

sinema I

sinema - I

Orson Welles

André Bazin

orson welles

André Bazin



okuyan  us

Okuyan Us Yayın
Sinema 01

Orson Welles
André Bazin

ISBN: 975-6287-37-3

Özgün Adı: Orson Welles
© Editions Cahiers du cinéma, 1998

I. Baskı: İstanbul, Temmuz 2005

Çeviren: Senem Deniz

Editör: Pelin Çam

Kapak tasarımı: Cem Özkurt

Grafik uygulama: Öznur Erman

Film, baskı ve cilt: Yaylacık Matbaacılık San.Tic. Ltd. Şti. Litros Yolu Fatih San.
Sit. No: 12/197-203 Topkapı- İstanbul Tel: 0212 612 5860

Bu kitabın yayın hakları Okuyan Us'a aittir. Her hakkı saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

© Okuyan Us Yayın Eğitim Danışmanlık Tıbbi Malzeme ve
Reklam Hizmetleri San. ve Tic. Ltd. Şti
Kalıpcı Sokak Uzal Apt. 152/4 Teşvikiye 34365 İstanbul
Telefon: (0212) 232 5373, 232 5379 Faks: (0212) 231 5220

okuyanus@okuyanus.com.tr
www.okuyanus.com.tr

İçindekiler

Önsöz	5
André Bazin ve Orson Welles	12
Orson Welles'in Profili	53
Amerikan Sinemasının Yeniden Doğuşu	. .60
İlk Adımlar ve Tiyatro	.64
Hollywood 1939-1941: Muhteşem Diptik Benzeri	
 Görülmemiş Bir Sözleşme	. .83
Muhteşem Diptik: Jeoloji ve Rölyef	.95
Hollywood 1941-1944: Pahalı Deha	.116
Avrupa Turu: İnatçılık ve Belirsizlik	. .127
Orson Welles ile Yapılan Söyleşiler	.157
Filmografi	.222

Önsöz

Modern sinema nedir?

André Bazin, 1950 yılında Orson Welles’e adanmış olduğu ve baskısı tükenmiş olan kitapçığının⁽¹⁾ bir yeni baskısını, ölümünden bir süre önce yeniden yapmayı tasarlamıştı.

Sunduğumuz metin; André Bazin’in yeniden elden geçirip, “Touch of Evil-Bitmeyen Balayı/Şeytan Teması”nın Paris’te gösterime girişinin ertesi günü derleyip toparladığı küçük kitabın son ve yayınlanmamış halidir. Dolayısıyla, “Sinema Nedir?”in dördüncü cildini tamamlayan önemli bir metindir.

Kuşağım yönetmenlerinin çoğunun, -50’li yıllardaki sinemayı ortaya koyanları kastediyorum- Bazin, *Cahiers du Cinema*, *France-Observateur*, *Radio-Cinema* veya *Esprit* dergileri imzaları altında bulduğumuz başlıca örnek derslerin bazılarını anılarında muhafaza ettiklerini id-

(1) Orson Welles, Chavanne Yayınları, 1950, Jean Corcteau’nun önsözüyle.

dia ederken yanıldığımı sanmıyorum. Zaten en parlak gelişmeleri ezbere biliyoruz. Ben de tabii önsöz yerine, sonradan François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer veya Jacques Rivette olan, bu 20 ila 30 yaşlarındaki genç insanların sözcülüğünü, aynı onların her birinin benim yerime yapabileceği gibi yapabilirdim. Bu yıldırım aşklarının her biri sayesinde sinemayı öğreniyorduk –demem o ki: sinema konuşmayı öğreniyorduk.

Ama tanıklıklar çağı bitti. Bundan böyle yalnızca André Bazin'in düşüncesi kendi fikrine tanıklık ediyor.

Burada birincil olarak, tepeden tırnağa özgün olanların üzerinde, günümüzde Bazin'in yolundan gitmek üzerinde (yani şimdi sinematografik eserlere karşı taşıdığımız bakışın dayandığı şeyler), ve ikincil olarak, André Bazin'in neredeyse tüm yazılarında rastlanan düşünce oyunlarını kaldırmak üzerinde durmak istiyorum: metafor⁽²⁾.

O halde izin verin de “Sinema Nedir?” derlemesinin dördüncü cildini yeniden açayım. Ve o ciltteki 31, 32 ve 33. sayfaları yorumlayayım.

Sinematografik Gerçekçilik ve İtalyan Liberation Ekolü başlığı altında Bazin Yeni-gerçekçilik'in ara bilançosunu yapıyor ve bir kez daha, onun büyük metinlerini canlandıran ana fikre dönüp geliyordu: Gerçekçilik. Bu konu uğruna çok mürekkep aktı ama bu nicelik içerisinde çok

(2) “Aristarco'ya, metaforla hareket ettiğim için özür dilerim, diye yazıyor, bunun nedeni benim felsefeci olmayışım ancak kendimi daha doğrudan duyurmayı başaramamam.” (Sinema Nedir? Cilt 4)

azı, bu eski “gerçekçilik” kelimesinin, sanata dair tüm düşünce selleri içerisinde bir asırdır yuvarlanan bu eski kelimenin, Bazin’in içindeki anlamını görme çabasını gösterdi.

Bazin’in düşüncesinin gelişmesine, kesinlikle, hiç kuşkusuz pusula kadar rehberlik eden kelime öğretmeni kuzeyi gösteriyor.

Daha ilerideki sayfalarda Bazin: “en fazla estetik sırrı içinde barındıran” İtalyan Liberation Ekolü filmi olarak *Paisà/Hemşeri*’den söz ediyor. Bazin filminden bazı bölümleri hatırlattıktan sonra şöyle yazıyor: “Alışıldığı üzere tabii ki yönetmen her şeyi göstermiyor –zaten bu imkânsızdır- ama tercihi ve kasıtlı olarak eksik bıraktığı yerler öte yandan ruhun, belleğin kolayca nedenlerden sonuçlara geçtiği mantıklı bir seyri yeniden oluşturma eğilimi gösteriyor. Rossellini’nin tekniği kesinlikle olayların gelişimine dair özel bir anlaşılabilirlik taşıyor. Ama bu olaylar birbirleri ardına, bir tekerleğin dişlileri gibi sıralı bağlanmıyorlar. Bellek, aynı bir nehri geçerken çakıldan çakıla atlandığı gibi, bir olaydan diğerine zıplayarak geçmeli.” İşte sinemanın iki biçiminin seçenekli olarak ortaya konulması: ilki, bir “mantık” üzerine dayanan eski biçim veya örneğin Rossellini gibi modern olan diğeri. Genel düşünme biçiminin yardımına koşan iki metafor: dişliler gibi sıralı bir biçim veya onu doğuran gerçeği çıplak bırakan nehirdeki taşların harika görüntüsü.

Ama Bazin, sinemanın birbirini karşı karşıya getiren bu iki biçimini aydınlatmak için ve soyut anlamda şekil-

lendirmeden önce gene ikinci metaforunun ifadeleri üzerinde çalışacak ve bunu bir üçüncü yardımıyla, daha akıcı, dolayısıyla daha doğrudan kavranabilir bir biçimde etüt edecek: “Taşların anlamı gezginlerin ayaklarını ıslatmadan nehirde geçmelerini sağlamak değil, hele kavun dilimlerinin aile babaları tarafından eşit bir şekilde çocuklara paylaştırılmasını kolaylaştırmak hiç değil.”

Şimdi metaforlar işlevlerini yerine getirdiler, söylev soyut seyrine yeniden devam edebilir: “Olaylar olaylardır, hayal gücümüz onları kullanır ama önsel görevleri ona hizmet etmek değildir.” (daha fazla değil, şunu belirtelim ki bir nehirdeki taşlar, Rossellini’nin bir filminin görevine yol göstermekte öncelikli olarak işlevde bulunmazlar.)

8

Burada duralım. Belki de tekerleğin dişlileri ile nehirdeki taşlar metaforlarını ayıran şeyi gözlemlemişsinizdir. Bu şudur; ikincisinin nesne olarak yabancı ama etken bir öğeyi oyuna koyuşu, çakıldan çakıla atlamayla bağlantılıdır. Bu atlayan düşünüş, sonuncu alıntı, ona devindiriciliğini biraz daha fazla gözler önüne seren başka bir isim veriyor: Bu hayal gücü (“olaylar olaylardır, hayal gücümüz onları kullanıyor...”). Yani aynı düşünceye dair iki sözcük. Şimdi tekrar okumaya devam edelim.

Bazin analizine devam ediyor, ama bu kez bir Rossellini filminin karşıtını -her zaman bir metafor yardımıyla göstererek: “Klasik sinemasal “dekupaj”da (klasik anlatıya benzer bir sürece uygun olarak) olay parçalanmış, çözümlenmiş, yeniden kurulmuş kamera tarafından saldırıya uğrar; olay doğasından kuşkusuz tamamen uzaklaşınaz

ama paralel yüzünü⁽³⁾ çoğaltacak; hâlâ eksik olan duvardaki tuğlaların kof killeri gibi soyutlamayla üstü kaplanı-
nır.”

Ardından, *Paisa*’dan alınma iki örnekten sonra sonuçlar serisi, başlangıç sezgilerine dönüyor. Üslup sertleşiyor, metaforların tamamlayıcılığından kurtuluyor, (birbirini izleyen katmanlarının tetikleyiciliği gibi) en soyut profiline bürünüyor. En gelişmiş haline değil (Bazin’in dili, için Voltaire’inkinin sinemaya uygulanmış biçimidir, denilebilir), ama en doğrudan ve en uluslararası haline. Yani Bazin, tanıyı açıklayan bir doktorun katılığıyla yazıyor: “*Paisa*’daki sinematografik anlatı bütünlüğü, gerçek üzerine çözümlenen soyut bakış açısı düzleminde değil ama olaya dairdir. Hayvansı gerçeğin parçası kendi içinde katlanır ve cinas yapar, bunun anlamı sadece aralarında düşüncenin ilişkileri kurduğu diğer olaylar sayesinde sonuç olarak ortaya çıkar.”

Devindiriciliği en yüksek noktada bildirdiğimiz, işaret ettiğimiz bu düşünce, bu hayal gücünün işini artık biliyoruz: olaylar arasında bağlantılar kurmak. İşte düşüncenin olaylar üzerine el koyması sayesinde bir duygunun ortaya çıkışına Bazin “gerçekçilik” adını koyuyor. “Realizm” aslında “yapıt içine fazla gerçeklik sokmaktan” ibaret değil, çünkü “gerçeğin çok veya az etkili olmasına karşın tamamen soyut bir niyete hizmet eden araçtan başka bir şey değil: dramatik, etik veya ideolojik”; ama “doğasında var

(3) Bazin, daha sonra “Aristarco’ya Mektup”unda bu metafora devam eder, bunu nehirdeki çakıllarla birbirine karıştırarak geliştirir

olan dışında bir şey tanımayan" bir kavramın ideolojisinin her belirtisini tam tersine dışarı atmayı denemek.⁽⁴⁾

Gerçekçilik sadece filmin esas yapısı yönünden araştırılmamalı, ama aynı zamanda da -ve muhtemelen her şeyden önce- filmin dışarıda bıraktığı etken öge ve bu yapıyı tamamen anlamsız kılacak olmazsa olmazı aramalıdır: izleyici. Bazin'in temel sezgisi, -daha Welles ve Wyler hakkındaki ilk metinlerinden itibaren erken ortaya konmuştur ve hayatı boyunca neo-realizmin, Rossellini, Renoir veya Tati hakkında çalışmalarını yoğunlaştırmayı bırakmayacaktır- modern sinemanın, sinema tarihini tüketim şeklinden ayrılmaz kılan, geri dönüşü olmayan bir sürece hız vererek seyirciye yeni bir ilişki dayattığıdır. Bazin'in değeri benim gözümde belli bir sayıda modern filmin çözümlemesini önerdiği için daha azdır, oysa seyircinin efsanevi pasifliğini kökünden sökmeyi gösteren birinci kişi olduğu için ve bundan sonra onun adıyla anılacak bu yeni statüyü yarattığı için çok daha fazladır: his yapımcısı. "Klasik" sinemada "auteur"ün anlamlı bir el çabukluğu aracılığıyla bağıra bağıra söylediği gerçeğin karşısına çokanlamlı bir sinema çıkıyor. Öyle bir gerçek ki (kelime kendi kendine "klasik" anlamını yitiriyor) seyirci bir araya getirmek zorunda. Ve Bazin olayların öncel işlevinin hayal gücümüze hizmet etmek olmadığını iddia ederken anlamın "auteur"ün işinden başka bir şey olmadığını -tabii aynı zamanda da seyircinin- kastetmiyorsa

(4)'Sinema Nedir?'in dördüncü cildindeki yönetmen De Sica 1951'de İtalya'da İtalyanca yayımlanan Vittorio De Sica.

ne diyor olabilir. “Auteur”ün kendisi, formlar adı verilen özgöl yapım araçlarının toplamını seyircinin emrine vermekle yetiniyor. Bazin’e göre modern film bir düzendir: anlam yakalanacak bir tuzak. Rossellini’nin *Paisa*’nın içine koyduğu olayların tuzağı, Welles’in *Muhteşem Ambersonlar*’daki başoyuncuların arasına kurduğu örümcek ağı tuzağı, *Bay Hulot’nun Tatilleri*’ndeki sesli entrika tuzağı.

