü geçmişteydi: Almásy (Ralph Fien-nes) ve Katherine’in (Kristin Scott Thomas) tanışmalarıyla

âşık olmalarını içeriyor ve *İngiliz Hasta* hatıralarını şimdi canlandırırken onun hatıraları ve şimdiye dönüşleri aracılığıyla bu ilişki gösteriliyor. Aslında son başlangıç, başlangıç son da olsa, iki öykü doğrusal bir şekilde ilerliyor; muazzam ses ve görüntü geçişleriyle film duygusal bir film deneyimi sunup hem geçmişini hem de günümüzü aydınlatarak akıcı bir şekilde ilerliyor.

Bu yeni farkındalığı kullanarak öğrencilerimden kendi öykülerinin kilit olayı üzerine odaklanmalarını istemeye başladım, sonra da onlara karakterleri ve olayları yapısal bir bütün içinde nasıl kaynaştırabileceklerini gösterdim. Öyküde doğrusal olan veya doğrusal olmayan bir çizginin olmasının bir önemi yoktu; öğrencilerimin senaryo yapısının bir beton değil, rüzgârda eğilen, ama kırılmayan esnek bir ağaç olduğunu anlamalarını istiyordum. Bu onların öykülerinin daha görsel bir yolla, açıklamalardan çok eylemle anlatılmasına izin verecekti.

Bana göre bu, senaryo yazarlığında bir değişimdi, çünkü film karakterlerinin kim olduklarını, arka planlarını, motivasyonlarını veya amaçlarını açıklamak zorunda olmalarının üzerinden fazla bir süre geçmemişti. Filmdeki her şey karakterlerin diyalogları aracılığıyla açıklanıyordu. Ama yeni bir nesil televizyon seyrederek büyürken, görsel duyarlarının keskinleştiği ortadaydı; onların öyküleri netlik ve basitlik içinde açılarak daha görsel bir hal aldılar. Bu evrimin net bir işareti yoldaydı: Steven Spielberg, George Lucas, Francis Ford Coppola, Robert Zemeckis, James Cameron, Terry Malick, Frank Darabont ve diğerleri, görsel çizginin ve görsel eylemin itici gücünün açıklayıcı sözcükleri geri planda bırakması gerektiğini anladılar.

Aynı evrimsel gücün *Ucuz Roman*'da da olduğunu gördüm: Tarantino'nun ses ve vizyonunun tekniği, kimliği

dünya çapındaki film yönetmenlerini etkilemeye başlıyordu. Atölyeler verip birçok farklı film izleyerek ne kadar seyahat ettiysem *Ucuz Roman* sayesinde filmler hakkında yeni bir kavrayış biçimi elde ettiğimi o kadar iyi anladım.

Doksanlar sona ererken *Ucuz Roman*'ın etkisinin sadece Hollywood'da değil İngiltere, Almanya, Arjantin, Brezilya, Meksika ve diğer ülkelerdeki yönetmenler açısından büyük bir esin kaynağı olduğunu keşfettim. Yeni nesil yönetmenler, sinemasal bölgenin yenilikçi alanlarını araştırıyor ve biçim açısından "sınırları zorluyorlardı." Bu sanatçıların öyküleri ne kadar parçalanmış olsalar da aynı modeli takip ediyorlar: Başlangıç, gelişme ve bitiş. Anahtar olay veya durum hazırlandıktan sonra öykü, geçmiş zaman ve şimdiki zaman arasında zikzaklar çizerek farklı dallara ayrılıyor.

Bence Tom Tykwer'ın yazıp yönettiği Alman filmi *Koş Lola Koş, Ucuz Roman*'dan oldukça etkilenmiş bir film. Animasyonu özel efektlerle "tek-çizgi film" adını verdiğim şeyde birleştiren film öyküden çok bir fikir, üç farklı olasılıkla anlatılan bir eylem. Tykwer bir mülakatında şöyle diyor: "Herkes zamanı sadece yirmi dakika geriye almayı ve bir şeyleri farklı yapmayı ümit etme duygusunu yaşamıştır. Bunu bir filmde gerçekten yapabilirsiniz." Filmi yöneten ilke bu.

Film ana karakterin yaptığı farklı seçimlerle ayrılan üç öyküyü anlatıyor. Lola'nın erkek arkadaşının metroda bıraktığı 100.000 doların olduğu çantayı bulması için yirmi dakikasını var; yoksa erkek arkadaşı öldürülecek. Üç farklı gerçeklik dramlaştırılıyor. İlkinde bankada çalışan antipatik babasına koşuyor ve parayı istiyor. Babası "hayır" diyor. Bankayı soymaya karar veriyor ve sinirli bir polis tarafından vurulana ve öldürülene kadar bir şekilde bunu başarıyor. Bu çözüm kabul edilemez.

İkinci öykü bir veya iki dakika gecikmiş olması ve bu yüzden parayı bulmak için farklı bir seçim yapması hariç yeniden yaratılıyor. Bu sefer parayı alıyor, ama sonunda erkek arkadaşı öldürülüyor. Bu da kabul edilemez ve bu yüzden film üçüncü bir gerçeklik yaratıyor. Bu sefer erkek arkadaşından telefon geldikten sonra, Lola kumarhaneye gidiyor, 100.000 doları kazanıyor; zamanında randevuya yetişiyor, güvenli bir şekilde parayı ulaştırıyor ve bundan sonra "sonsuz kadar mutlu" yaşıyorlar.

Film ışık hızıyla ilerliyor. Tykwer şöyle diyor: "Zamanı ancak filmlerde yenebilirsiniz. Gerçek hayatta hepimiz zamanın kurbanları olduğumuzu biliyoruz; o ilerler, ilerler, ilerler ve onu durduramayız. Her saniye ölüme biraz daha yaklaşıyoruz." Lola zamanı sadece "film silahıyla" yenebiliyor, diyor Tykwer. Bu beni sadece teknolojik olarak değil, biçim açısından da sinemasal bir devrimin ortasında olduğumuz noktasına geri getiriyor.

Filmler toplum olarak nerede olduğumuzun işaretidir ve biz film seyircisi olan bir kültür olduğumuzdan, zaman kesinlikle değişiyor. Bugün film yapanların öykülerini anlatma biçimi gözlerimizin tam olarak önünde değişiyor. İster filmlerin yapıları roman türünde, ister biçim, işlev ve tasarımları doğrusal veya başka şekilde olsun görsel olan öykü anlatımının sınırlarını zorluyor. Filmler, ister dijital olarak, isterse filme çekilsinler, ister sinema salonunda veya televizyonda, isterse internette gösterilsinler, yeni seslerin, doğrusal yeni vizyonların ses ve görüntülerini müjdeleyerek daha gelişmiş bir görsel deneyime götüren yeni yolları düzenliyorlar.

Film izlemek de bundan ibaret.

18

Sinemaya Gitmek Üzerine

"Kitap bize geçmişle işimizin bittiğini söylüyor ama geçmişin bizimle işi bitmemiş olabilir."

-PAUL THOMAS ANDERSON

Manolya

Akademi Ödüllü ünlü bir senarist-yönetmenle bir programa katılmak üzere Amerikan Yazarlar Birliği'ndeki bir geceye davet edilmemin üzerinden çok uzun bir süre geçmedi. Geceye çok sayıda yazar, yönetmen, yapımcı ve konunun yanı sıra bazı sinema öğrencileri de davet edilmişti. Gece, yazar-yönetmenin son filminin gösterimiyle başladı ve bunu soru-cevap seansı izledi. Yazar filmin doğuşundan ve senaryo yazarken karşılaştığı bazı sorunlardan bahsetti.

Gecenin sonuna doğru öğrencilerden biri ayağa kalktı ve yönetmene geleneksel üç bölümlü senaryo yapısının halen geçerli olup olmadığı konusundaki düşüncelerini sordu. Yönetmen bir an düşündü ve şöyle cevap verdi: "Bunun ötesine geçmelisiniz; öykünüzü anlatacak yeni yollar bulmak zorundasınız."