Bu yüzden kitabın *Bitmeyen Balayı* ile tamamlanması ve *Dava*, *Falstaff* veya *Ölümsüz Hikâye* ’yi bir yana bırakması çok önemli değil. Aslolan, düşüncenin gelişimi, gösterinin duruluğu, açılan bir çözümlemenin kesinliği ve bir kez daha, bu büyük realizm fikri -burada “alan derinliği” çalışmaları sayesinde ortaya çıkıyor- (çünkü okuduğumuz sayfalar arasında keşif anlatıdaki kopmalara dayanıyor). Aslolan metot.

André S.Labarthe, 1972

André Bazin ve Orson Welles

Citizen Kane (Yurttaş Kane) 1946 yılının Temmuz ayında Paris'te gösterime girdiğinde, André Bazin genç bir sinema eleştirmeniydi. 28 yaşındaydı ve iki yıldır profesyonel olarak eleştirmenlik yapıyordu. Marcel Carné'nin *Le Jour Se Lève*'i (*Gün Doğuyor*), Jean Renoir'ın *La Règle du Jeu (Oyunun Kuralı)* adlı filmi, Charlie Chaplin'in *Monsieur Verdoux*'uyla (*Bay Verdoux*) beraber *Yurttaş Kane*, kuşkusuz onu en çok heyecanlandıran ve ona esin kaynağı olan filmlerdendi.

Bazin'in Charlie Chaplin ve Orson Welles hakkında yazdığı makaleler, onu, L'Ecran Français ve yirmi sayı çıktıktan sonra kapanıp Les Cahiers du Cinema adıyla yeniden çıkmaya başlayan La Revue du Cinema gibi dergilere yazan, savaş sonrası genç eleştirmenlerin önderi konumuna getirmişti. Bazin'in, "gazetelerin daha o günlerde Welles'e taktıkları ismiyle "Kenosha'lı harika çocuk"a" duyduğu hayranlık hiç azalmadı. 1950 yılında ilk kitabını da, o dönemde *Macbeth*'i tamamlamış olan ve *Othello* üzerinde çalışmakta olan Orson Welles'e adadı. Jean

Cocteau'nun harika önsözüyle basılan bu küçük kitap hemen tükendi ve bir koleksiyon parçası oldu. 1958 yılında, ölümünden kısa bir süre önce, *Touch of Evil'in* (Bitmeyen Balayı/*Şeytan Teması*) ona verdiği heyecanla kitabının düzeltilmiş ve genişletilmiş yeni baskısını hazırladı.

1973 Noel'inde Hollywoodluların birbirlerine vermekten epeyi hoşlandıkları hediyelerden biri, Schulz'un, Los Angeles Times'ta yayınlanan "Peanuts" dizisinden bir karikatürün çerçevelenmiş kopyasıydı. Gazetedeki yedi karede olay şu şekilde geliyordu:

1. Linus televizyonu açıyor.
2. Ablası Lucy geliyor ve ona "Ne seyrediyorsun?" diye soruyor.
3. Linus: "Yurttaş Kane"
4. Lucy: "Ben onu neredeyse 10 kere seyrettim."
5. Linus: "Ben ilk defa seyrediyorum"
6. Lucy odadan çıkarken boşboğazlık ediyor:
"Rosebud kızıağın adı!"
7. Linus isyan içinde debeleniyor.

13

"Peanuts" karikatürünün anlattığı şey -tabii eğer açıklamak gerekirse -*Yurttaş Kane*'in iki kuşağın kültürel hayatında sinema ve sinema dışında nasıl bir rol oynadığıydı. Sessiz sinema Griffith'in *The Birth of a Nation* (Bir Ulusun Doğuşu), Stroheim'in *Foolish Wives* (Çılgın Zevceler) ve Chaplin'in üç makaralı filmleriyle nasıl değişti ve canlandıysa, 1940'tan beri sinemada olup biten her şey

de *Yurttaş Kane* ve Jean Renoir'ın *La Regle du Jeu* (Oyunun Kuralı) etkisi altında kalmıştır.

Charlie Chaplin, ilk filmlerinde dünyanın en yoksul ve en alçakgönüllü adamı rolünü oynadı. Sadece karnını doyurmak için bir köpeğin ya da bebeğin mamasını çalmak zorundaydı. Birkaç yıl içinde Chaplin'in filmlerinin başarısı onu dünyanın en tanınmış simalarından biri, aynı zamanda da dolar milyoneri yaptı ve bunun doğal sonucu olarak da küçük serseri tiplemesini yavaş yavaş terk etti. *The Great Dictator* 'dan (*Büyük Diktatör*) itibaren ününün kalıbını tamamen doldurdu: 1920'lerde çekilecek İsa'nın hayatı filmi için kendisinin en ideal kişi olduğunu söylemeye cesaret etti, ardından Napolyon'u oynamayı göze aldı; son olarak da, André Bazin'in "Charlie'nin bıyığını çalmaya cesaret etmiş" dediği Adolf Hitler'i oynamaya soyundu. Hinkel-Hitler'i, 20. yüzyılın en ünlü kadın katili Verdoux-Landru (bu filmi yapma fikri Chaplin'e Orson Welles tarafından verilmişti) izledi. *A King in New York* 'un (*New York'ta Bir Kral*) -Chaplin McCarthy Amerikası'na karşı- ardından *The Countess from Hong Kong* 'u (*Hong Kong'lu Kontes*) diplomat Ogden'ini canlandırdı. Bu son filmdeki otobiyografik öğeler, Chaplin'in 1920-1935 yılları arasında dünya çevresinde yaptığı gezilerin notlarını okumayan ve filmi izlerken Marlon Brando'yu Chaplin'in yerine koyarak filme bakmak gerektiğini düşünmeyenlerin gözünden kaçmıştı.

Chaplin'de olduğu gibi Orson Welles'in yapıtları da

örtülü bir şekilde otobiyografiktir ve sanatsal yaratımın ana teması olan kimlik arayışı eksenini etrafında döner.

Bu iki adam -ve çalışmaları- arasındaki en büyük ayırım, Orson Welles'in yoksulluğu asla tatmamış oluşudur. Üstelik Welles sinemaya geçmeden önce, H.G. Welles'in *The War of the Worlds (Dünyalar Savaşı)* adlı kitabından kendi tiyatro kumpanyası "Mercury Theater on the Air" için yaptığı uyarlamayı 30 Ekim 1938 tarihinde radyoda canlı yayında canlandırdığından çoktan şöhreti yakalamıştı. Bu radyo olayı ve ardından gelişen panik yüz kere anlatıldığı için ben sadece Orson Welles'in, tam *Yurttaş Kane*'i çekmeden önceki konumunun alışılmadık ve çelişik olduğunu söylemekle yetineceğim: O zamanlar daha 25 yaşında olan Welles, bilinen ve tanınan bir kişi olmaya uğraşacağı yerde kendini bunun tam aksi bir konumda, zaten varolan olağanüstü şöhretini korumaya çalışırken buldu. New York'ta tiyatro ve radyoda çalışan Orson Welles, hayal edilmesi çok da zor olmayan birçok sebep yüzünden, Amerika çapında "tutulan" biri olmaktan çok "ünlü" biri sıfatını taşıyordu. Onun buluşları sempatiden ziyade merak uyandırıyordu. California'ya geldiği günden beri, Hollywood çevreleri ona köklü bir düşmanlık beslemeye başladı ve bu durum yıllar içinde asla değişmedi. Welles de, 1939 yılında, halka sadece "iyi film" değil, daha önce denenmiş her şeye karşı bir konum alarak sinemanın kırk yılını özetleyen, aynı zamanda hem bir bilanço hem de bir platform görevi gören geleneksel sinemaya savaş ilanı, bu sanata karşı ise aşk ilanı niteliğinde

bir film sunmak gerektiğini hissetmiş olmalı.

André Bazin; “*Yurttaş Kane* ve *The Magnificent Ambersons* (Muhteşem Ambersonlar) özetle çocukluk trajedisine indirgenebilir” derken haklıydı. Durum zaten buydu ve Pauline Kael’in iddia ettiği gibi teması ve ana karakteri, yardımcı senarist Herman J. Mankiewicz tarafından senaryoya sokulmuş olsa bile, hiç kuşkusuz Welles’in gençliğinde yaşadığı duyguların *Yurttaş Kane*’in senaryosunu biçimlendirdiği ortadaydı (Mankiewicz, filmde Joseph Cotten’in canlandığı, Kane’in üniversite arkadaşı, acımasız eleştirmen Jedediah Leland olarak az ya da çok kendini göstermişti).

16

Orson Welles’in en iyi yaptığı şey, ailelerle ilgili hikâyeler anlatmaktı: O dönemin “duygusal” ve “izci ruhlu” Hollywood sineması da bu açıdan cimri değildi, ama Orson’un aile kavramı Louis B. Mayer’inkine pek de benzemiyordu. Welles’in yapıtlarında, babalar, oğullar, amcalar ve halalar hep baskıcı yapıdadırlar ve ana karakterlerin neredeyse hepsi duygusal travmalardan dolayı sorunludurlar. Welles’ten önce nadiren ergenlik bunalımlarından bahseden Hollywood sinemasının o dönemde pek tutulan diyalogları şunlardı: “Sen iyi bir çocuksun evlat” ya da “Babacığım, sen dünyanın en iyi babaşkosusun.”

Orson Welles, safkan bir Amerikan evladı olmaması nedeniyle asla Amerikalı bir sinemacı da olamadı. Henry James gibi, o da kozmopolit bir kültürden geliyor olma-

nın faydalarını gördü. Bu ayrıcalığın bedelini ise hiçbir yerde kendisini evinde hissetmeyerek ödedi. Avrupa’da bir Amerikalı, Amerika’da bir Avrupalı olarak; parçalanmış değilse de, bölünmüş bir insan olarak kaldı.

“Ergenlik çağında, kimi zaman babası, kimi zaman da annesiyle Avrupa’ya, Çin’e ve Jamaika’ya gitti. Annesi bu yolculuklardan birinde öldüğünde Welles sekiz yaşındaydı, yani genç Charles Foster Kane’in zorla annesinden ayrıldığı yaşta. “Zaten bilinçaltındaki bu anı onu ölümlüne dek kovalamış ve onu annesinin koruyuculuğundan koparmaya gelen, yurttaş Kane’e dönüştürmek için çocukluğundan kapıp götürmeye çalışan bankacıya şiddetle vurmamış mıydı?” (André Bazin)

17

Orson Welles daha 10 yaşındayken odasında kendine Kral Lear makyajı yapıyordu. 1932 yılından Dublin’de *Jew Süss* adlı oyunla tiyatroya adım attığı rol de yaşlı bir adam rolüydü. Welles’in çocukluğu hakkındaki bazı hikâyeler, annesiyle babasının dostu olan, ona küçükken sihirbazlık numaraları öğretip bir de kukla tiyatrosu armağan eden, *Yurttaş Kane*’de de yine aynı isimle Everett Sloane tarafından büyük bir başarıyla canlandırılan Dr. Bernstein tarafından biyografi yazarlarına sunulmuştur. Araştırmacı Thompson, ölümünün ardından Kane hakkında daha çok şey öğrenmeye kalkıştığında, Bernstein’a der ki; “Yine de siz başından beri onun yanındaydınız...” Bernstein onu yanıtlar; “Başlangıcın da öncesinden beri delikanlı. Şimdi de sonun sonrasındayız.”

Orson Welles'i, olduğundan yaşlı görünmeye, vaktinden önce derinden gelen bir ses tonu benimsemeye ve hatta belki de yüzüne sahte kırışıklıklar çizmeye, efsanevi ama sağlam kaynaklarca doğrulanmış erken gelişmişliğinin zorladığını fark etmek çok şaşırtıcıdır. Annesiyle babası onu her yere yanlarında götürür ve yetişkinlerin sohbetlerine katılmasına izin verirlerdi. Yetişkin ifadeleri taşıyan bu delikanlı, alay konusu olmayı önlemek için, kendisini rol oynamaya mecbur hissetti. Rol yapma isteğinin, bu ihtiyacın ardından geldiği, hatta bu ihtiyacın onu yarattığı kolaylıkla söylenebilir.

Peter Noble, *The Fabulous Orson Welles* adlı kitabında, genç Orson Welles üzerine bir makale yayınlayan bir Wisconsin gazetesinden alıntı yapıyor: "Karikatürist, aktör, şair - ve sadece on yaşında!" Ben, hepsi kulağa fazlasıyla manşetleri çağrıştırdığı ve bir kitaptan ötekine geçilirken hayli şişirildiği için, Welles'in çocukluğu hakkında anlatılan kahramanlık hikâyelerine inanmamak eğilimindeyim. Hepsi gerçek olmasa bile, bugün yine de bu adam hakkında bildiklerimizin ışığında bu hikâyelerin pekala mümkün olduğunu söyleyebiliriz. Welles, 1934 yılında NBC'nin dramatizasyon eşliğinde haber yayınlayan bir programında Hitler ve Mussolini'nin seslerini taklit etmeye ikna edilmişti. *Yurttaş Kane*'in ilk makarasında, filme giriş niteliğinde bir haber filmine dönüştürülmüş olan da "March of Time" adındaki aynı programdı. Welles, bu yayının başarısı sayesinde NBC'den, rakip kanal CBS'ye geçti. Bu transferin yansıması, *Yurttaş Kane*'de, *Chronic-*

le gazetesinin yirmi yılda oluşturduğu tüm gazeteci kadrosunun istifa ederek Kane'in *Inquirer*'daki ekibine katıldığı sahnede görülebilir.

Hazır ekip transferi olayında söz açmışken, Orson Welles'in bir araya getirdiği ve hayranlık duyduğu bir düzine kadar aktörden oluşan "Mercury Theatre" grubu 1939 yılında kurulduğunda, *Yurttaş Kane*'in oyuncu kadrosu, senaryosunun oluşturulmasından daha önce belirlenmiş, hatta o dönemde büyük yapım şirketleri tarafından çekilen filmlerde olmayan bir bütünlük duygusunun yaratılmasında belirleyici olmuştur. Grubun bestecisi, *Yurttaş Kane* ile *Muhteşem Ambersonlar*'ın müziklerini yapan Bernard Herrmann; "The Mercury Group muhteşem bir orkestra meydana getirdi" ifadesini kullandı. John Houseman, 1929'daki borsa krizini anlatan, Archibald MacLeish'in manzum oyunu *Panic*'te Orson Welles'e başrol önerdiğinde yıl 1935'ti. Orson, güçlü ve sahtekâr bankacı karakterini canlandırdı. Hemen ardından, *Ten Million Ghosts* adlı filmde, bir grup silah satıcısına karşı direnen idealist, genç bir Fransız'ı oynadı. Bu filmin çekilişi, filmi Orson Welles yönetmiş olmasa da söylentilere göre *Yurttaş Kane*'in provası mahiyetindeydi.

Yurttaş Kane'deki otobiyografik öğeleri böyle sıralamaktaki amacım, Herman J. Mankiewicz'in *Yurttaş Kane*'in tek senaryo yazarı olduğunu iddia eden Pauline Kael'i polemige davet etmek değil. Kendisi de bir yazar olduğu için onun bu konudaki payı unutulmuş bir adamı gün

ışığına çıkartma çabalarını anlıyorum. Herman'ın kardeşi Joseph L. Mankiewicz, içinde iki makara arayla, iki tamamlayıcı tanık tarafından nakledilen, tekrarlanan büyük bir tartışma/ayrılma sahnesinin de bulunduğu, *Yurttaş Kane*'in yapısına çok yakın bir yapı kullanarak bir Hollywood yıldızının kariyerinin aşamalarının dökümünü veren *The Barefoot Contessa*'yı (*Çıplak Ayaklı Kontes*) yaptığında, bildiğim kadarıyla, hiçbir Avrupalı ya da Amerikalı eleştirmen *Yurttaş Kane*'den bahsetmemiştir.

Geçtiğimiz 35 yıl içerisinde, en iyisinin muhtemelen Federico Fellini'nin 8^{1 2}'u sayılabilecek çok sayıda filmde *Yurttaş Kane*'in etkisinin fark edilebilir olduğunu da izninizle belirtmek isterim.

Yurttaş Kane'de bir araya toplanmış görsel ve yazılı malzemenin hatırı sayılır bir kısmının, üç saatlik bir filme bol bol yeteceğini söylemeye değer. Zaten ben, *Yurttaş Kane*'e, *Rüzgâr Gibi Geçti*'den daha fazla önem verenlerden biriyim. Tamı tamına 1 saat 59 dakika süren *Yurttaş Kane*'i düşünecek olursak, iki litrelik bir şişeye üç litre sıvıyı sığdırmak gibi imkânsız bir işi başarmak ancak Orson Welles'in marifetidir. Bir yönetmenin tüm sorunu değilse de, bunun büyük kısmı, filmin süresiyle uğraşmayı öğrenmektir. Birçok filmde tanıtıcı sahneler çok uzun, kilit sahneler ise çok kısadır. Bu durum her şeyin eşitlenmesine yol açarak ritmik bir tekdüzeliğe neden olur. Burada bir kez daha Welles'in bir radyo hikâyecisi olarak deneyimlerinden faydalandığını söyleyebiliriz. Bilgilendirici

sahnelerle (4-8 saniyelik flaşlara indirgenmiştir), 3-4 dakikaya bağlanmış gerçek duygusal sahneleri keskin bir şekilde birbirinden ayırmayı başarmıştır.

Alışılmış Hollywood filmlerinde senaryo, tiyatro oyunu gibi okunabilen edebi bir malzemedir. Film dönüşmek için sadece yönetmenin gelişini bekler. Daha açık ifade edecek olursak, Hitchcock'un dediği gibi bu filmler "konuşan kişilerin fotoğrafları"dır. Burada, *Yurttaş Kane*'e bakacak olursak, bu filmde seslerin en az kelimeler kadar önemli olduğunu görürüz. Karakterlerin bir ağızdan (birbirlerinin üzerine) konuştuğu diyaloglar, gerçek hayattaki bitirilmeyen cümlelere ya da müzikte aynı anda çalan enstrümanlara benzer. Tamamen hâkim olmak zor olduğu için, sonraları güçlükle taklit edilen bu alışılmadık yöntem, filmdeki iki kadın oyuncuyu, Kane'in karısıyla metresini, politikacı Jim Gettys ile Kane'in kendisini karşılıklı koyduğu "aşk yuvası" sahnesinde doruğuna yükselir.

21

İşte bu yarı-müzikal diyalog mantığı sayesinde *Yurttaş Kane* birçok başka filmden farklı soluk alıyor. Mankiewicz-Welles ortaklığından doğma çekim senaryosunun edebi bir çalışma olmadığı açık ve "mizansen"in sadece ilk adımı. Oyuncu yönetimi ikinci, kurgu üçüncü adım. Pauline Kael, ölümünün ardından Herman J. Mankiewicz anısına anıt dikmekle fazla cömert davranıyor: ne olursa olsun *Yurttaş Kane*'in senaryosu zaten senariste ait bir senaryo değil, yönetmenin elinden çıkma bir senaryodur.

Pauline Kael, bazı röportajlarda *Yurttaş Kane*'in senaryosunun tek yazarı olduğunu söylediği için Orson Welles'i suçluyor. Ama ben, bugün artık bir yönetmen olan Jean-Claude Tachella ve André Bazin'in kendisi tarafından Orson Welles'le yapılmış olan bir röportajı içeren haftalık L'Ecran Français dergisinin 21 Eylül 1948 tarihli sayısını, André Bazin'in arşivinde buldum. Welles'in *Macbeth*'in gösterimi vesilesiyle katıldığı Venedik Film Festivali sırasında kaydedilmiş bu ilk karşılaşma sırasında Welles, Bazin'e şöyle diyor: "Kane'in senaryosunu dördümüz yazdık. Sadece Mankiewicz'le benim adımız geçiyor, oysa Joseph Cotten ve John Houseman'ın da *Yurttaş Kane*'in yazarları olduğu söylenmeliydi."

Yine Pauline Kael'in kayıtlarına göre, senaryo içerisinde hem Welles hem de Mankiewicz tarafından evlatlıktan reddedilen tek öge Rosebud'dır. Her ikisi de "Rosebud"ın senaryodaki varlığından diğerini sorumlu tutuyor ve hepsi -aslında Kael, Welles ve Mankiewicz'in hemfikir olduğu tek nokta bu- filmi lekeleyen ucuz bir Freudçu numara olduğunu düşünüyor. Ben bu görüşü paylaşmadığımı söylemeliyim; "Rosebud" bana göre Ali Baba'nın "açıl susam açıl"ı kadar iyi bir buluştur. Ve eğer birisi "Rosebud, Truffaut tarafından akıl edilip senaryoya konmuştur" deseydi, bu katkımdan dolayı gurur duyardım.

Bir yapıta son biçimini veren etkileri ayrıştırmaya çalışmak, yapıtın değerini azaltmaz. Bir sinemacı, filme başlamadan önce projesine kendisini öyle verir ki bu sü-

reç içerisinde tüm algıları keskinleşir; gördüğü, okuduğu ve duyduğu her şey, üzerinde düşünülecek yaratıcı malzeme işlevini görür. Buna karşın Orson Welles'e gelince, onda itiraz merakı o kadar baskındır ki bence öbür filmle-ri, ilham almak için değil, sistemli bir şekilde tersini yapmak için seyrediyordu! Uzun süredir yaygın olan bir söylentiye göre Orson Welles, *Yurttaş Kane*'e başlamadan önce hiç film seyretmemiş. 1934 yılında Woodstock'ta yönetmen olarak elini sürdüğü ilk birkaç metrelik film ortaya çıkarıldı: *The Hearts of Ages* adlı dört dakikalık -bir ya da iki günde çekilmiş- bu deneysel kısa film Los Angeles'ta gösterildi. Gördüğümüz şey, her ilk filmde olduğu gibi, bir kurgu ya da devamlılık kaygısı taşımaksızın peş peşe eklenmiş çekimlerden oluşuyordu; tüm yaratıcı çaba, kasıtlı abartılı bir makyaja 19 yaşındaki Orson, oyuncak bir kurukafayla rol yapıyordu- ve plastik tavırlara yoğunlaşmıştı. Bu avangard bir film değildi ama avant-garde'in parodisiydi (cinsel semboller, karanlık -ölüme dair- öğelerin tümü üst üste yığılmıştı). Bu filmi seyre-dince benim aklıma Carl Dreyer gelmişti ama Orson Welles'in kendisi, Fransız televizyonunda kendisiyle bu film hakkında yapılan röportajda, özellikle, o sırada ancak özel bazı sinema salonlarında görülebilecek iki avant-garde filmle dalga geçmek için bu filmi yaptığını söylüyordu: Luis Buñuel'in *Un Chien Andalou* (*Endülüs Köpeği*) ve Jean Cocteau'nun *Le Sang d'un Poete* 'i (*Bir Şairin Kanı*). İçtenliğinden şüphe duyulmayacak bir edayla, bugün fikrini değiştirdiğini ve artık her iki yönetmene de büyük hayranlık duyduğunu röportajda sözlerine ekliyor-

du.

Bu hikâye, bir ikiliği, bugün hâlâ süren bir çatışmayı gösterdiği için beni çok ilgilendiriyor. Örneğin bir gazeteci Hollywood'a çamur atarak Orson Welles'i pohpohlamaya kalktığında Orson bu demagojik oyunu oynamayı her zaman reddetmiştir. İşte ikilik burada yatıyor. Orson Welles, kendine rağmen şairdir. O, nesir yazarı olmak isteyen bir şairdir (Bu durum, onun De Sica, Renoir, Joseph Conrad, Karen Blixen, Marcel Pagnol ve John Ford gibi isimlere duyduğu hayranlığı açıklar). İleride yeniden kanıtlama fırsatını bulacağım üzere, her şeyden öte müzikal olan sinema kavramı, onu başka filmlerde beğendiğinden farklı bir şey yapmaya itmiştir⁽¹⁾

Welles şüphesiz, Cocteau, Buñuel ve Eisenstein'a duyduğu düşmanlık hislerinde gayet samimiydi. Çünkü o da, onlar gibi şairdi ama farklı bir sinematografik şiir oluşu nedeniyle -bu nokta uzun süre ihmal edilmiştir- Welles, Eisenstein ve Dreyer'in aksine filmi hiçbir zaman plastik bir nesne olarak görmemiş, daha çok bir zaman, peş peşe geçen şeyler olarak görmüştür. Aslında filmi "düşler kurdelesini" şeklinde tarif etmişti.

Radyo deneyimi ona, bir filmi asla dinlenmeye bırakmamayı, bir sahne ile onun peşinden gelen öbür sahne

(1) Welles'in bir film âşığı olduğu bugün artık herkes tarafından bilinmektedir. *Sight and Sound*'un Temmuz-Eylül 1952 tarihli sayısında Welles'e göre, dünyanın en iyi 10 filmi listesi verilmiştir: *City Lights* (Şehir Işıkları), *Intolerance* (Hoşgörüsüzlük), *Sciuscia* (Sokak Çocukları), *La Femme du Boulanger* (Fırıncının Karısı), *The Stagecoach* (Posta Arabası), *Greed* (Hırs), *Nanook of the North* (Kuzeyli Nanook), *Bronenosets Potyomkin* (Potemkin Zırhlısı), *La Grande Illusion* (Büyük Aldanış/Harp Esirleri), *Our Daily Bread* (Ekmeğimi Kazanırken).

arasında sözel köprüler kurmayı, müziği ondan önce kim-
senin yapmadığı gibi, dikkati uyandırıp uyuracak şekilde
kullanmayı, sözcüklerin olduğu kadar seslerin de ayarılı-
yla oynamayı öğretmişti. İşte bu yüzden Welles'in filmle-
ri, bize sundukları büyük görsel tatlardan bağımsız ola-
rak, aynı zamanda harika birer radyo tiyatrosu da sayılır-
lar; ben, tüm filmlerini bir kasede kaydedip banyoda ses-
leri her seferinde yeni bir tatla dinleyerek bunu doğrula-
dım.