Bu yorumu ilginç buldum, çünkü bu özel yönetmen, yazarlık ve yönetmenlik becerileri konusunda ünlüydü ve her zaman “geleneksel” üç bölümlü yapı çerçevesinde işler yapmıştı. Bir yönetmen olarak dümdüz anlatısal filmleriyle tanınıyordu. Öykülerini anlatmak için pek çok farklı film tekniği kullansa da –örneğin dış ses anlatı, geridönüş ve zamanda zikzaklar– filmleri her zaman çok iyi yapılandırılmıştı.

O gece eve giderken yönetmenin yorumu hakkında çok düşündüm. Bugün pek çok yönetmen anlatısal öykü çizgisinin demode, eski ve “sahne dışı” olduğu konusunda ısrar ediyor. Yüksek sesle üç bölümlü yapının öldüğünü ve modern film için geçerli olmadığını beyan ediyor. Hatta bir yönetmen kayıt altında şunları söyledi: “Hollywood’un anlatısal filmi şimdi ölüm döşeğinde ve insanlar başka bir şey arıyorlar. I. Perde/II. Perde/III. Perde ekolü gelişen ve büyüyen bir sinema için zararlı.”

Ucuz Roman’dan sonra çoğu şoke etme amaçlı da olsa biçimi parçalama yaklaşımını gösteren pek çok film oldu. Bunlar arasında *Dövüş Kulübü*, *Body Shots*, *Go* ve *Best Laid Plans* sadece birkaç örnek. Bu filmler Alain Resnais’nin *Geçen Yıl Marienbad*’da filmi gibi ille de entelektüel bir fikri göstermiyorlar; sadece “sanatsal nedenler” diye adlandırdıkları sebepler yüzünden biçimi kırmak zorunda hissediyorlar.

“X Nesli” ve “PlayStation Nesli” üzerinde çalışan toplumsal ve kültürel güçlerin görme biçimlerimizi gerçekten değiştirdikleri çok net görülüyor. *Koş Lola Koş* bunu iyi yansıtıyor. Film bir video oyunu gibi açılıyor. Lola’nın erkek arkadaşını kurtarmak için 100.000 doları elde etmeyi başaramadığı durumda, bilin bakalım ne oluyor? Oyun sona eriyor. Başa dönüyor ve kazanana kadar başka bir oyun oynuyor.

Film yapımcılarının öykülerini anlatmak için yeni yollar aradıkları da doğru: *John Malkovich Olmak*, *Matrix* (Andy ve Larry Wachowski), *Manolya* (Paul Thomas Anderson), *Altıncı His* (M. Night Shyamalan), *Harika Çocuklar* (Steve Kloves), *Amerikan Güzeli* (Alan Ball), *Trafik* (Stephen Gaghan) ve *Gladyatör* (David Franzoni) gibi filmler hem tarz hem de içerik açısından zorluyor. İlk bakışta bu filmler anlatısal filme karşı bir devrim olarak görünebilirler ama aslında onlardan önce gelenler kadar gelenekseller.

Biçimi zorlamanın zamanının geldiğine katılıyorum. Geleneksel "görme biçimleri" değişmekte; yeni ses ve vizyonların görüntülerine, seslerine açık olmamız gerekir. Film teknolojisindeki ilerlemeler sayesinde filmlerin çoğu güzel ve bir süpermarketteki cilalı elmalar kadar parlak görünüyor, ama çabuk tüketilen bir pazarı hedef alıyorlar, daha fazlasını değil. Sadece *Görevimiz Tehlike 2* ve *Kusursuz Fırtına*'ya bir göz atın. Sinemasal anlamda baş döndürücüler, ama şeker ve sudan ibaret olan pamuk şekeri gibiler. Hiçbir içerik yok. Gertude Stein'ın bir defasında Oakland hakkında dediği gibi: "Oraya vardığınızda orada bir orada yok."

Filmler hem bir eğlence, hem de bir aydınlanma kaynağı. Bu yüzden film yapımcılarından bazılarının biçimi bir başka seviyeye götürmek hakkındaki yorumlarını okuduğumda biraz aklım karışıyor. Onların tutkularını, fikirleri ele alış biçimlerini seviyorum, ama "ileriye götüren" filmler diye beyan ettikleri filmlere baktığımda biçim ve formül arasındaki farkı anlamadıkları apaçık ortada görünüyor.

Bana göre film doğrudan kalplere konuşan bir dil. Beğendiğim bir filmi gördüğümde yönetmenin görsel zekâsı, oyuncuların muazzam oyunculukları, fotoğrafların genel akışı, kurgunun şiirselliği ve görsel efektlerin dâhiyaneliği konusunda sonsuza dek konuşabilirim. Ama işin köküne indiğimde her şeyi bir arada tutan tek bir şey vardır.

Ve bu da öyküdür.

Fikirler, kavramlar, jargon, analitik yorumların aslında bir anlamı yoktur. Filmin doğrusal veya dairesel ilerlemesi veya parçalanmış, küçük parçalara ayrılmış olmasının pek bir farkı yoktur. Filmler tamamen öyküdür. Kim olursak olalım, nerede yaşarsak yaşayalım ve hangi kuşağa ait olursak olalım, öykü anlatmanın özel yönleri aynı kalıyor. Bu Platon duvardaki gölgelerden öyküler yarattığından beri bu şekilde olmuş. Resimlerle öykü anlatma sanatı zamanın, kültürlerin ve dilin ötesinde. İspanya'daki Elmira mağaralarına gidip duvar resimlerine bakın veya Venedik'teki Akademi Müzesi'ne gidin ve haçın on iki konumunu resmeden muhteşem panellere bakın, görsel öykü anlatımının en büyük dünyasına girersiniz.

Yarı karanlık bir sinema salonuna girip ışıkların sönmelerini bekler ve jenerik sekansının parıltılı imgelerinin akışını izlerken bu büyümlü bir andır. Ve bu bugün, on altıncı yüzyılda Shakespeare için geçerli olan ortamdan farklı değildir. Shakespeare seyircinin dikkatini yakalamanın iki yolu olduğunu biliyordu. Yer seyircileri –ki bunlar (sıradan insanlar) bu şekilde bilinirlerdi– doğrudan sahenin önündeki boş alanda, orkestra yerinde ayakta durarak oyunu izlerlerdi. Seyircilerin çoğu çok içiyordu, çok iyi belgelendiği üzere beğendikleri ve beğenmedikleri şeyleri dillendirmekten korkmazlardı. Eğer gördükleri şeyleri beğenmezlerse oyunculara bozuk yumurta ve domates atarlardı. Shakespeare'in onların ilgisini hemen çekmesi gerekliyordu.

Seyircinin dikkatini çekmek için kullandığı yollardan biri oyuna *Hamlet*'te hayaletin siperde yürümesi veya Macbeth'in geleceğini gören üç cadının kazanın başında toplanması gibi dinamik bir aksiyon sekansı ile bağlamak. İkinci yol, oyunu bir karakter sahnesiyle başlatmaktır;

örneğin, *Romeo ve Juliet*'te koro sahneye gelir, bu oyunun "yıldızları sönük âşıklar" hakkındaki bir öykü olduğunu beyan eder. Bugün biz bunu filmlerde de yapıyoruz, ama koro yerine dış ses, bir anlatıcı kullanıyoruz, ve o bize ne bilmemiz gerektiğini söylüyor. *Amerikan Güzeli*'ndeki Kevin Spacey karakteri, Lester bunu yapıyor; film, onun bize şunları anlatmasıyla başlıyor: "Benim adım Lester Burnham. Kırk iki yaşındayım. Bir yıldan az bir süre içinde ölmüş olacağım... Aslında bir anlamda zaten ölüyüm."

Yeşil Yol (Frank Darabont) "kitap desteği" yaklaşımını kullanır, başta, yıllar önce gardiyan olarak çalışırken başından geçen bir hadise hakkında düşünen Tom Hanks karakteri vardır. Film onun bizimle bu deneyimi paylaşan yaşlı bir adam olarak görülmesiyle sona erer. Spielberg de bunu *Er Ryan'ı Kurtarmak*'ta, Matt Damon karakterinin Normandy kıyı mevziindeki mezarlığı ziyaret etmesine geri dönerek yapar. Öykü anlatıldıktan sonra Matt Damon'ın karısına ve çocuklarına hayatının onu kurtarmak için kaybedilen hayatlara değip değmediğini sormasıyla yine başa, şimdiki zamana dönmüş oluruz. Bu güçlü ve karakter güdümlü bir başlangıçtır.