Filmleri üzerindeki etkiler konusuna dönecek olursak;
Orson Welles, gördüğü öbür filmlerin, özellikle de *Yurt-
taş Kane*'i çekmeden önce defalarca seyrettiğini bir yer-
lerde açıkladığı, John Ford'un *The Stagecoach*'un (*Posta
Arabası*) ona kattığı şeyleri asla gizlemeye çalışmamıştır.

25

John Ford, *Posta Arabası*'nda, karakterlerin bir ara is-
tasyona girmek için posta arabasını her terk edişlerinde
düzenli olarak tavanları göstermiştir. Ben John Ford'un,
uzun araba yolculuğu sahnelerinde kaçınılmaz olarak çer-
çevenin büyük kısmını kaplayan gökyüzüne tezat oluşturu-
ması açısından tavanları çektiğini düşünüyorum.

Yurttaş Kane'de tavanların kullanılması, André Ba-
zin'in de anlattığı gibi daha farklıdır:

*"Yurttaş Kane"de alt açının ısrarlı kullanımı, tekniğin
farkında olmadan onun etkisi altına girmemizi sağlıyor.
Demek ki bu yöntemin daha çok özel bir estetik amaca te-*

kabul ediyor oluşu daha olası: Hikâyenin öznel bir bakışını bize dayatmak. Cehenneme benzer bu bakış açısı, kameranın yukarı doğru bakışıyla seyirciyi yeryüzünden uçurup kaçırabilecekken tavanların, dekordan dışarı çıkışı yasaklayışıyla bu yazgının kaçınılmazlığını tamamlıyor.”

Bazin`in, Welles`in tavanları hakkındaki açıklaması inandırıcı ve mantıklı; buna rağmen ben de şu varsayımı eklemek istiyorum: Orson Welles`in en sevdiği açı, kamerayı yere koymayı öngörüyor; ama bu, ona yine aynı nedenle kahramanlarını bize, sanki tiyatrodaymışız da orkestranın ilk on sırasında oturuyormuşuz gibi gösterme olanağını sunmuyor mu? Welles`den önce hiçbir film yönetmeni, film dekorunun tavanlarını göstererek film çekmediği gibi, göstermenin gerekip gerekmediği sorusunu bile sormamıştı. Tiyatro ve radyodan gelip birdenbire sinemacı olan Orson Welles, doğal olarak kendine değişik araçlar ve bunlar arasındaki farklar ve ortak noktalar hakkında sorular sormaya başladı. Salonda oyun provasını yöneten bir tiyatro yönetmeninin ya da salondaki bir seyircinin bakış açısını veren alt açı, daha geniş bir görüş alanı sağlayan kısa odaklı merceklerin kullanımını gerektiriyordu. Bu noktada kamerada kullanılacak öbür mercekler derinliği yok edip mekân kavramını bozuyorlardı.

Bu yüzden bence, Welles`in sinemaya geçtiği zamanki düşünceleri şöyle özetlenebilir: “*Radyo ve televizyonun tüm olumlu yanlarını taşıyan, tüm olumsuz özelliklerle*

rini ise saf dışı bırakan öyle bir film yapacağım ki benim filmim bugüne dek yapılmış hiçbir filme benzemeyecek. Burada işin içine kendini beğenmişlik giriyor, ama Godard'ın, *Mepris*'de (*Nefret/Küçümseme*) karakterlerinden birine söylediği gibi “Sinema yaparken kibirli olmak lazım” değil midir?

İstemeyerek *Yurttaş Kane*'den ayrılmadan önce şunu eklemek isterim; biri kalkıp da Charles Foster Kane'in kişiliğinin ardında William Randolph Hearst'ü ya da Howard Hughes'ü, Gregory Arkadin tiptemesinin ardında da Basil Zaharoff'un görülebileceğini iddia ederse, kimse bununla ilgilenmez, ya da ilgilenmemelidir. Arabayla San Francisco'ya dönerken, bana Hearst'ün San Simeon'daki evini ziyaret etmem önerildi, reddettim; çünkü beni asıl ilgilendiren San Simeon değil, Xanadu'ydu. Yani gerçek değil, filmdeki sanat eseri. Otobiyografik kaynaklar zaten biyografik olanlardan daha ilginçtirler. Ama ‘neden’leri açıklasalar da ‘nasıl’ları açıklamazlar ve ne olursa olsun, asıl önemli olanı es geçerler. Hepimiz, çalışma tarzı kimseyi ilgilendirmeyen bir sürü otobiyografik sinemacı tanıyoruz. Orson Welles'ten bahsetmenin tek yolu, onun filmlerindeki güzellikleri saymaktır. Bu heyecan verici çalışmaya yirmi cilt yetmez. Roy Fowler, Peter Noble, Ronald Gottesman, Charles Higham, Peter Cowie, André Bazin, Maurice Bessy, Joseph McBride, Pauline Kael, Bob Thomas ve Peter Bogdanovich'in parlak incelemeleri, *Scarface*'in (*Yaralı Yüz*) sonunda saklandığı yerin kenekli pencereleri ardındaki tedirgin, zavallı Tony Ca-

monte'yi olduğu gibi, sanatçıyı her yönden aydınlatan ve onu izleyerek bulan bir sürü projektör işlevini görürler.

Orson Welles, *Yurttaş Kane*'den sonra, Booth Tarkington'ın bir romanından *Muhteşem Ambersonlar*'ı çekmeye girişti. Bazı yerlerde yazıldığının aksine kitap harika bir romandır. Kitabı okuyanlar, bu kadar uzun bir zaman dilimine yayılan bir hikâyeyi sıkıştırma becerisini de hesaba katarak, Welles'in –roman, radyo programı için uyarlandığında kitapla kendisi arasında bir bağ olduğunu keşfetmiştir- uyarlamasının, aslına oldukça sadık kaldığını söyleyebilirler. Bence Welles'in metinde yaptığı en doğru değişiklik, Eugene Morgan'ın kızı Lucy'nin erkek arkadaşı rolündeki Fred Kinney karakterinin çıkartılmasıdır. Gerçekten de George (Tim Holt) ile George'un annesiyle evlenmek isteyen Eugene (Joseph Cotten) arasındaki çatışma, romandaki George Amberson Minafer ile Fred Kinney arasındaki çekişmeden çok daha büyüktür.⁽²⁾ Orson Welles, varolan bir edebiyat eserini uyarladığında, karakterlere daha fazla asalet kazandırmaya gayret ediyor; perdede pejmürde, kılıksız bir görüntü vermeyi belirgin bir şekilde reddediyor, bunun sebebi bayağılıktan herkesten fazla nefret etmesi. Bu özellik, onun görme ve gösterme biçimi üzerindeki derin Shakespeare etkisinin sayısız yönlerinden biri.

Orson Welles, birkaç yıldan beri, insanların kişisel sıraları konusunda daha az ketumlaştı. Fransız televizyonu

(2) Maurice Bessy, "*Orson Welles*" adlı kitabında, annesinin ölümünün ardından Orson'un eğitimini üstlenen Dr. Bernstein'in Orson'un annesine delice aşık olduğunu söyler.

için yapılan bir söyleşi sırasında Jeanne Moreau'ya, Booth Tarkington'ın, annesiyle babasının bir arkadaşı olduğunu ve araba tasarımcısı Eugene Morgan tiplemesinin de hayatını anlamsız pratik aletler icat etmeye adanmış olan kendi babasından yola çıkarak oluşturduğunu söylediğinde tahminlerimizin çoğu doğrulanmış oldu. Kimse kibirli ve sahiplenici genç Amberson'ın, genç Charles Foster Kane'in ikiz kardeşi olduğundan şüphe edemez. Hatta denebilir ki bu *Yurttaş Kane*'de Charles'ı önce sekiz yaşındaki, sonra da yirmi beş yaşındaki halini gösteren bu geniş elipsin içi, *Muhteşem Ambersonlar*'da genç Amberson'ın evrimiyle dolduruluyor. "Bu çocuğun bir derse ihtiyacı var, ama birden fazlasını alacak", her iki filmde de bulunan ortak bir repliktir.⁽³⁾ Hayal kırıklığına uğratan bir deneme gösteriminin ardından RKO tarafından kırk üç dakikası kesilen *Muhteşem Ambersonlar* sakatlanmış bir başyapıttır.

"Muhteşem Ambersonlar, Yurttaş Kane'in uyandırdığı yankıyı bulmadı ve bugün hangi sinema salonunda gösterilirse gösterilsin, ancak onun yarısı kadar seyirci toplayabilir. Orson Welles Yurttaş Kane'i çekerken daha fazla seyirci kaygısı taşıyordu. Oysa Ambersonlar'da öncelikle karakterlerin cazibesine kapılmış gibi görünüyor. Eğer biri kalkıp da 'duyarlılık' sineması konulu bir katalog ha-

(3) Joseph McBride'in harika kitabı Orson Welles, heyecan verici bir gerçeği ortaya çıkarıyor. Orson, kendi oyuncularıyla yaptığı sayısız ön prova boyunca filmin tüm diyaloglarını, sonradan seslendirmede eşlemek niyetiyle kaydetmiş. Çekimler başladıktan sonra, bu fikirden vazgeçmiş. Bu da oyunculara teknik açıdan çok fazla güçlük çıkarmış.

zırlayacak olsaydı, Muhteşem Ambersonlar Jean Vigo'nun filmlerinin yanında iyi bir yer kapardı.

1942 yılında, jenerik yazıları bize üçüncü ve son kez Mercury yapımlarının harika yazı karakterlerini gösteren *Journey Into Fear'e* (*Korku Ülkesine Yolculuk*) geliyoruz; klasik, tasarımda geniş batık harfler. Film âşıkları için bugün bu filmin sunduğu en büyük zevk, Joseph Cotten, Ruth Warrick, Agnes Moorehead ve Everett Sloane'un tanınmış çehreleriyle yeniden buluşmak oluyor. *Ambersonlar*'daki en güzel sahneden sonra, şöminenin önünde ölüme terk edilen Vali rolündeki Richard Bennett'in yeniden doğuşunu da unutmayalım.

30 Carol Reed'in *The Third Man* 'inde (*Üçüncü Adam*) olduğu gibi, harika kotarılmış bazı sahneler, hiç tereddütsüz Welles'e atfedilebilir; geri kalanı ise ne yazık ki filmin jeneriğinde adı geçen yönetmeni Norman Foster'a ait.

Korku Ülkesine Yolculuk tam anlamıyla tatmin edici olmamakla birlikte, belli güzellikleri içeren ve belki de Eric Ambler'in konusu lirik yoruma elverişli olmadığı, aynı zamanda da o sırada kafasında Hitchcock'un *39 Steps* (*39 Basamak*) ve *A Lady Vanishes* (*Bir Kadın Kayboldu*) olduğu için, Orson Welles'in öbür filmlerinden daha çok mizah ögesi olan bir filmidir.

Victor Trivas, Anthony Veiller -ve John Huston'ın?-senaryosuna dayanan *The Stranger* (*Yabancı*), tüm Wel-

les filmleri içerisinde, özetlenmesi en kolay olanıdır. Bu özelliğin o dönemde kendini yüksekten uçan biri olarak göstermek istediği için Sam P. Eagle (*Kartal*) adını kullanan yapımcı Sam Spiegel'e mâl edilmesi gerekir; ileride *The Bridge on the River Kwai* (*Kwai Köprüsü*) yapımcısı büyük bir olasılıkla daha o zamandan senaryoların hazırlanmasına, onları basitleştirerek iştirak ediyordu. Connecticut'ta saklanan bir Nazi savaş suçlusunun, yeni kimliği altında yaptığı evlilikten, maskesi düşürüldükten sonraki ölümüne kadar geçen zaman zarfındaki son günlerini anlatan bu filmin, Hitchcock'un *Shadow of a Doubt* (*Kuşkunun Gölgesinde*) adlı filminden açıkça etkilendiği belli. Küçük bir Amerikan kasabasının aynı gerçekçi ve alışılmış tasviri: ana karakterin korkunç sırrına tezat oluşturacak şekilde huzurlu, gündelik ve aile hayatına dair sahnelerin aynı şekilde birbirini takip edişi; köşeye sıkıştırılmışlık ilkesi üzerine kurulu aynı yapı. Filmin kadın kahramanını düşürmek için merdiven basamağının kesilmiş oluşu bile aynı! Birçok önemli niteliğine rağmen *Yabancı*, Orson Welles'in öteki filmlerine kıyasla daha az mükemmel, daha az hayranlık uyandırıcı. Herhalde düz anlatım onun hoşuna gitmiyor ve bu durum onu, bir sonraki filminde elindeki oyun kâğıtlarını karıştırmaya özendiriyor.

The Lady From Shanghai (*Şangaylı Kadın*). çekildiği dönemde kuşağının sinemaseverleri tarafından övgüyle karşılandı, hatta katıksız sinemaseverler türler hiyerarşisine karşı çıkmayı sevdikleri ve "B" sınıfı bir gerilim filmi-

nin, daha yüce konuları işleyen filmlere baskın çıkabileceğini kanıtlamak için, aramızdan bazıları onu *Yurttaş Kane*'in düzeyine bile çıkardı. Orson Welles, Sherwood King'in bir romanını uyarlarken, her bölümü kendi içinde bir şova dönüştürerek filmi sahne sahne kurtarmanın bir yolunu buldu. *Şangaylı Kadın*'in tek varoluş nedeni sinemanın kendisidir. Seyirci, *Ambersonlar* ve *Kane*'i izlerken hissettiği heyecanı bulamamış olsa da, kameranın ardındaki kişinin Orson Welles oluşu tek başına yeterince çok şey ifade eder.

Üzerinden bunca yıl geçtikten sonra filmde geriye kalan en önemli şey “kötü”yü oynayan iki oyuncunun performanslarıydı; Rita Hayworth'ın kocası ünlü avukat Arthur Bannister rolündeki, iki değneğin yardımıyla yürüyen Everett Sloane ve Orson Welles'in oynadığı masum, temiz yürekli ve âşık “jön prömiyer” karakterine korkunç bir tuzak kuran George Grisby rolündeki Glenn Anders.

Filmi, dış ses (Orson Welles) tarafından verilen bilgileri dinleyerek seyredince, senaryonun görüldüğünden daha basit olduğu fark ediliyor; tüm hikâye, Karayip Denizi geçilerek ve Akapulko'da mola verilerek New York'tan San Francisco'ya yapılan bir gemi yolculuğuyla sınırlandırılmıştır. Senaryo çok profesyonelce yazılmıştır; her sahne görsel ya da işitsel bir oyunla son bulur ve aksiyon asla durmaz.

Film görsel anlamda harika ve ben de bu konuda Bazin'in söylediklerine katılıyorum; "Sadece *Yurttaş Kane*, *Muhteşem Ambersonlar* ve *Şangaylı Kadın*'ı çekmiş ol- saydı bile, Orson Welles, yine de sinema tarihini kutsa- mak için dikilmiş herhangi bir Zafer Anıtı üzerine kazına- cak isimler arasında önemli bir yeri hak ederdi."

Welles, Hollywood'a sıradan bir film çekmeyi de be- cerebileceğini göstermek için *Şangaylı Kadın*'ı çekmiş ama tersini kanıtlamıştı, her şeyden önce de kendine! Film tam bir ticari fiyasko oldu. Columbia filmi beğen- mediği için, Charles Vidor'un *Gilda*'dan (*Şeytanın Kızı*) sonra vizyona sokulmak üzere bir kenara kondu. Colum- bia Şirketi, *Gilda* ismini Rita Hayworth'u pazarlamak için daha uygun buldu. Bu yüzden Welles'in yirmi altı günde çekilecek bir *Macbeth* teklif ederken, bir şekilde "avant- garde" yönetmen olduğunu kabul etmeye karar verdiğini varsayabiliriz.

33

Onun aracılığıyla özgürlüğe, fakirliğe ve kendi deha- sına yeniden kavuştuğu *Macbeth*, Shakespeare üçlemesi- nin açılışını yapmıştır. Kimse bu filmi Jean Cocteau'dan daha iyi tarif etmemiştir: "Orson Welles'in *Macbeth*'i, vahşi ve saygısız bir güce sahip. Onun oyuncularını, çağ dönümünde hayvan derilerinden kıyafet kuşanmış, kafa- larında boynuzlar ve mukavvadan taçlarla bir tür rüya metrosunun koridorlarını arşınlıyorlar..."

Peri masalı veya fabl öğeleri, kapalı evren kavramıyla

uyuşuyor. Kapalı evrenin biçimini ve çekiciliğini korumak için dış çekimlerden -gerçek gökyüzü, gerçek güneş, kısacası bu durumda belgesel münasebetsizlik gibi görünecek- bir orkestradaki falso notalar gibi tınlayacak tüm doğal ve edebi öğelerden vazgeçmeye karar verdi. Öte yandan, günlük hayatımızı teatral yapan dekora ait öğeler -kapılar, pencereler, tavanlar ve özellikle de kapı ve pencere çerçeveleri- görsel olarak "Bir varmış, bir yokmuş... duygusunu güçlendirdikleri için kabul edildiler.

Bu kapalı evren prensibi *Macheth*'de kusursuz bir şekilde işliyor; suni rutubet, dağ dekoru yerine kullanılan kalın bez kumaştan dışarıya sızıyor; miğferler ve silahlar, kaba, ilkel hurda demirden yapılmış sis makinesi, ışığı yayan ve dramatize eden bir duman çıkartıyor. İçindeki her şeyi vahşi olan bu filmin gücü, doğal mekânlarda yapılmış tek bir çekim barındırmayışından gelir.

Yabancı ile *Şangaylı Kadın* başta olmak üzere tüm filmlerine yavaş yavaş taşıdığı, kuşkusuz tiyatrodaki Shakespeare oyunculuğundan gelme oyunculuk üslubunu *Macheth*'de en uç noktasına kadar götürdü. Bu üslup, canlandırdığı karakterin kameranin ekseninde değil, ama kameraya doğru yürümesini. öbür yöne bakarak yengeç gibi, gözlerin. neredeyse hiç karşısındaki oyuncununkiyle kesişmeyecek şekilde, ama onun kafasının üzerinde bir yerde, sanki Welles oyuncularını bir tek bulutlarla konuşabilirmiş gibi asılı kalacak şekilde sabitlenmesini kapsıyordu. Gözlerdeki ifade de, aynı anda hem melankolik

hem de şaşkın, söze dökülenlerin ötesinde yatan gizli düşünceleri akla getirecek şekilde hüznünlü biçimde düşünceli oluşuyla kendine özgüydü. Hafif sanrılı ama benzersiz bu oyunculuk üslubu, eşsiz bir şiirsel güç taşıyor. Orson Welles'i, güçlü bir kişilik olarak tanımlamaya o denli alışmışız ki aynı zamanda da olağanüstü bir oyuncu olduğunu sıklıkla unutuyoruz.

Orson Welles, sonraları, genç rollerini canlandırmayı bıraktıktan sonra bu oyunculuk üslubuyla başkalarını da açlandırdı -bunu ifade ederken başka bir kelime düşünmüyorum- *Touch of Evil* (*Şeytan Teması-Bitmeyen Bala-yı*) Charlton Heston, *The Trial* (*Dava*) Anthony Perkins.

Welles, röportajlarda, *Othello*'yu nasıl birbirinden yüzlerce mil uzak mekânlarda, o anda uydurulan dekor ve kostümlerle, beş ya da altı farklı tür film kullanarak çektiğini, başka filmler için çağrılan oyuncularının yerine, arkadan çektiği birtakım şapkalı figüranları kullandığını anlattı. Başından beri çok başarılı bir teknisyen olmasaydı işin içinden çıkamazdı ve şüphesiz, yaklaşık 2.000 plan içeren (*Yurttaş Kane*'de sadece 562 plan vardı, *Amber-sonlar*'da bu sayı muhtemelen sadece öncekinin yarısı kadardı) bu filmin kurgusunu yaparken, film yapımının bu aşamasıyla da tutkulu bir biçimde haşır neşir olmuştur. Welles her zaman 'müzikal' bir yönetmendi, ama *Othello*'dan önce müziği planlar dahilinde yaratmıştı. *Othello*'yla birlikte, montaj masasında, plan araları da dahil olmak üzere müzik tasarlamaya başladı. *Othello*'nun bu ka-

dar parçalanmış oluşu bir plandan sonrakine geçişin bazen benzer hareketler, bazen metinde oluşturulan köprüler, bazen de göz ya da sesin açılıp kapanmasıyla gerçekleştirilmiş oluşundandır.

Filmdeki ilk uzun plan, Iago Othello'nun yanında, akına ilk kuşku tohumları atarak yürürken ikisini gösteren plandır: Kamera, kalenin duvarı boyunca uzun bir kaydırma ile önlerinden gider. Michael MacLiammoir, Iago rolünde bir harikadır. Welles'in onu kamera ve kendisiyle olan ilişkisinde öne çıkarma biçiminden, 1931 yılında Dublin'deki Gate Theatre'da onu işe alan ve 16 yaşında olmasına rağmen 25 olduğunu iddia eden bu genç Amerikalı çaylağın büyük bir New York oyuncusu olduğunu varsayan bu büyük İrlandalı oyuncuya duyduğu tüm hayranlık, minnet ve saygıyı hissetmek mümkün.

Eğer *Othello* çekildiği dönemde hak ettiği hayranlığı uyandırmadıysa, bunun nedeni Eisenstein'vari bir heybete ve Laurence Olivier'nin akademik, debdebeli üslubuna sırtını dönen, asil tarza mağlup olmayı reddeden Orson Welles'in, bir başyapıttan ziyade yaşayan bir film yapmaya çalışmış oluşudur. *Othello*'yu bir gerilim filmi gibi çekerken, bir başka deyişle onu popüler bir türe hapsederken, bana kalırsa Orson Welles Shakespeare'e daha çok yaklaşmıştır. Bu son iddiam yüzünden, Londra havaalanından geri çevrilebileceğimin farkındayım. Ama Welles'in kendisi bile o dönemde şöyle bir açıklamada bulunmuştur: "Bu kadar sık sözü edilen ünlü Shakespeare gele-

neği, bir dogmadan çok bir efsanedir. Aslında hiç de bir gelenek değil, çoğunlukla kötü alışkanlıkların bir araya gelmesidir.”

Kurgunun önemi! En sevdiğim filmlerden biri olan *Mr. Arkadin-Confidential Report* (*Bay Arkadin-Ölüm Raporu*) ile Orson Welles’i, büyük bir olasılıkla klavyesindeki tüm gamları kullandığı için olsa gerek, gene bu aynı ayırıcı etki altında buluyoruz. Bu filmi kısıtlı bir bütçeyle çektiği zaman Orson Welles 15 yıldır film yapıyordu ve bu filmde kendisini, eserini özetlemeye adanmıştı. Jean-Luc Godard’ın film eleştirmeniyken dediği gibi; *Yurttaş Kane* + Shakespeare + Noel Baba = *Bay Arkadin*!

Welles, *Yurttaş Kane* aracılığıyla, yaşlılığın ne demek olduğunu düşündü ve *Arkadin*’de bunu kendisi denedi; duygusal etkiyi yaratan sadece Arkadin’in kendisi değil, aynı zamanda da Akim Tamiroff’un harika yorumuyla canlandırdığı Jacob Zouk’dur. Michael Redgrave, çocuk-kadın Paola Mori, Frédéric O’Brady, Mischa Auer, Patricia Medina ve Welles’in hayranı olduğu bir başka baronesin, daha sonra *Immortal Story* (*Ölümsüz Hikâye*) adındaki eserini uyarlayacağı, Danimarkalı parlak yazar, barones Karen Blixen’in Isak Dinesen hık demiş burnundan düşmüş Barones Sophia Nagel rolündeki Katina Paxinou da aynı derecede harika olan oyunculuklarını sergiliyorlardı. Welles’in tüm hayatı, rastlantılar ve benzer karşılaşmaların etkileri ile açıklanabileceği için, aynı Karen Blixen’in 1943 yılında Danimarka’da yazdığı *Angelic Aven-*

gers (*Şeytani Intikamcılar*) adlı kitabının başında, bundan dört yıl önce Welles'in çektiği *Yurttaş Kane*'in girişindeki haber filmi metnine dönüştürülmüş olan Coleridge'in şiirinin konulmuş olması kimseyi şaşırtmayacaktır.

Kubilay Han Zanadu'da,
Görkemli bir zevk kulesi istedi...
On bin dönümlük, o bereketli toprak
Duvarlar ve kulelerle çevrildi...

Gregory Arkadin'in görkemli bir sarayı yok, ama kişiliğin kendisi gerçekten büyüleyici. Aynı anda Münih, Meksika ve İstanbul'da, birden olmaya muktedir bir görünümlü var. Geçmişine ait tanıklar, araştırma yapması için Arkadin tarafından kiralanan genç Van Stratten onların yerlerini saptadıkça, birbirinin ardı sıra binlerce mil mesafe arayla ölüyorlar. Dekorlar, yerler, davranışlar, kişilikler ve ölme biçimleri arasındaki göze batan karşıtlıklar ve farklılıklar birçok peri masalının yapısını düzenleyen "teker teker sayma" ilkesine uyuyor. Welles belirsizliğin yönetmeni olarak bilinir; bu filmdeyse yedi fersahlık çizimler giyen Charles Perrault'nun insan yiyen devi gibi, aynı zamanda her yerde mevcut olma özelliğine sahip bir yönetmen haline geldi. Havaalanında geçen bir sahne de, kendisine uçakta yer kalmadığı söylenen Gregory Arkadin, ona biletini verecek yolcuya on bin dolar önerdiğini avaz avaz ilan ediyor. Burada *III. Richard*'ı hatırlatan çok güzel bir cümleye rastlıyoruz. "Bir ata krallığım!" Welles sayesinde Shakespeare bir havaalanında kendini

evindeymiş gibi hissediyor (Birçok sözde uluslararası film yapıldı ama yalnızca Orson Welles'inkiler öz itibarıyla gerçekten uluslararasıdır).