Bir aksiyon filmi seyircisinin dikkatini hemen yakalar. *Matrix*'i ilk gördüğümde *Terminatör 2: Mahşer Günü*'nü izlediğim zaman hissettiğim aynı duyguları hissettim. Sinema salonundan "bunun gelecek olduğunu" bilerek çıktım. *Matrix* akıl alıcı içerik ve dinamik görsel uygulamanın inanılmaz bir karışımıydı. Kökeni çizgi romandı, ama yine de gerçeküstü mitolojik figürleri de dahil ediyordu. Bu yüzden bu filmin "geleneksel" veya "konvansiyonel" bir film olduğunu söylemek garip kaçabilir, ama doğrudur.

Açılış sahnesi havadaki yumruklar, ateşlenen silahlar ve birkaç patlamadan oluşan sıradan bir aksiyon sekansı değil. Bu tamamen farklı, insanları koltuklara yapıştıran bir se-

kans; yalnız bir kadın, Trinity (Carrie–Ann Moss) hepsi kurşun geçirmez yelekler giymiş olan bazı silahlı polislerle karşı koyuyor. Gözlerimizin önünde havada asılı kalarak veya duvarda ve tavanda yürüyerek inanılmaz fiziksel beceriler sergileyen Trinity kaçıyor. Havada diğer tarafa ulaşmak için uçarken bir çatıdan diğerine, bir binadan ötekisine, yerçekimine karşı koyarak sıçradığını görüyoruz. Sonrasında çalan telefona ulaşmak için büyük bir çöp kamyonuna karşı yarış başlıyor. Kamyon telefon kulübesine girecekken tam zamanında yetişiyor ve telefona cevap veriyor.

Yok artık! Eğer bu da dikkat çekmezse, ne çeker bilmiyorum. Trinity'nin kim olduğunu, "iyi" mi "kötü" mü olduğunu bilmiyoruz. Ayrıca öykünün ne hakkında olduğunu, Trinity'nin bu şekilde kaçmayı nasıl başardığını da bilmiyoruz. Ama bizim dikkatimizi gerçekten yakalayan bir başlangıç.

Bu noktada öykünün *ne* ve *kim* hakkında olduğunu bilmek istiyorum. Dramatik anlamda serimleme, öyküyü ilerletmek için gereken zorunlu bilgidir ve sırada tam da bu var. Ana karakter Neo (Keanu Reeves) Trinity'ye Matrix'i soruyor. Ama o hiçbir şey açıklamıyor; sadece onu tehlikede olduğu konusunda uyarıyor, çünkü "onlar onu izliyor." Ve şunu vurguluyor: "Gerçek orada bir yerde, Neo, seni arıyor ve eğer sen onu istiyorsan o seni bulacak." Sonra gidiyor.

Matrix ne? Daha sonra Morpheus paralel bir evrende ikamet ettiğimizi, Matrix'in sanal bir gerçeklik durumu, bir illüzyon, bir efsun olduğunu ve hepimizin onu gerçekmiş gibi kabullenmek için programlandığımızı söylüyor. Hakikat, "gerçek" dünya, yok edildi ve makineler, yapay zekâ ve bilgisayarlar ırkı sayesinde sanal gerçekliğin bir biçimi olarak yeniden yaratıldı.

Böylece kahramanın yolculuğu başlıyor. Asilerin lideri Morpheus (Laurence Fishburne), "hakikati" ortaya çıkar-

mak, böylelikle insanlığı makinelerin esaretinden kurtarmak için kendini Matrix'le savaşmaya adanmış. Morpheus asilerin tek umudunun "seçilmiş kişi," yani bağımsızlık savaşlarında kendilerini yönetecek ve tanrısal güçlerle donanmış insan olduğu yönündeki kehanete inanıyor. Ve Neo'nun "seçilmiş kişi" olduğuna inanıyor. Morpheus, Neo'ya akıl ve beden farklı varlıklar olmalarına rağmen birbiriyle iç içe geçmiş olduklarını söylüyor; bu nedenle de, diyor Morpheus, eğer aklını kontrol edebilirsen gerçeği, böylece alınyazısı ve kaderini de kontrol edebilirsin.

Buna bayıldım. Eski bir öğretinin düşünce ve uygulamada çağdaş, fütürist bir duruma sokulması. Neo da, *Hamlet* veya klasik Hint masalı *Bhagavad Gita*'daki savaşçı Arjuna gibi kendi kaderini seçmeli. Bu seçim temasının film boyunca kendini tekrarlayan bir motif olduğunu keşfettim. Bu, Neo bir paket aldığı anda ve çalmakta olan bir cep telefonu ortaya çıktığında gösteriliyor. Telefonun öbür ucunda Morpheus, Neo'ya şöyle diyor: "Peşindeler. Senin için binadan çıkmanın iki yolu var, ya pencerenin dışında duran yapı iskelesiyle inmeyi seçersin ya da bir mahkûm olarak çıkmayı seçersin." *Hamlet* ve Arjuna gibi Neo da isteksiz kahraman tutumunu benimsiyor; daha yüksek bir bilinç seviyesine geçmeden önce kendisini ve kaderini kabullenmesi gerekiyor.

Eski ve fütürist olanın füzyonu *Matrix*'te çeşitli isimlerde de somutlaşıyor. İtiraf ediyorum birçok adın ne anlama geldiğini bilmiyordum, bu yüzden köklerini araştırdım. İsimlerin tarih ve mitolojiden türetildiğini buldum. Asiler gemisi, *Nebuchadnezzar*, eski tapınakları yıkmak ve yeniden yapmakla nam salmış, ki bu yüzden hem bir yıkıcı hem de inşacı olan MÖ beşinci yüzyıl Babil Kralı'nın adını taşıyor. Bu isim geminin kaderine uyuyor, çünkü gemi *Matrix*'i yıkıp yeniden yapmakta kararlı küçük bir isyancı çetesini

barındırıyor. Yunan mitolojisinde *Morpheus* biz derin uykundayken rüyalarımızın kumaşını yapmak ve dokumaktan sorumlu uyku tanrısı. Tabii ki *Neo*, “yeni” anlamına geliyor ve *Trinity*’nin pek çok farklı dini göndermeleri var. Bu mitolojik yankılar sade bir şekilde öykü çizgisine daha derin bir kavrayış ve boyut eklemenin bir yolu.

Bu noktada, öykü eylem ve açıklamalarla ilerliyor. Ne zaman ki *Neo* “seçilmiş kişi” olmayı kabul edecek, o zaman gerçekten “seçilmiş kişi” olabilecek. Başka bir ifadeyle, doğru olduğunu bildiğimiz şey doğrudur. Dönüm Noktası I’de, *Morpheus*’la bir buluşmada *Neo*’ya bir seçim sunuluyor: mavi hapı al ve sıradan gerçekleri elde et veya kırmızı hapı al ve hakikate ulaş. *Neo* duraksamıyor; kırmızı hapı alıyor. Sanal gerçekliğin ve cehennemin koridorlarından aşağı düşerken gerçeklik bükülüyor. Bir *Geiger* resmi kadar tuhaf ve çağrışımçı bir sekansta, *Neo* yeniden sınırlı aklının sınırlılıklarından kurtulmuş bir adam olarak doğuyor. Kendisinin bir embriyosu olarak *Morpheus*’la yaptığı dövüş sanatı karşılaşmalarında görüldüğü üzere sınırsız benliğinin kullanılmayan kaynaklarını araştırarak yetiye gelene kadar hem bedenini hem de aklını alıkoymak durumunda.