Arkadin ismi o kadar güzel ki günün birinde baş kadın karakterinin adı İrina Arkadina olan Çehov'un *Martı* oyununun sergilenişine tanık olana dek uzun zaman nereden geldiğini bilememiştim.

Video kasetlerin kullanımı daha da yaygınlaşacağına ve insanlar sevdikleri filmleri evlerinde seyredebileceklerine göre, *Bay Arkadin*'in bir kopyasına sahip olacak kişi çok şanslı sayılır.

Şimdi sırada, Orson Welles'in, sanki abartıyla, kesin olarak "jön prömiyer" rolü oynamayı terk ettiğini göstermek istemiş gibi kendisini yaşlı ve çirkin gösterdiği *Touch of Evil* (*Bitmeyen Balayı-Şeytan Teması*) var (bu filmi çektiği 1957 yılında henüz sadece 42 yaşındadır).

39

Orson Welles'i çok sevmiş ve onu çok iyi anlamış olan André Bazin, *Bitmeyen Balayı*'nı gördükten birkaç ay sonra öldü. Buna rağmen, Captain Quinlan'ı tasvir edişinin ne kadar Welles tarafından hayal edilen Falstaff'a uyarlanabileceğine dikkat edin: "Çirkin ve şişko, şeker çubukları emerek viskinin günaha teşvik eden çağrılarına ayak direyen eski bir alkolik, baş meleği artık sadece düşkün bir şeytana dönüşmüş, tuhaf dehası en az soylu mesleklerden birine çalışıyor." Tam tersine *Macbeth* ve *Ot-*

hello'yu tasvir ederken Bazin, sanki *Bitmeyen Balayı*'nı anlatıyormuş gibi görölüyor. "Ne Welles'in iki Shakespeare filminin, bu çifte anlamlılık konusuyla [*Beauty and the Beast* ' (Güzel ve Çirkin) olduğu gibi] en çok benzerlik taşıyanlar oluşu ne de onun uyarlamalarının Macbeth'in masumiyetini savunuşu, Othello'ya acıma talep edişi bizi hiç şaşırtmaz. Welles'in filmlerinde kötülükteki büyüklük - gözümüzün önünde olsa bile- günah, hata ya da suçtaki masumiyet kadar büyük değildir."

Welles, *Bitmeyen Balayı*'nda her ne kadar kendisini kasten yaşlı gösteriyorsa da, kamerası, genç bir insanın coşkusu yansıtıyor. Her plan, sinema aşkını ve onu yaparken alınan zevki belli ediyor.

40

Hollywood filmlerinin büyük kısmında, Tiompkin veya Max Steiner'ın, giderek hareketlenen ve uçuşa geçen, umutsuzca donuk ve sabit resimleri kaplayan debdebeli müziklerini dinleriz. *Bitmeyen Balayı*'da bunun tam tersi bir olaya tanık oluyoruz: Henry Mancini'nin müziği yere sıkı sıkıya bağlı dururken bu kez şarkı söyleyip uçuşa geçen Welles'in resimleri oluyor.

Bitmeyen Balayı'nın gösterime girişini izleyen yıllar içerisinde bu film tarafından yayılan etkinin başka filmlerde ortaya çıkışına sık sık rastlandı; örneğin Stanley Kubrick'in *A Clockwork Orange* (Otomatik Portakal), *Bitmeyen Balayı*, *The Big Sleep* (Büyük Uyku), *Kiss Me Deadly* (Öp Beni Öldüresiye) ve *Psycho* (Sapık) tarafın-

dan da doğrulanacak bir fikri saptıyor: Esinli bir yönetmen tarafından çekildiğinde, en sıradan gerilim filmi, çok etkili bir peri masalına dönüşebilir. “Bütün büyük sanat eserleri soyuttur,” der Jean Renoir.

Welles filmlerinin birçoğu gibi sipariş üzerine çekilen ama bu defa, belki de bir gerilim filmini derinleştirmek yerine dünya edebiyatının bir başyapıtını, Franz Kafka'nın *Dava*'sını çekmek söz konusu olduğu için, Welles'in felce uğramış bir saygıyla yaklaştığı *The Trial* (*Dava*) hayranı olmadığımı itiraf etmeliyim. Sık sık, Mercury Theatre'ın, *Ambersonlar*'ın ardından kapanmasına rağmen, Welles film işine, bir tiyatro kumpanyası yönetmeninin ruhuyla yaklaştı: “Bu yıl, bir Shakespeare yapacağız.” O yıl, 1962 yılında bir Kafka yaptı. En azından devasa dekorları ve figüranların bolluğu açısından Welles'in uzun süredir çektiği en özenli filmi. Benim hayal kırıklığımın iki nedenine gelince, -bu arada, filmin Fransız eleştirmenler tarafından genellikle harika bulunduğunu belirtmeliyim- güç, gurur ve hükmetmenin filmini yapmaya alışık olan Welles, bunların tam aksini; zayıflık, aşağılanma ve boyun eğişi göstermeye hazırlıklı değildi. Ergenlik döneminden beri boyu ve cüssesi onu hep kral rolleri oynamaya yöneltmişti. Orson Welles'i yemek yerken ya da araba kullanırken neredeyse hiç göremezsiniz (*Şangaylı Kadın* hariç). Ayağa kalktığını görürsünüz ama bir yere otururken asla göremezsiniz. Saygın karaktere saygın mizansen yazmak gerekir: klasik aç/karşı aç kurgusu mantığında arkadan, omzu üzerinden filme çekilmiş

bir Greta Garbo olacak şey değil.

Orson Welles hayattan büyük, Kafka ise hayattan küçüktür. Bu yüzden, Gregory Arkadin ya da Charles Foster Kane'in çekildiği açıdan, yer seviyesine yerleştirilmiş kameranın bakışıyla çekilmiş Anthony Perkins'in oynadığı Kafka kahramanı seyirciye uzak kalıyor ve güç bela bize ulaşıyor. Jean Cocteau'nun söylediği gibi; "Şair, kendi soyağacında ötmesi gereken bir kuştur." *Dava*'yı defalarca gördüm ve sabırsızlıkla Akim Tamiroff'un olduğu sahneleri beklerken, eğer kadrodaki tüm oyuncular Orta Avrupalı Yahudi aktörlerden seçilmiş olsaydı, filmin Kafkaesk ve etkili olabileceği sonucuna vardım.

42

Dava'nın güçlü tarafı, gene de kurgudur. Bu dönem sırasında Welles bundan gururlanarak şöyle demiştir: "Benim için kurgu, sinemanın bir yönü değil, ta kendisidir." Hitchcock ya da Bresson da, uygulama sırasında görüşleri belirgin şekilde ayrılabilir, aynı şeyi söylerlerdi. Welles, sanıldığından da fazla özeleştirici bir sinemacı olduğu için kurguyla kendi zevkine göre oynamak adına *Dava*'yı beş ay geç teslim etmiştir. Film çekerken içgüdülerine göre, hezeyan ve coşkuyla dolu hareket eder. Ardından, uçuşları adına ciddi miktarda film harcamış olmasına rağmen, kurgu masasında kendisini acımasızca eleştirir. Kendimden bir alıntı yapımama izin verirseniz, eskiden yazmış olduğum şu cümleyi tekrarlayacağım: "Orson Welles'in filmleri, bir teşhirci tarafından çekilmiş, sansür tarafından kurgulanmışlardır." Ben de şimdi bir tür sansür

uygulayarak ve *Dava*'nın Elmyr de Hory tarafından çekilmiş olmasının mümkün olduğunu varsaymaya eğilim gösterip, belki Bazin'in bu filmi sevmiş olabileceğini ve benim gözümden kaçmış olan güzellikleri keşfetmiş olabileceğini düşünerek bu film üzerinde daha fazla durmayacağım.

Falstaff (Chimes at Midnight; 1966) (Geceyarısı Çanları) bir Shakespeare oyunu değil, Welles'in, en sevdiği yazarın dört oyununu bir araya getirerek oluşturduğu senaryodur. Welles, 1939 yılında da, *Five Kings* adıyla yazarın dört oyununu tiyatroya uyarlamıştı. (O dört oyun içerisinde *IV Henry* ile *III. Richard* gene vardı.) Tiyatro uyarlamasının açıkça başarısızlığa uğramasına rağmen her şeyin, Orson Welles'in başarıyla canlandığı *Falstaff* karakteri etrafında dönmesi fikri sayesinde film başarılı oldu. Welles, savaş sırasında Marcel Pagnol'un *La Femme du Boulanger* adlı filmini gördüğünde "Raimu dünyanın en iyi oyuncusudur," diye bir açıklama yapmıştı. Bu ibare, Welles'in, Pagnol'unkine has bir 'insanlık' yüklediği *Falstaff*'ı gördüğümde benim de dilimin ucuna geliyor. Birçok büyük oyuncu da Welles'in canlandığı *Falstaff* tipini destekleyen rollerde tüm yeteneklerini ortaya koyuyorlar; Jeanne Moreau, Keith Baxter, Margaret Rutherford, Fernando Rey, John Gielgud, Walter Chiari; bu filmdeki oyuncu kadrosu, en az *Arkadin*'deki kadar uyumlu. Edmond Richard'ın siyah-beyaz görüntüleri olağanüstü, kamera ve sesin kullanılışı neredeyse doruğa ulaşıyor.

Sıradaki filme dair tek bir şikâyetim var, o da kısalığı. “*Immortal Story*”nin (*Ölümsüz Hikâye*) süresi sadece 50 dakika ve bu yüzden de, geniş kitlelere çekici gelebilecek bir masal anlatmasına rağmen dağıtımı çok sınırlı yapılabildi. Orson Welles’in mutaassıp değilse de her halükarda iffetli çalışmaları arasında, bir Danimarkalı tarafından yazılmış olan ve Çin’de geçen bir tür *Binbir Gece Masalları* benzeri hikâyenin hizmetinde film, ilk çıplak dişiği, Jeanne Moreau’yu karşımıza çıkartıyor.

Orson Welles’in ilgisini çeken, sinema icat olduğundan beri filme çekilen psikolojik ya da romantik konular, gerilim ya da serüven hikâyeleri olmadı; hayır, onun ilgisini çekenler, masal türünde öyküler, fabllar ve alegorilerdir. Tüm filmleri eksiksiz “Bir varmış, bir yokmuş...” ile başlayan Orson Welles, herhalde *Binbir Gece Masalları*’nı çekecek en iyi yönetmen olurdu. Onunla bir uçakta gerçekleşen tek görüşmemiz sırasında Orson Welles’in kendi ağzından varlığını öğrenene kadar adını duymadığım muhteşem Danimarkalı hikâyeci Karen Blixen’i sevmesine şaşmamak lazım.

Ölümsüz Hikâye aynı zamanda hem bir hikâye, hem de bir hikâyenin sahnelenişidir; çünkü aslında aralarından birinin başından geçmiş olan, denizcilerce anlatılan, oldukça kısa sürmüş, ama güçlü bir aşkın hikâyesini gerçek hayatta gerçekleştirmenin maddi karşılığını sağlamayı planlayan varlıklı Macao’lu tüccar Bay Clay hakkındadır. Bu hikâye, çocuk sahibi olmak niyetiyle karısıyla bir aşk

gecesi geçirmesi için bir denizciye beş sterlin ödeyen zengin bir yaşlı adam hakkındadır.

Sekreteri Elishama tarafından anlatılan hikâyeyi duyduktan sonra Bay Clay bu hikâyenin gerçek olmasını istiyor ve böylece, onları birkaç saat içerisinde çiftleştirmek niyetiyle Virginia (Jeanne Moreau) adında bir fahişe ile bir denizciyi kiralıyor. Bir deprem gibi sarsıcı ve yoğun geçen aşk gecesini takip eden gün içerisinde Bay Clay koltuğunda ölüyor.

Burada “bir varmış bir yokmuş” ikinci güç konumuna yükselmiştir ve küçük bütçeyle çekilmiş bu film, Welles’in en içten yapıtlarından biridir. Tüm karakterler sevimli ve dokunaklıdır. Bay Clay’in serveti ve bu servetin ona verdiği güç hakkındaki bu hikâye, basmakalıp güç ilişkileri etrafında dönüyor ama her kahraman istekli ve duygusal açıdan tatmin olmuş olduğu için melankolik bir tatlılık sağlıyor. Welles ve Jeanne Moreau olağanüstü, Bay Clay tarafından kiralanan denizcinin, arabanın ardından sokaklarda koşan görüntüsü ise unutulmaz.