Neo’nun *Oracle*’la karşılaşması öykünün Orta Noktası. *Oracle*, harika bir karakter. *Oracle* olarak yaşlı, son derece akıllı, beyaz saçlı ve büyük olasılıkla uzun dağınık sakallı bir adam bekliyordum. Yerine kurabiye yapmakta olan orta yaşlı bir karakter bulunca nefis bir sürpriz oldu. *Neo*’ya kendisinin “seçilmiş kişi” olup olmadığına inanıp inanmadığını sorduğunda *Neo* kafasını sallayıp, “Ben sadece sıradan bir adamım,” diyor. Bir kez daha inanç sistemi, kendi aklının sınırlılığı onu hapsediyor. “Çok kötü” diyor, *Oracle*. “Neden” diye soruyor, *Neo*. *Oracle* cevap veriyor: “Çünkü *Morpheus* sana inanıyor, *Neo* ve hiç kimse, hatta ben bile onu tersine ikna edemeyiz. Sana o kadar gözü kapalı ina-

nıyor ki hayatını senin için feda edecek. Bir seçim yapmak zorunda kalacaksın. Bir tarafta Morpheus'un hayatı... ve diğer tarafta kendi hayatın... İkinizden biri ölecek... Kim olacağı sana kalmış."

Oracle, kendi inandıklarını Neo'ya yansıtan ve onun içinde ne gördüğünü ona söyleyen bir "ayna." Mücadelesi sayesinde, ancak bunu tercih ederse "seçilmiş kişi" olabileceğini kavrayacak. Ne zaman ki kendi sınırlı benlik kavramımızdan vazgeçeriz, o zaman aydınlanır ve özgür oluruz. İsteksiz kahramanın, Hamlet ve Arjuna'nın kendi kaderlerini kabul etmeyi seçmek zorunda olmaları durumuna çok benzer bir şekilde gerçekten kim olduğu meselesini kabul etmeli. İster beğensin ister beğenmesin Neo "zamanı düzeltmek" için "seçilmiş kişi" olacak.

Dönüm noktası II'de, Neo, Morpheus'u kurtarmaya karar veriyor. "Oracle bana bunun olacağını söyledi," diyor Neo. "Bana bir seçim yapmak zorunda kalacağımı söyledi..." Duraksıyor ve senaryonun ilk taslaklarından birinde şöyle diyor: "Morpheus'un düşündüğü şey olmayabilirim, ama eğer ona yardım etmeye çalışmazsam, artık kendi düşündüğüm şey dahi olamam... arkasından içeri gidiyorum." Bu kavşakta kendisini beyan ettiğinde, "seçilmiş kişi" olarak kendisini kabullenmeye doğru ilk adımı atıyor. Bu noktada Dönüm Noktası I'de Morpheus'un Neo'ya kadere inanıp inanmadığını sorduğunu hatırladım. "Hayır," der Neo çünkü "kendi hayatımı kontrol edememe fikrini sevmiyorum." İster inansın ister inanmasın, ister bilsin isterse bilmesin şimdi kendisi kaderinin elinde.

Morpheus'u kurtardıktan sonra Neo zamanında Matrix'ten çıkmayı başaramaz ve muazzam bir dövüş sahnesinde Ajan Smith'in ellerinde ölür. Trinity, Neo'nun hareketsiz bedeni üzerine eğilip Oracle'ın ona söylediği şeyi –"seçilmiş kişi" olan adama âşık olacağını– paylaşır. Neo öl-

müş olmasına rağmen Trinity bütün kalbiyle aşkın fiziksel bedenden daha güçlü olduğuna inanır. Onu öper ve ondan “kalmasını” ister. Neo’nun gözleri açılır ve yeniden yaşama döner. Mucize mi? Evet. Bir kez daha yeniden doğmak için ölmek zorunda kalmıştır. Nasıl? Bunun hiçbir önemi yok. Biz inansak da inanmasak da olur; inançsızlığın isteyerek askıya alınması gerekmektedir. Kendi aklının sınırlarını yenmiştir.

Bence *Matrix* sinemada gelecek yönelimi içeren bir film: Teknoloji gerçeküstü hale gelen klasik ve mitolojik bir öykü çizgisine entegre edilmiş. Başlangıç, gelişme ve bitiş; I. Perde, II. Perde, III. Perde şeklindeki “geleneksel biçimi” takip ediyor mu? Kesinlikle. Ama onun bu kadar iyi işlemesini sağlayan şey bu değil; yönetmenin vizyonu, filmin arkasındaki öyküye entegre edilen ve film gerçekliğini yücelten fikirler.

Filmlere gittiğimde rastgele “kurallar” koymuyorum. İzlediğim sadece bir “kural” var: Eğer bir şey işe yarıyorsa yarıyordur ve yaramıyorsa yaramıyordur. “Geleneksel” veya “sıra dışı” bir film olmasının bir önemi yok. Mike Figgis’in *Zaman Kodu*, Spike Joze’nin *John Malkovich Olmak*, Ang Lee’nin *Kaplan ve Ejderha* (Wang Hui Ling, Tsai Kyo Jung ve James Schamus) veya Christopher Nolan’ın sıra dışı *Akıl Defteri* filmlerini gördüğüm zaman coşku duyuyorum, çünkü biçimi yeni yönlerle doğru zorluyorlar. Filmin bazı kısımlarının sorunlu olmasının bir önemi yok. Eğer duygusal olarak yönetmenin vizyonu beni etkilemişse, o filmi desteklemek için yolumu değiştiririm. Bu Steven Soderbergh’in *Tatlı Bela* (Susannah Grant) veya biraz tuhaf ve harika filmi *Aşk ve Para* (Scott Frank) veya dinamik filmi *Trafik* (Stephen Gaghan) olabilir; her durumda Soderbergh öykünün biçimini farklı yönlerde zorluyor. Eğer bir film işe yarıyorsa ister

doğrusal olmayan ister çok katmanlı bir öykü çizgisi olsun, işe yarıyordur. Perdede gördüğüm şey beni etkiliyor ve bana dokunuyorsa, onu parçalara ayırmak, nasıl ve neden çalışıyor olduğunu görmek isterim.

Manolya'yı ilk gördüğümde de bu oldu. İlk gösterime girdiğinde filmi izleme fırsatım olmamıştı. *Ateşli Geceler* veya *Hard Eight'i* de görmemiştim, bu yüzden Paul Thomas Anderson hakkında duyduklarım ve okuduklarım dışında gerçekten bir şey bilmiyordum. Basında *Manolya'nın* En İyi Senaryo'yu da içeren birkaç Akademi Ödülü için aday gösterildiği konusunda pek çok haber çıksa da, arkadaşlarımdan, çok uzun, melodramatik ve "gerçekçi olmayan" bir film olduğunu duymuştum; fikirlerine saygı duyduğum birkaç kişi bana filmi beğenmediklerini, cennetten düşen kurbağalara itiraz eden birkaçı da filminden çıktıklarını söylediler.

En sonunda filmi görme şansım olduğunda öğlen geç bir saatti ve yağmur çiseliyordu. Yazmakta olduğum bu kitabın zorlu bir bölümünü bitirmiştım ve tükenmişim. Daha fazla çalışmak istemiyordum. *Manolya'nın* yakınlar da bir yerde oynadığını görünce arabama atladım, sinemaya gittim. 8 dolar verdim ve içeri girdim. Patlamış mısırımı aldım, bir koltuk bulup filmin başlamasını beklerken kitabımın bir sonraki bölümünde neyi ele alacağımı düşünüyordum. Fragmanlar geldi, gitti ve film başladı.

Perdede gördüklerime tamamen hazırlıksızdım. Film hakkında hiçbir fikrim yoktu, bu yüzden filmin girişinde üç adamın –Green, Berry ve Hill'in– asıldıklarını gösteren haber görüntüleri tadındaki planlarını görünce, neler olup bittiğini merak ettim. Sonra dış ses anlatıcının bir scuba dalgıcının bir ağacın üst dallarında yaralandığını anlatması bana o kadar gülünç ve tuhaf gelmişti ki film ilgimi

çekmeye başladı. Baştaki bu küçük üç bölümlük girişin son kısmında Sydney adındaki çocuğun intihara kalkışıp ölmesi de o kadar tuhaf ve sürükleyiciydi ki film beni tamamen içine almıştı. “Bu şans eseri olabilirdi,” halen ne olduğunu bilmiyordum; ama umursamıyordum çünkü yönetmen beni yakalamıştı. Paul Thomas Anderson, beni nereye götürmek isterse, oraya gitmeye hazırdım.

Film ilerledikçe bazı fikirlerin –ölüm, barışma, affetme, şans, alinyazısı, kader ve şeylerin birbirlerine bağlı olması fikirlerinin– yanı sıra ciddi konuların –baba-oğul ilişkileri, baba-kız ilişkilerinin– olduğunu gördüm. Fevkalade oyunculuklara ve Anderson’ın film yapma hünerine kendimi tamamen kaptırdım. Karanlıkta otururken Anderson’ın film yapma tarzı bana tasarlanmış dramatik eylemler dizisinden ziyade şiir gibi geldi. Benim için *Manolya*’yı betimleyen tek bir sözcük varsa o da “akıcı”dır. Film bir sekanstan diğerine, bir öyküden ötekine akıyor. Kameranın kendisi, dikkati kendi üzerine çekmeyen, ama temel bir öge olarak öyküyle bütünleşmiş akıcı bir güç. Genç Stanley (Jeremy Blackman) ve babası *What Do Kids Know* adlı televizyon programı kaydı için geldiklerinde kamera onları içeri doğru takip ediyor. Onlar bir prodüksiyon asistanıyla konuşurken biz bekliyoruz, sonra kamera Stanley’i bırakıyor ve bizi bir sonraki karaktere, yarışma programını hazırlayan Jimmy Gator’a (Philip Baker Hall) götüren asistanı takip ediyor. Güçlü ve yaratıcı bu sekans Orson Welles’in *Habisin Dokunuşu* filmi için tasarladığı açılış sekansını anımsatıyor.

Filmin giriş bölümünden sonra tüm karakterler hazırlanıyor, görüntüler birinden diğerine akıyor. Burada iş başında olan, ikisi de cinsellik ve aşk arasındaki ilişkiyi ele alan iki farklı duygusal seviye var. İlk olarak, Frank T. J. Mackey’in (Tom Cruise) televizyonda *Seduce and Destroy*

adlı belgesel şeklindeki reklamı özetlediğini görüyoruz. Bunun üzerine Aimee Mann'ın icra ettiği Harry Nilsson'ın "One" şarkısının yorumunu dinliyoruz, ki bu da aşk temasını hazırlıyor. Frank cinselliğin, karşı cinsi yok etmenin bir yolu olduğu fikrini savunurken, şarkı hepimizin aşkı aradığını söylüyor. Bu temalar, bir barda birisinin Claudia'ya (Melora Walters) "asıldığı" bir sonraki sahnede gösteriliyor; birinci sahnede orta yaşlı bir yabancı, "Merhaba" diyor, sonra onların Claudia'nın evine yürümesine kesme yapıyoruz, onları kokain çekerlerken görüyoruz, sonra adam "Ee" diyor ve onların sevişmesine kesme yapıyoruz. O kadar basit ki seyirci olarak biz söylenmeyen ve görülmeyen eylemleri oraya koymak zorundayız. Mükemmel bir senaryo yazımı.

Buradan sonra Jimmy Gator'a, Claudia'nın babasına doktor tarafından fazla ömrü kalmadığının söylendiği sahneye gidiyoruz; sonra okul için hazırlanırken genç Stanley'le tanışıyoruz; bir önceki yarışma programı çocuğuna, dışıde dış teli için ölçüm yapılan Donnie Smith'e (William H. Macy) ve sonra ölmek üzere olan Earl Partridge'in (Jason Robards) bakımı için gelen bakıcısına Philip Seymour Hoffman'a kesme yapıyoruz, ki bu da bizi evden çıkmakta olan Linda'ya, Earl'ün karısına (Julianne Moore) ve işe gitmek için hazırlanmakta olan Memur Kurring'e (John C. Reilly) götürür. Onun, telesekreterde, bize kim olduğunu, bir ilişkide ne aradığını ve hayattan ne beklediğini söylediği dış ses kaydını dinleriz.

Karakterlerin hepsi tanıtıldı ve görsel olarak hazırlandı, onlar güne hazırlanırken onlarlayız, bu yüzden asıl öykü başlayabilir. Sonra yüzde 82 yağmur ihtimali şeklindeki bir hava tahminin araya girdiğini duyarız.

Bu noktada, halen karakterler arasındaki ilişkinin ne olduğunu ve öyküde nasıl bir rol oynadıklarını bilmiyorum,

ama isteyerek teslim olduğum, ve öykünün açılmasına izin verdiğim için Paul Anderson'ın bildiğini biliyorum. Bana göre sinemaya gitmek, keşfetme zevkinden ibaret.

Seminerlerimde ve atölyelerimde *Manolya* hakkında konuştuğum zaman insanlar bana itiraz ediyor ve filmin çok uzun olduğunu söylüyor. Katılıyorum. Ama ne olmuş? Filmin çok melodramatik olduğunu söylüyorlar. Katılıyorum. Ama neden olmasın? Gerçekliğin sınırlarını zorladığını düşünüyorlar. Evet, Tanrı'ya şükür. Bana göre, filmi o kadar güçlü yapan deneyim Anderson'ın vizyonunun harikuladeliği. Akıcı film yapma tarzıyla işlediği duygusal doku filmi her şeyden çok daha güçlü yapan bir deneyim.

Çoğu kişi *Manolya*'nın "geleneksel" anlatısal film kurallarını izlemediği için "geleneksel olmayan" filmlere mükemmel bir örnek olduğu konusunda ısrar ediyor. İnsanlar bana filmin ne kadar sıra dışı olduğunu ve "geleneksel" bir yapı izleyip izlemediğini sorduklarında, ben de "biçimin her zaman yapıyı takip ettiğine" işaret ederek, "Kesinlikle," şeklinde cevap veriyorum; yapı sadece bir başlangıç noktası, bitiş noktası değil.

Manolya kopuk, doğrusal olmayan bir öykü deneyimi gibi görünebilir, ama durum hiç de böyle değil. *Manolya*'da anlatılan dokuz öykü birbiriyle bağlantılı ve ilişkili. Her bir karakterin eylemleri diğerlerinin üstüne bindirilmiş. Biri diğeri üstünde ve filmin yapısı bir günün başında başlayıp günün sonunda Earl'ün ölmesiyle bitiyor.

Filmi inceledikçe, filmin gerçekten Earl Partridge'in etrafında döndüğünü anladım. Hayatının bu son gününde Earl hemşiresi Phil'den oğlunu, Frank T. J. Mackey'yi bulmasını istiyor. Earl arkada, her zaman açık duran televizyondaki jeneriklerde de görüldüğü gibi Stanley'nin kilit bir yarışmacı olduğu *What Do Kids Know* adlı televiz-

yon programının sahibi-yapımcısı. Linda, Earl'ün karısı. Jimmy Gator, Earl için çalışıyor ve sonradan öğrendiğimiz üzere Jimmy kızı Claudia'yı taciz etmiş.

Bireysel öykülerin bağlantılarını görmeye başladığımda, aklımda merkezde yer alan göbeğin janttaki dokuz tekerlek telini birleştirdiği eski bir vagon tekerleği imgesi canlandı. Bu imge filmi analiz ederken hep aklımdaydı; Earl öykünün göbeği ve geçmişteki eylemler, şimdi açısından öyküyü bir arada tutan tutkal. Earl'ün yıllar önce karısını terk etmiş ve on dört yaşındaki oğlunu ölmekte olan annesine bakmak zorunda bırakmaktan dolayı hissettiği suçluluk duygusu vicdanında derin bir yara açmış. Ölmek üzere olan adam bu gerçeği saklamış ve sadece şimdi kanser onu yiyip bitirirken acı ve hatıraların onu delik deşik etmesi sonucu bağışlanmayı istiyor.

Manolya ebeveynlerin geçmişteki eylemlerinin çocuklarını nasıl biçimlendirdiğini açığa çıkartarak barışma ve bağışlanma temalarını ele alıyor. Ibsen'in muhteşem oyunu *Hayaletler* de, babaların günahlarının oğullarına nasıl geçtiği şeklindeki aynı konuyu ele alıyor. Bu kesinlikle Earl, Phil'e "günahlarını" itiraf ederken, karısını ve oğlunu terk ettiğini, Frank'i ölmekte olan annesine bakmak zorunda bıraktığını anlatırken yaptığı inanılmaz ölüm döşeği monologunun konusu. "Hayatımın en büyük pişmanlığı," diyor. "Aşkımın gitmesine izin vermektir."