45

Clifford Irving’in, sahte Howard Hughes otobiyografisiyle üne kavuşmadan, hakkında kitap yazdığı Ibiza’da yaşayan ünlü resim sahtekârı Elmyr de Hory’yi anlatan bir belgesel yapan François Reichenbach’tan görevi devralan Orson Welles, *F for Fake*’de (*Sahtenin S’si*), kurgunun üstün düzeyde olduğu ve yapay belgesel üslubunun şiirsel üsluba hizmet ettiği en önemli filmlerinden birini

yaratmıştır. Welles, bir araya geldiğinde uyum içerisinde olacak binin üzerinde plan çekmek için muhakkak bin saatin üzerinde zaman harcamıştır -çekimler kesinlikle bundan daha kısa sürmüştür.-

Final sekanlarından biri, sokakta dolaşan güzel Oja Palinkas'ı seyreden Picasso'yu bize gösterir. Genç kadına ait çekimlerin hepsi gerçektir ve onu hareket halinde gösterir; bazen gri pencere panjurlarının yatay dilimleri arasından görürüz onu. Yugoslav güzelini seyreden Picasso mudur? Orson Welles, Picasso'nun görüntülerini kurnazca, büyük ressamın gözleri hareketli bir şekilde sola, sağa ya da sadece doğrudan doğruya kameraya bakarken çekmiş olduğu için bu sorunun cevabı hem evet hem hayır olabilir. Bazen panjurların parçaları Picasso'nun yüzünün tam karşısında bulunuyor; böylece sanki bir röntgenci, güzel Oja'yı gizlice seyreliyormuş gibi görünüyor. Bu sahne, aldatmaca yaratmak için kullanılan kurgu imkânlarının şahane bir gösterisi. Aslında, hikâye havası ve alaycı canlılığı bizi Shakespeare'den uzaklaştırıp daha ziyade Sacha Guitry'ye yakın bir yere götüren bu filmin tüm konusu bu. Aslında üstü örtülü amacı, büyük olasılıkla Pauline Kael tarafından yaratılan tartışmaya Welles'in cevabı olan "*Sahte'nin S'si*"nin adı, "*Sahtekârların Aşk Öyküsü*" de olabilirdi.⁽⁴⁾

Ben bunları yazdığım sırada (Temmuz 1975) Orson Welles, aralarından on iki tanesinin gösterime girdiği toplam 15 film yaptı. Peki gösterilmeyen üç filme ne oldu?

(4) Sacha Guitry'nin "Bir Sahtekârın Romanı" adlı filmine nazire yapıyor

Welles'in, dünyanın çeşitli yerlerinde, belki 16 mm belki de 35 mm film ile (belki de her ikisi) kendisinin yönettiği ve bizzat görüntü yönetmenliğini de yaptığı, çekimine yaklaşık yirmi yıl önce başlanmış olan *Don Quixote*, Welles tarafından kendi isteğiyle tamamlandı. Oyuncu kadrosunda, kendisini oynayan Welles, genç Patty McCormick (şimdi herhalde çoktan çoluk çocuğa karışmıştır) ve en önemlisi, büyük olasılıkla kendi bölümlerini tamamlayamadan ölen Akim Tamiroff. Tamamlanamama nedeni, son sahnede patlaması tasarlanan, Don Quixote ve Sancho Panza dışında herkesi ve her şeyi yok edecek hidrojen bombasının filme alınması gerekliliği idi. Geçen yıllar içerisinde, bu filmle ilgili öyle güçlü efsaneler yaratıldı ki, Welles'in, bu filmin tek seyircisi olarak kalmayı tercih etmesi hiç de şaşırtıcı olmazdı. Öte yandan, film hakkında kendisine çok fazla soru sorulmasından bıkmış, usanmış olan Welles, filmin adını bundan sonra "*Don Quixote'u ne zaman bitireceksin?*" olarak değiştirmeye karar verdi.

Deep Water (Derin Sular) bir korku polisiye serisinden esinlenilerek çekildi; Welles bu filmi 1967 yılında Yugoslavya'da, yüksek gişeli, milliyetçi bir Yugoslav filminde oynadığı için kendisine ödenen yüksek ücret sayesinde, kendi olanaklarıyla çekti. Filmin oyuncularları arasında Jeanne Moreau, Laurence Harvey (canlandırdığı karakterin seslendirmesini de tamamladıktan çok kısa bir süre sonra öldü), Orson Welles'in kendisi ve Welles'in daha önceki filmlerinde de görünmüş olan genç, güzel

Yugoslav oyuncu Oja Palinkas vardı. Bu film iki ayrı gemideki yolcuların işin içine karıştığı gizemli bir maceranın anlatıldığı, Charles Williams'ın başarılı bir romanından (*Dead Calm*) uyarlandı. Film, olabilecek en kısıtlı ekiple çekildi. Welles, oynadığı bölümler dışında kamerayı kendi kullanıyordu. Jeanne Moreau da, oyunculuğun yanı sıra devamlılık yazmanı görevini üstlenmişti. Welles'in filmi göstermeme nedeni, yine final sahnesinin yokluğu: Gemilerden bir tanesinin denizde infilak edişinin çekilememiş oluşu. Ben kendi adıma Welles'in göz doyurucu bir patlamayı bundan sonra filme çekmesini umuyorum. Bu patlama öyle büyük olmalıydı ki, Welles aynı zamanda *Don Quixote*'un finalini de kurtarsın!

Gördüğünüz gibi, Orson Welles'in son dönem çalışmaları, sinema hakkındaki düşünceleri olarak yorumlanabilir. *Ölümsüz Hikâye*'deki Bay Clay, kendini, hoşuna giden bir hikâyenin canlandırılmasına adıyor ve bunun sonucu olarak da ölüyor. *Sahtenin S'si*, kurgu odasındaki bir usta şef montajcının aynı zamanda da usta bir üçkâğıtçı olması gerektiğini gösteriyor ve Welles'in bir film içerisinde, nihayet doğrudan sinema hakkında konuşma noktasına gelmesi çok mantıklı.

Gerçekten de, ben bunları yazdığım sırada Welles'in tamamlamak üzere olduğu yeni filmi *The Other Side of The Wind*'in, son filmini çeken ya da yeni tamamlamış olan yaşlı bir Hollywood yönetmeninin hikâyesini anlattığı ortaya çıktı. Filmin çekimleri 1970 yazında başladıy-

sa da, Welles, *Othello*'da ilk defa yapmaya başladığı şekilde birçok kez çekimlere ara verip sonra yeniden başladı. Filmin ana karakteriyle özdeşleşmek istemeyen Orson Welles, yönetmen Hannaford rolünü oynayacak oyuncuyu seçene kadar bayağı vakit harcadı; bu yüzden Hannaford'un planlarını daha sonraya erteleyerek sahneleri parça parça çekti. 1974 ilkbaharında ise Hannaford rolünü meslektaşı John Houston'a emanet etmeye karar verdi.

Bu film, bu yüzden Jean Cocteau'nun *Le Testament d'Orphée* (*Orpheus'un Vasiyetnamesi*) gibi sinemaya veda yapıtı olarak görülmemeli; çünkü zaten Welles'in, *Yurttaş Kane*'le başlayıp, *Bay Arkadin-Ölüm Raporu* ve *Don Quixote*'la devam eden filmografisinde, dört filmin den biri vasiyet niteliğinde öğeler taşıyor; Welles'in biyografilere ve varoluşa değin bilançolara duyduğu merak geçmişe dayanıyor. Onun Hollywood, sinema âşıkları, biyografi yazarları ve gazeteciler hakkında bize anlatacak çok şeyi olduğunu tahmin etmek zor değil... Sanırım filmin içinde Hannaford, kendisine adanmış kitapların çokluğundan bahsederken çektiği filmlerin sayısından bile fazla olduklarına dair ince alaylı bir laf ediyor. Filmin içinde bir yerlerde, karakterlerden birine yazılmış hoş bir de diyalog var: "Shakespeare'de de zincirleme geçmeler olduğunu biliyor muydun?"

Bence Orson Welles'in yaratıcı coşkusunun hızını kesen gişeyle ilgili güçlükler onun bir 'film şairi' oluşundan kaynaklanıyor. Hollywood'lu sermayedarlar -ve işin aslı-

nı isterseniz tüm dünyadaki seyirciler- güzel (hatta şiirsel) düzyazıya John Ford, Howard Hawks, Hitchcock ve Roman Polanski bile kucak açarken, saf şiiri, fablları, alegorik hikâye ve peri masallarını kabul etmekte güçlük çekiyorlar. Welles'i kendi kendine sadık kaldığı ve ödün vermediği için tebrik etmek çok yersiz olur, çünkü isteseydi bile aksini yapamazdı! "Motor!" dediği her seferde, çirkin gerçekliği şiire dönüştürüyor.

Gene de, Orson Welles'in hem sağ eliyle yaptığı filmler (*Kane*, *Ambersonlar*, üç Shakespeare uyarlaması, *Ölümsüz Hikâye* ve *The Other Side of the Wind*), hem de sol eliyle çektiği filmler (polisiye) vardır. Sağ eliyle çektiği filmlerde her zaman kar vardır, sol eliyle çektiklerinde ise silahlar çekilir; ama bunların hepsi, Cocteau'nun, "sinemanın şiiri" dediği şeyin parçalarıdır.

Bana kalırsa Welles'in gerçek trajedisi, otuz yıl boyunca kendisine film çekecek yüz metrelik selüloit yerine puro ikram eden bütün güçlü yapımcılarla fazlaca vakit geçirmiş olmasıdır. Bunlar otuz, hatta belki daha fazla kez, onun onda biri kadar bile yeteneği olmayan yönetmenlerin yönettiği, çekimi birkaç gün sürecek roller için kiralayan adamlardır. Ayrıca David Lean'ın *Dr. Jivago*'yu çekerken on ay zamanı varken Welles'in *Bitmeyen Balayı*'nı beş haftada çekmiş oluşu da kayıtlara geçirilmesi gereken bir nottur!

Eğer onun çalışına hayatının bu yönüne bakacak olur-

sanız, asla açıkça tek bir şikâyetle bulunmayacak, tek kaba söz saf etmeyecek, iğneleyici bir laf söylemeyecek, kötü düşünmeyecek kadar güçlü bir kişisel felsefe geliştirmiş olması gerektiği aşikârdır.

Orson Welles'in film dünyasındaki bir tür "yarışma dışı" ve yabancı kimliği zaman zaman işe yaramış ve yaratım sürecinde ona yardımcı olmuş ama başka zamanlarda onun yolunu kapatıp ona zarar vermiştir. Bu, onun, oranı yıldan yıla artan gönülsüz yaptığı meşhur filmleri açıklayabilir.

Orson Welles'in kariyeri bu yüzden sorunla doludur ama Carl Dreyer ya da Jean Cocteau'nunki kadar değil; başarılı bir oyuncu olarak etkinliği, yıldız kimliği, tüm yönetmenler için çok şey ifade eden mali destek arayışını zorunlu olmaktan uzaklaştırmıştır. Eğer büyük bir oyuncu olmasaydı, başkalarının filmlerinde oynaması ondan devamlı istenmeseydi, acaba Welles yönetmen olarak daha çok film çekmiş olur muydu? Ben böyle düşünmekten yanayım, ama eserleri her haliyle çok önemli ve unutmayalım ki sessiz sinema bir Murnau, Eisenstein, Dreyer, Hitchcock gibi büyük görsel yetenekler kazandırmışken, sesli sinema sadece, filmin başlamasından itibaren 3 dakika içinde üslubunu hemen tanıyacağımız tek bir sinemacı kazandırmıştır, onun adı da Orson Welles'tir.

André Bazin de, "Orson Welles'te teknik yalnızca kamera, dekor ve oyuncularını yerleştirmek (mizansen) yön-

temi değildir; onun için teknik doğrudan doğruya hikâyenin doğasını sorgular. Böylece sinema tiyatrodan biraz daha uzaklaşır, bir gösteriden çok bir anlatıya dönüşür. Aslında, romanda olduğu gibi teknik burada yalnızca diyalog ve hikâyenin berraklığı değil, anlamı yaratan dilin üslupla bütünleşmesidir,” demiştir.

François Truffaut
(Paris-Los Angeles arasında uçakta)

Orson Welles'in profili

Orson Welles'le 1936 yılında, çıktığım dünya turunun sonunda tanıştım. Harlem'de, Glenway Westcott ile Monroe Wheeler'ın beni götürdüğü, tuhaf ve büyüleyici bir gösteri olan, onun *Kara Macbeth*'inin sergilenişinde. Orson Welles hâlâ çok genç bir adamdı. *Macbeth*, bizi 1948 yılında, Venedik Film Festivali'nde bir kez daha bir araya getirecekti. Gariptir ki, Lido'daki küçük bir salonda bana bir başka *Macbeth* (kendi filmi) göstermiş olan ünlü yönetmenle, *kara Macbeth*'in genç yaratıcısı arasında bir bağlantı kurmadım. Venedik'te bir barda, bir kez ona yapmış olduğum bir yorumu, (bana göre en can alıcı sahne olması gereken "uyurgezerlik" sahnesine tiyatrodaki yeterince yer ayırmamış olduğunu söylemiştim) bana hatırlatan gene o oldu.

53

Orson Welles'in *Macbeth*'i "lanetli" bir filmidir; ama kelimenin saygın anlamında, tıpkı bizim Biarritz Film Festivali'ni başlatmak için kullandığımız anlamıyla.