Phil likit morfini Earl'ün ağzına damlattığında, bu bir son. Ama sonradan anlaşıldığı üzere Earl'ün ölümü aslında yeni bir başlangıç, herkesi bir araya getiren bir katalizör. Yağmur sağanak şeklinde boşalırken dokuz karakterin her biri "akıllanana kadar" bunların hiç bitmeyeceğini bile bile acıları, suçluluk duyguları ve özgüven eksiklikleri hakkında şarkı söylediklerini görürüz. Claudia, Jim Kurring'e şöy-

le sorar: “Şimdi benimle tanıştığınıza göre beni bir daha hiç görmeme konusunda bir itirazınız olur mu?” Kendileri kabullenene, bağışlayana ve özgüven duyana kadar, sırf kendileri oldukları için başkalarının onları sevmelerine ve geçmişin izlerinin silinmesine izin verene kadar bu durum hiç bitmeyecek. Önce “akıllanmaları” gerekiyor.

Bu sahneyi ilk gördüğümde şaşakalmıştım. Duygusal açıdan bu kadar yüklü bir filmde tüm karakterler hayatlarının hakikati hakkında şarkı söylüyorlardı. Sanıyorum bu yüzden bazıları *Manolya*’yı “opera gibi” görüyor. Karakterlerin acılarını ve rahatsızlıklarını müzikal bir şiirle şarkıya girerek söylemeleri sıra dışı bir başarı. James Brooks bunu 1994 yapımı filmi *I’ll Do Anything*’de yapmaya çalıştı ama işe yaramadı. Farklı yaklaşımlarla filmi birkaç kez kurguladıktan sonra, Brooks en sonunda şarkılardan vazgeçti ve filmi başka bir şekilde yapılandırmayı denedi.

Ve sonra da kurbağalar var. Filmı ilk gördüğümde buna nasıl bir anlam vereceğimi tam olarak bilmiyordum. Kişisel olarak gerçek ve gerçek olmayan arasındaki bu çarpışmayı sevdim. Bunu çok parlak Meksikalı bir senaryo yazarı olan Laura Esquivel’le çalışırken öğrendim; Laura, bana “büyülü gerçekçilik” adı verilen Meksika edebi geleneğinin mirasını öğretti. Onunla senaryosu *Acı Çikolata* üzerinde çalışırken, gerçek ve gerçek olmayan çarpışmasının öykü çizgisi çerçevesiyle harmanlandığı bu “abartılı gerçeklik” kavramıyla tanıştım. Çok ilgimi çektiği için konuyu araştırmaya başladım ve kurbağaların gökyüzünden düşmesinin Tevrat’ın çıkış bölümünün 8. kısmından alındığını keşfettim. Bu kitapta gökyüzünden inen kurbağa istilasının, Firavun’un Musa’ya ve Mısır topraklarındaki Musevilere ihanet etmesinin cezası olduğu söylenir. Filmdeki sahnelerin arka planlarını araştırmaya başladığımda televizyon

programındaki seyirciler arasında veya San Fernando Vadişi Manolya Bulvarı'ndaki bir tabelanın üstünde "8:2"ye atıfta bulunulduğunu görmeye başladım.

Filmin sonunda Jim Kurring dış ses anlatımıyla bize şunları söyler: "Bazen insanların azıcık yardıma ihtiyacı vardır. Bazen insanların bağışlanması gerekir..." En son sahnede bu anlatım bizi boş bir şekilde kameraya bakan Claudia'ya götürür. Güler. O kadar sade, o kadar zekice ve bir o kadar da şık ki bu davranış, film boyunca onun güldüğünü bir kez bile görmedim. İçinde yaşadığı ve başından geçen bunca acıdan sonra bu gülümsemeyi görmek beni o kadar etkilemişti ki gözlerim yaşla doldu.

Dış ses anlatıcı konuyu şu şekilde toparlar: "Tasadüf, şans, kesişmeler ve tuhaf şeyler hakkında anlatılan öyküler vardır, ki neyin ne olduğunu kim bilir... ve genellikle şöyle deriz: Eğer bu bir filmde olsaydı, buna inanmazdım." Bu tuhaf şeylerin her zaman oldukları... bunun bu şekilde gittiği ve kitabın da "Bize geçmişle işimizin bittiğini söylüyor, ama geçmişin bizimle işi bitmemiş olabilir," dediğine dair söyledikleri anlatıcının alçakgönüllü görüşüdür.

İşte böyle.

Manolya, *Matrix* ve *Kaplan ve Ejderha*'nın bize yeni milenyuma doğru rehberlik eden film örnekleri olduklarını düşünüyorum. Dünyanın her yerindeki sinemalardan anladığım kadarıyla öykü anlatımında devrimin ucunda oturuyoruz; yeni araçlarımız var, yeni bir teknolojimiz var ve bir sürü yeni film yapma tekniği var. Şimdi bile oturup bunları yazarken ana karakterin film fantezilerinin gerçeğe iç içe geçtiği, İrlandalı senarist Roddy Doyle'un *Brendan Trudy ile Tanışınca* filmini düşünüyorum. Godard'ın *Serseri Aşık*lar'ı, John Ford'un *Çöl Aslanı* ve diğer bütün iyi filmler, karakterlerin duygusal gerçekliklerini öyküye

katar ve karakterlerin söylediklerini, hissettiklerini ifade eder. Filmlerde yeni bir sınırın eşiğinde duruyoruz. Yapabileceklerimize veya yapamayacaklarımıza dair bir kural yok. Jean Renoir'ın yıllar önce sormuş olduğu "Sinema nedir" sorusu bugün de ilk duyduğum zamanki kadar geçerli.

Bir yazar veya öğretmen olarak kariyerime ilk başladığımda, kendime öğretirken ve kitaplarımda neyi başarmak istediğimi sordum ve aklıma gelen cevap şöyleydi: Film yapımcılarının seyircileri ortak insaniyetlerini bulmak konusunda esinlendirecek muhteşem filmler yapmalarını istiyorum. Yeni teknolojilerin ortaya çıkacağı görüntülerle yeni, daha gelişmiş öykü anlatım biçimleri olacağını biliyorum. Eğer insanlar iyi bir filmin, iyi bir öykünün nelerden ibaret olduğunu anlarsa, bunun hem film yapanlar hem de seyirciler için çok değerli bir şey olacağını hissediyordum. Paradigma'yı ortaya çıkardığımda, gerçekten yeni hiçbir şey bulmadım; bu tür bir öykü anlatım kavramı Aristoteles'in döneminden beri ortada. Sadece hâlihazırda orada olanı ortaya çıkardım, ona bir ad verdim ve çağdaş filmlerde nasıl işe yaradığını gösterdim.

Filmlerdeki dramatik yapı anlayışı, yıllar içerisinde tartışmaların odağı haline geldi. Bu tartışma, öykü anlatımının geleneksel ve geleneksel olmayan yöntemleri arasındaki farklar konusunda hiddetleniyor. Bunu iyi bir şey olarak görüyorum, çünkü bu bizi keşif sohbetlerine, filmdeki yeni kopuş noktalarına götürebilir. Yapı değişmeyecek, sadece biçim, öyküyü bir araya getirme şekli değişecek. Ve eğer bu bizi görüntülerle öykü anlatımında yeni yollara götürürse, o zaman başlangıçtan beri yapmaya çalıştığım şeyi başarmış oluruz. Bu yüzden "bizim geçmişle işimiz bitmiş olabilir, ama geçmişin bizimle işi bitmemiş olabilir."

Karanlık sinema salonunda otururken dizginlenemez bir ümit ve iyimserlik bana güç veriyor. Hayatım hakkında

kendi kendime sorduğum sorulara cevap arayıp aramadığımı veya karanlıkta oturup dev ekranda gördüğüm mücadeleye ve meydan okumalarla aslında yüzleşmiyor olmaktan dolayı sessizce şükredip şükretmediğimi bilmiyorum. Ama yansıtılan bu görüntülerde hayat konusundaki kişisel anlamı yakalamamı sağlayacak bir içgörü, bir farkındalık derleyebilirim.

Geri dönüp hayattaki ayak izlerime bakınca bunu düşünüyorum. Yolculuğuma nerede başladığımı görüyorum, yol aldığım mesafeye, geçtiğim yollara göz atıyorum ve kendi başına varış noktasının o kadar önemli olmadığını; yolculuğun kendisinin hem hedef hem de amaç olduğunu anlıyorum.

Matrix'teki Oracle gibi perdenin düşüncelerimizi, umutlarımızı, hayallerimizi, başarılarımızı ve başarısızlıklarımızı yansıtan bir ayna olduğuna inanıyorum. Sinemaya gitmek devam eden bir yolculuk; çünkü dans eden ışıktaki gölgeler temel olarak sonun başlangıç, başlangıcın da son olabileceği hayatlarımızın bir yansıması.

Tıpkı filmlerdeki gibi.

Dizin

- 2001: Uzay Yolu Macerası* 13, 174
- Adem'in Kaburgası* 90
- Akbabanın Üç Günü* 238, 240, 241, 242, 247, 281
- Aldrich, Robert 161, 261
- Alice Artık Burada Oturuyor* 169, 178
- Allen, Woody 236, 238, 246, 247, 248, 270, 280
- Aloha, Bobby ve Rose* 196
- Amerikan Güzeli* 13, 14, 318, 320
- Anderson, Paul Thomas 318, 326, 327, 329
- Andrews, Dana 192
- Annie Hall* 236, 238, 241, 246, 247, 248, 249, 250, 255, 258, 270, 281, 289
- Antonioni, Michelangelo 58, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 133, 155, 157, 158, 159, 160
- Arayış* 154, 155, 161
- Aristoteles 88, 109, 237, 333
- Arzner, Dorothy 47, 48, 54
- Asi Gençlik* 12
- Aşk Arayışı* 68
- Baba* 46, 101, 102, 103, 169, 175, 188, 189, 238
- Barry Lyndon* 175, 238
- Batan Güneş* 69, 157, 158
- Bates, Alan 275, 278
- Beau Geste* 293
- Beden ve Ruh* 105, 107, 144, 206
- Belmondo, Jean-Paul 63, 64
- Bergman, Ingmar 49, 69, 88, 93
- Blackman, Jeremy 327
- Blake, Michael 302
- Blaylock, Bill 255
- Bloom, Claire 142
- Bogart, Humphrey 12, 63, 88, 93, 94, 95, 107, 108, 109, 110, 113
- Brackett, Charles 163
- Brendan Trudy ile Tanışınca* 332
- Brennan, Walter 100
- Brickman, Marshall 236
- Brooks, James L. 82, 300, 302, 331
- Büchner, Georg 27
- Cameron, James 14, 16, 304, 306, 313
- Campbell, Joseph 97, 98, 99, 100, 101, 107, 108, 109, 304, 307
- Canby, Vincent 140

- Capra, Frank 11
Carola 27, 28, 29, 37, 40, 44, 119
 Carson, Robert 293
Casablanca 13, 88, 93, 95, 107, 108
Cesur Kovboy 113
 Chase, Borden 98
 Clayburgh, Jill 275
 Clift, Montgomery 100
 Conrad, Joseph 77, 138
 Coppola, Francis Ford 45, 46, 83, 166, 175, 176, 177, 313
 Corey, Jeff 81
 Corman, Roger 81
 Costner, Kevin 302
 Cotten, Joseph 86, 89
 Crawford, Joan 89, 94, 106
 Cruise, Tom 191, 327
- Çılgınların Günahı* 63, 92, 142, 144
Çöl Aslanı 98, 99, 100, 101, 107, 116, 124, 154, 302, 332
- Damon, Matt 320
 Darabont, Frank 83, 313, 320
 Daves, Delmer 292
 Dean, James 12
 Delon, Alain 158, 159
 DiCaprio, Leonardo 15
 Dietrich, Marlene 77
Dolandırıcı 63, 198, 206, 208, 209, 210, 216, 221, 222, 224, 226, 236, 238, 240, 241, 247
 Douglas, Kirk 113, 263, 300
 Dowd, Nancy 255, 256
 Doyle, Roddy 332
 Dunaway, Faye 218, 224, 227, 240, 243, 244, 245, 281
- Dust Be My Destiny* 105
- El Callejón de los Milagros* 312
 Epstein, Julius 95, 109
 Epstein, Philip 95, 109
Er Ryan'ı Kurtarmak 310, 320
 Esquivel, Laura 331
Eve Dönüş 192
- Feldman, Phil 122
 Fiennes, Ralph 312
 Fishburne, Laurence 321
 Fitzgerald, F. Scott 69, 74, 189, 309
 Flippen, Jay C. 295
 Fonda, Jane 166, 255
 Fons, Jorge 312
 Ford, John 45, 61, 83, 98, 99, 121, 166, 175, 176, 177, 313, 332
 Francis, Dick 45, 46, 70, 83, 166, 174, 175, 176, 177, 313
 Fresnoy, Pierre 33
- Gabin, Jean 33
 Garfield, John 88, 94, 95, 104, 105, 106, 107, 110, 196
Gece 39, 58, 64, 66, 68, 69, 72, 155, 157, 289, 291, 316
Geçen Yıl Marienbad'da 39, 241, 291, 292, 294, 317
Gençlik Yılları 169, 171, 176, 177, 185, 188
 Getchell, Bob 178
 Gittes, Harry 193, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 227, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 281
 Gleason, Jackie 206

- Godard, Jean-Luc 45, 63, 64, 69, 240, 332
- Gold, Bert 77
- Goldman, William 121
- Gold, Zachary 105
- Gordon, Ruth 90, 209
- Grant, Cary 88, 94, 292, 325
- Graves, Robert 96, 97, 104
- Greene, Charlie 156
- Green, Walon 18, 82, 129, 139, 326
- Günden Geceye* 17
- Habisin Gücü* 105, 106, 107
- Hall, Philip Baker 327
- Harp Esirleri* 7, 23, 32, 35, 36, 44, 227
- Harris, James 294
- Harris, Richard 125
- Hartley, Mariette 117
- Harvey, Laurence 142
- Hassanein, Salah 167, 195
- Hawks, Howard 91, 100, 104
- Hayatımızın En Güzel Yılları* 191
- Hayden, Sterling 295
- Hayden, Tom 255
- Haydut* 142, 144, 261
- Hellman, Jerome 255
- Hepburn, Katharine 11, 90, 143
- Heston, Charlton 121, 124
- Hill, Jack 294, 326
- Holden, William 129, 131, 163, 211
- Holtzgang, Conrad 77
- Howe, James Wong 142, 144, 145
- Humoresque* 105, 106, 107
- Hurt, William 280
- Huston, John 107, 218, 223, 230
- Huyck, Willard 176
- Ibsen, Henrik 46, 50, 59, 286, 330
- I Spy* 165, 179
- İngiliz Hasta* 294, 311, 312, 313
- İz Peşinde* 114, 116, 119, 120, 122, 129, 133, 138, 142, 152
- Jackson, Samuel L. 310
- James, Henry 50, 248, 310
- Johnson, Ben 131
- Johnson, Van 12
- Kaçış* 119, 257, 263
- Kahraman Binbaşı* 111, 119, 120, 121, 123, 124, 129, 133, 135, 136, 154, 180
- Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* 97, 108
- Kahraman Şerif* 116
- Kanin, Garson 90
- Kanin, Michael 142, 143
- Kanlı Nehir* 87, 98, 100, 101, 102, 104, 107, 302
- Katz, Gloria 176
- Keaton, Diane 280
- Kelly, Grace 86
- Kerr, Deborah 87, 292
- Khoury, Callie 138, 196, 305
- Koş Lola Koş* 314, 317
- Krieger, Robby 44
- Kubrick, Stanley 13, 174, 175, 294, 295, 296
- Kurosawa, Akira 47, 51, 52, 92, 143, 153
- Kurtlarla Dans* 302, 303, 305, 306, 307
- Kuzuların Sessizliği* 305, 306, 307

- Ladd, Diane 223, 224
 Landsburg, Alan 79, 82
 Laurie, Piper 206, 210
 Lucas, George 171, 176, 313
 Ludwig, Julian 86

 MacDougall, Randal 88
 Macera 39, 54, 69, 71, 113, 133, 227
 Manhattan 242, 270, 280
 Mankiewicz, Herman 42, 56
 Manolya 13, 316, 318, 326, 327, 329, 330, 331, 332
 Manzarek, Ray 44, 45, 54
 Martin Eden'in Maceraları 79
 Mastroianni, Marcello 58, 65
 Matrix 14, 182, 318, 320, 321, 322, 324, 325, 332, 334
 Maugham, W. Somerset 261
 Mazursky, Paul 275, 277
 Mazzola, Frank 12, 24
 McCarey, Leo 292
 McCarthy, Joseph 81
 McCormick, Myron 207
 McCrea, Joel 116, 117, 118, 133
 Miles, Josephine 62, 187
 Minghella, Anthony 294
 Monroe, Marilyn 86
 Moore, Julianne 82, 328
 Moreau, Jeanne 65
 Morrison, Jim 44
 Moss, Carrie-Ann 321
 Muhteşem Gatsby 183, 186
 Murphy, Michael 276, 280
 Mutrux, Floyd 196

 Newman, Paul 89, 135, 142, 198, 199, 206, 207
 Nicholson, Jack 81, 191, 193, 217, 218, 219, 220

 North, Alex 142
 Nugent, Frank 98

 Oates, Warren 131
 Odets, Clifford 105
 O'Neill, Eugene 17, 46, 49, 50, 51
 Oyunun Kurak 37, 38, 39, 40, 96

 Ömre Bedel Kadın 88

 Peckinpah, Deneen 18, 19, 28, 82, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 133, 134, 135, 137, 139, 144, 152, 155, 180, 191, 192, 202, 211, 258, 263, 275
 Peckinpah, Sam 18, 19, 28, 82, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 133, 134, 135, 137, 139, 144, 152, 155, 180, 191, 192, 202, 211, 258, 263, 275
 Plummer, Amanda 310
 Polanski, Roman 218
 Pollack, Sydney 166, 199, 240
 Polonsky, Abe 105, 106
 Pulp Fiction 299, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 317

 Raşomon 47, 51, 52, 57, 142, 143
 Rayfield, David 240
 Redford, Robert 191, 240, 242, 243, 244, 245, 281
 Reeves, Keanu 321

- Reilly, John C. 328
 Resnais, Alain 40, 45, 63, 291, 292, 317
 Rickman, Tom 170
 Ritt, Martin 142
 Robbe-Grillet, Alain 291
 Robertson, Cliff 243, 245
 Robinson, Edward G. 142
Romeo ve Juliet 247, 320
 Rosen, Eddie 164, 167
 Rossen, Robert 105, 198, 206
 Roth, Tim 310
 Russell, Harold 47, 192
Rüzgâr Gibi Geçti 11, 14
 Ryan, Robert 131, 310, 320

 Said, Fouad 164, 165
 Salt, Waldo 189, 199, 256, 289
 Santillo, Frank 142, 145, 146
 Schnee, Charles 98
 Schrader, Leonard 171, 172, 198, 199, 204, 274
 Scott, George C. 69, 74, 116, 117, 118, 138, 189, 198, 206, 208, 309, 312, 325
 Scott, Randolph 116, 117, 138, 189
 Seberg, Jean 63, 64
 Seltzer, David 82
 Semple, Lorenzo 238, 243
Serseri Âşıklar 45, 63, 64, 69, 332
 Shapiro, Arnold 77
 Sherwood, Robert E. 7, 191, 198, 199, 200, 201, 204, 209, 219, 231, 234, 237, 238, 253, 256, 263, 265, 269, 271, 275, 294, 300
 Shusett, Gary 198, 199
 Sickner, Roy 139
Sierra Madre Hazinesi 12, 87, 107
 Soderbergh, Steven 325
Son Darbe 174, 294, 298
Son Düş 74, 309
Son Düş (Last Tycoon) 74
 Spacey, Kevin 320
 Spielberg, Steven 82, 166, 301, 313, 320
Spree 112, 150, 161
 Springfield, Buffalo 156, 159
State of the Union 11
 Stone, Brian 114, 155, 156, 300
 Stone, N. B. 117 114, 155, 156, 300
 Stuart, Mel 78, 79, 82
Sunset Bulvarı 7, 9, 75, 116, 163, 310

Taksi Şoförü 172, 173, 185
 Tally, Ted 305, 306
 Tarantino, Quentin 294, 313
Terminatör 2: Mahşer Günü 306, 307, 312, 320
Thelma ve Louise 138, 196, 305, 306, 307
The Westerner 112, 263
 Thomas, Kristin Scott 312
 Thompson, Jim 174, 294
 Thurman, Uma 311
Titanik 14, 15, 16, 17, 306
 Towne, Robert 81, 173, 193, 199, 217, 219, 220, 221, 223, 231, 232
 Travolta, John 310
 Trumbo, Dalton 113
 Turner, Kathleen 88, 104, 105, 280
 Turner, Lana 88, 104, 105, 280
 Tykwer, Tom 314, 315

Unutulmayan Aşk 292
Uzay Yarışı 78

- Vadiler Aslanı* 87, 91, 116
Vahşi Belde 7, 18, 19, 82, 118,
 119, 120, 121, 122, 128,
 129, 130, 131, 133, 134,
 135, 136, 137, 138, 139,
 140, 144, 180, 192, 211,
 227, 275, 289
 von Sternberg, Josef 77
 von Stroheim, Erich 33
 von Sydow, Max 243
Vücut Isısı 270, 280, 282

 Wallace, Mike 76, 79, 300,
 302, 309, 310, 311
 Walters, Melora 328
 Wayne, John 61, 94, 95, 98,
 99, 100, 101, 102, 103, 104,
 110, 113, 116, 124
 Weitzman, Bernie 167, 168,
 259
 Welles, Orson 42, 47, 53, 54,
 55, 56, 88, 327

 Wilder, Billy 163
 Willis, Bruce 311
 Winslet, Kate 15
 Wise, Robert 54, 55
 Wisher, William 304
 Wolper, David L. 73, 74, 75,
 76, 78, 79, 80, 82, 84, 85,
 93, 112, 113, 114, 123, 142,
 146, 149, 164, 190, 191,
 258, 265
Woyzeck 19, 27
 Wyler, William 191

Yakuza 171, 172, 173
Yalnız Bir Kadın 275, 283,
 284
Yeşil Yol 320
Yojimbo 92
Yurttaş Kane 42, 47, 48, 53,
 56, 57, 241

SYD FIELD

Sinemaya Gidiyoruz

1960'larda genç bir üniversite öğrencisiyken, Fransız yönetmen Jean Renoir'ın "Gelecek sinemadır" öngörüsünün rüzgârına kapılıp tıp eğitimini yarıda bırakan ve hayatını sinemaya adanmış Syd Field, *Sinemaya Gidiyoruz* ile geçmişten günümüze klasikleşmiş onlarca filmi kendi senaryo yazımı deneyimleriyle harmanlayarak sunuyor. Sinemanın gurularından kabul edilen Field, *Harp Esirleri* başta olmak üzere, *Matrix*, *Casablanca*, *Yurttaş Kane* ve *Pulp Fiction* gibi yapımlarla iyi filme giden yolu tarif ediyor. *Sinemaya Gidiyoruz*, sinemanın, senaryo yazımının doğasına ve yakın tarihine dair kapsamlı bir Syd Field anlatısı.

"Syd Field ile tanışmadan önce yapının beni sınırladığını düşünürdüm; ancak onun sayesinde yapının aslında hikâyeye odaklanma için beni özgürleştirdiğini fark ettim."

Laura Esquivel, *Acı Çikolata*

"Senaryo yazıyor olsaydım... Nereye gidersem gideyim cebimde mutlaka bir Syd Field kitabı bulundururdum."

Steven Bochco, *NYPD Blue*

ALFA Basım Yayımlar Dağıtım

Ticarethane Sokak, No: 53, 34110

Cağaloğlu / İstanbul

T. 0212 513 3420 (pbx)

F. 0212 519 3300

www.alfakitap.com



ALFA SINEMA

ISBN 978-605-106-800-8