Orson Welles'in *Macbeth*'i seyirciyi sağır ve kör ediyor. Onu beğenenlerin sayılı olduğuna eminim ve ben de

bunlardan biri olduğum için kendimle gurur duyuyorum. Welles, sayısız provanın ardından filmi çok kısa sürede çekmiş. Yani sinemanın her türlü sanat yapıtını büyüteci altına alabileceğinin ve sinemaya özgü olduğu varsayılan ritimle bunu yansıtabileceğinin bir kanıtı olarak belli bir teatral üslup kazandırmak istemiş. “Sinema” sözcüğünün, temsil ettiği şey yüzünden böyle kullanılmasını onaylıyorum. Venedik’te, defalarca aynı saçma nakaratı dinledik: “Sinematografik” ya da “sinematografik değil” Hatta; “Bu film iyi bir film ama sinematografik değil” ya da “Bu iyi bir film değil ama sinematografik.” Bunu ne kadar eğlenceli bulduğumuzu tahmin edebilirsiniz. Welles ve ben, radyoda birlikte konuk olduğumuz programda, “sinematografik film”in ne olduğunu bilmekten mutluluk duyacağımızı söyledik, onu uygulamaya koyabilmek için sadece bir tanımının bize öğretilmesini istedik.

Orson Welles’in *Macbeth*’i kaba, ilkel bir güce sahip. Onun oyuncular, çağ dönümünde hayvan derilerinden kıyafet kuşanmış, kafalarında boynuzlar ve mukavvadan taçlarla bir tür düşsel tünelin, terk edilmiş bir kömür madeninin ve su sızdıran yıkık mahzenlerin koridorlarını arşınıyorlar. Tek bir çekim bile şansa bırakılmamış. Kamera hep, tam da kaderin kendi kurbanlarını seyredebileceği bir yere konmuştur. Bazen bu kâbusun hangi dönemde geçtiğini merak ederiz ve kamera onun bulunduğu yeri sabitlemek üzere geriye hareket etmeden önce ilk kez Lady Macbeth’i gördüğümüzde, neredeyse günümüz kıyafetleri taşıyan bir kadınla karşılaşırız. Telefonun yanın-

da, kürk kaplı bir kanepeye uzanmıştır.

Orson Welles Macbeth rolünde dikkate değer bir tragedya oyuncusu olduğunu kanıtlıyor. Amerikalıların taklit ettiği İskoç aksanı İngilizlerin kulağını tırmalasa bile, itiraf ediyorum ki beni rahatsız etmedi. Harika bir İngilizcem olsaydı bile rahatsız etmezdi. Çünkü, tuhaf yaratıkların kendilerini ucube dilinde ifade etmelerini beklememiz için bir neden yok. Shakespeare'in kelimeleri her şeye rağmen aynı kalıyor.

Yargılamada iyi olmamama rağmen bu konuda başkalarından daha iyiyim. Hiç zorlanmadan, sadece konuya yoğunlaşabildim ve beni rahatsız eden şeyler, kötü şive-den çok buydu.

55

Welles tarafından Venedik Film Festivali'nin yarışmalı bölümünden çekilen ve *Objectif 49* tarafından 1949'da Kimya Salonu'nda gösterilen film, her yerde aynı türden itirazlarla karşılaştı. Bu, Welles'in, gelenekseli ve halkın dört elle sarıldığı geleneksel olanın zaaflarını hor gören, onu başarıya asıl ulaştıran kişiliğini temsil ediyor. Bazen cesareti, şans yaver gidip öyle mutlu bir başarıya ulaşıyor ki, *Yurttaş Kane*'de, Kane yatak odasının altını üstüne getirdiğinde ya da *Şangaylı Kadın*'da aynalar labirenti sahnesinde olduğu gibi, seyirci baştan çıkarılmaya razı oluyor.

Hatta *Yurttaş Kane*'in baş döndürücü ritminden sonra

seyirci bu sersemletici hızın devamını bekledi ve *Muhteşem Ambersonlar*'ın dingin güzelliğiyle hayal kırıklığına uğradı. Bizi küçük milyonerin tuhaf görüntüsünden teyzesinin histeri krizlerine götüren karanlıklar sarmalında insanın XIV. Louis gibi yolunu şaşırması daha kolaydı.

Balzac'ın öğrencisi Welles, psikolog Welles, eski Amerikan malikânelerini yeniden inşa eden Welles: Caz fanatiklerinin o kadar şaşırtıcı bulduğu da budur işte. Daha karmaşık sayılabilecek *Şangaylı Kadın*'la onu yeniden keşfettiler, *Yabancı*'yla tekrar kaybettiler, bu inişli çıkışlı lunapark treni bizi nihayet Orson Welles'in Roma'dan Paris'e yaşamaya geldiği ana getiriyor.

56

Orson Welles, çocuk görünümlü bir tür dev, kuşlar ve gölgeyle dolu bir ağaç, zincirini kopartıp çiçek tarhına yatmış bir köpek, etkin bir aylak, bilge bir deli, insanlarla çevrili bir ada, sınıfta uyuyan bir öğrenci, yalnız kalmak istediğinde sarhoş taklidi yapan bir strateji uzmanıdır.

Amaçsızca dolaştığı izlenimini vermek için gerçek gücün soğukkanlı görüntüsünü nasıl kullanacağını herkesten daha iyi biliyor ve gözleri yarı açık ilerliyor. Bazen takındığı, şekerleme yapan bir ayınıninkine benzeyen kayıtsız görüntü, onu film dünyasının soğuk, dur durak bilmeyen telaşından koruyor. Ona pılsını pırtısını toplatıp Hollywood'u terk ettiren, farklı kumpanya ve ümitlere doğru itilmesine sebep olan da yine bu yöntemdir.

New York'a gitmek için Paris'ten ayrılacağım günün sabahı Orson Welles bana kurmalı bir oyuncak gönderdi. Kulaklarını oynatabilen, bir yandan da trampet çalan harika bir beyaz tavşan. Bu bana, Apollinaire'in, Paul Guillaume Galerisi'ndeki Picasso-Matisse sergisi için yazdığı önsözde bahsettiği, onun için, yol kıvrımında bizi bekleyen bir tür sürprizi simgeleyen trampet çalan tavşanı hatırlattı.

Bu harika oyuncak gerçek bir işaret, Welles'in gerçek imzasıydı. Ne zaman parmak ucunda duran bir kadını gösteren bir "Oscar" Amerika'dan gelse, ya da Fransa'da küçük "Samotrake'nin Zaferi" heykelciği ile ödüllendirilsem, hep Orson Welles'in beyaz tavşanının "Oscarlar'ın Oscar'ı" ve benim gerçek ödülüm olduğunu düşünürüm.

57

Sinemanın anlatım dili, tekrar ediyorum, kelimelerin dili değildir. Venedik'teki San Marco Sineması'nda *Les Enfants Terribles*'i (*Müthiş Çocuklar*) festival programı dışında ilk kez gösterdiğimde -onun *Macbeth*'i geri çekmesi gibi, ben de *L'Aigle à Deux Têtes*'i (*İki Başlı Kartal*) yarışmadan çekmeliymişim- yan yana oturmuştuk. Metnin tümünü anlamış olamazdı ama mizansendeki en ufak değişimde kolumu tüm gücüyle sıkıyordu. Film göstericisi çok zayıftı ve ışık güçsüz olduğu için, böyle bir filmde çok önemli olduğu halde yüzler zorlukla seçiliyordu. Ben bu yüzden özür dilemekteyken o bana, filmin güzelliğinin gözün gördükleri ve kulakların duyduklarının ötesine geçtiğini ve ne diyaloglar ne de makinelerle ilgili

olmadığını, böyle zayıf bir gösterici ve sesle bile ritmine zarar vermenin mümkün olmadığını söyledi.

Ben de onunla aynı fikirdeyim. Bazen, örneğin *Muhteşem Ambersonlar*'da, bu fikri öyle geliştiriyordu ki, işi, cazibenin panzehiri olarak çekici olmayan görüntüler kullanmaya kadar götürüyordu. Ama *Müthiş Çocuklar*'ın ardından San Marco Meydanı'ndaki Cafe Florian'da, kimse'nin bir cazibeden öbürüne kapılmamasına, cılanın büyü'nün önceden hesaplanmamasına, aksi takdirde işi doğaçlama eski resimler çizmeye kadar götürebileceği konusunda fikir birliğine vardık.

Aslında ne Welles ne de ben işimiz hakkında konuşmaktan hoşlanıyoruz. Hayatın kendi gösterisi bize engel oluyor. Hiç kıpırdamadan uzun süre öylece kalabilir, otelde çevremizde olanları izleyebilirdik. Hareketsizliğimiz meşgul işadamlarının ve çılgın sinema uzmanlarının moralini bozabilirdi. Bu adeta, meşgul işadamlarıyla çılgın uzmanların binip de ritmine uymak zorunda kaldıkları bir gondolun onlara verdiği sıkıntıya benziyordu. Çok geçmeden tehditkar bakışların hedefi olduk. Hareketsizliğimiz casus sanılmamıza neden olmuştu. Sessizliğimiz korku uyandırdı ve gerilim yüklüydü. Gülmemiz bile onlar için ürkütücüydü. Ciddi adamların çelme takılma korkusuyla önümüzden son sürat geçtiğini görüyordum. Festivale karşı olmaktan, fikirlerimizi kendimize saklamaktan suçluyduk.

Her şey öyle gerçekdişi, toplumsal hipnoza öyle ya-

kındı ki Welles ve ben hâlâ Paris'te buluşmayı beceremiyoruz.

Onun hareketleri bir yöndedir, benimkiler diğer yönde. Bir restorana girecek olsa görevli ona benim az önce çıktığımı söyler ya da tam tersi olur. Telefonda nefret ediyoruz. Kısacası karşılaşmalarımız hep olması gerektiği gibi olmuştur: Bir mucize. Ve bu mucize de hep olması gerektiği zaman gerçekleşir.

Sinemayla sınırlı olmayan sayısız işinin detayından bahsetme görevini Bazin'e bırakıyorum. Bunların arasında gazetecilik, Marslılar şakası, *Jül Sezar* ve *Seksen Günde Devr-i Âlem*'in sahne prodüksiyonlarının önemli bir yeri var. Sevdiğim ve hayran olduğum bir arkadaşımın profilini çizmek istedim. Orson Welles söz konusu olduğunda bu benim için kendini tekrarlamak gibi bir şey, çünkü sevgim ve hayranlığım hep aynı kalacak.

Jean Cocteau

Ağustos 1949

Amerikan Sinemasının Yeniden Doğuşu

Sinemanın 1946'daki akıl çağına yetişmiş tüm sinemaseverler için Orson Welles adı, Amerikan sinemasının yeniden keşfinin heyecanıyla özdeşleşir; bunun da ötesinde, o dönemin tüm genç eleştirmenlerince paylaşılan; 'Hollywood sanatındaki yeniden doğuş ve devrime tanık olduğu' inancının da bir simgesi olur. *Yurttaş Kane* bu savaş sonrası dönem için, belki biraz 1914-1918 arasında *The Cheat*'in simgelediği şeyi ifade etmiştir. Şu farkla; Cecil B. de Mille'in filmi, 1941'de artık hecelemeyi çoktan bırakmış bir sanatın ilk günlerinin bir örneğiydi. Ama Welles'in ilk filminin önemini oluşturan şey, aynı zamanda da, konusunun cüretkârlığından çok, üslupta ve dilde meydana getirdiği köklü yeniliktir. Jacques Doniol Valcroze, *La Revue du Cinema*'da; "Orson Welles film tarihinde Griffith, Chaplin, Stroheim ve Eisenstein'dan sonra anılmayı hak etmiyor mu?" diye yazarken, birçok eleştirmene sözcülük ediyordu. En azından, çok geçmeden Jean Cocteau, Robert Bresson ve Roger Leenhardt'ın çevresinde, anılmaya değer manifestosu Biarritz Lanetli Film Festivali olan *Objectif 49*'u kurmak amacıyla toplananlara. Orson Welles, kararlı bir biçimde geleceğe dönük ol-

mayı hedefleyen bu hareketin pekâla onursal başkanı olabilirdi.

Geçen on yılın ardından, geçmişten bugüne ne kadarı kalmış diye o zamanki heyecanıma dönüp baktığımda, *Yurttaş Kane*'in "auteur"ünü, sinemanın yeniden canlanışının simgesi yapmakla yanılmış olabilir miyiz diye haliyle kendi kendime soruyorum. Açıkçası, her ne kadar ilerideki sayfalarda bazı eski yargılarımı az çok değiştirmiş, şu ya da bu teknik ve biçimsel gözüpeklığe bugün atfettiğim önemi yeniden değerlendirmiş olsam da, gene de yanıldığımızı hiç sanmıyorum. Her şeyden önce 1940 yapımı bir filme 1946 yılında hayranlığımızı göstererek yanılmıyorduk.⁽¹⁾ Sadece bu gecikme bile bizi doğruluyordu. 40'lı yıllar Hollywood için kuşkusuz kritik kabuk değiştirme yıllarıydı ve bizim ancak savaştan sonra bundan haberimiz oldu. Geçen on yıl, sesli Amerikan sinemasının zaferini hazırlamış olan belli başlı türlerin olgunluk çağı ve çöküş devresiyle ayrışır; psikolojik ve müzikal komedi, gangster filmleri, slapstick ile soytarı komedileri (Marx Kardeşler, Laurel ve Hardy) ve tabii ki Western filmleri. Hollywood yapımları, 1937 yılına doğru kusursuzluk ve özellikle de dengeye yani klasik olma niteliğine kavuştular. Eğer birkaç dahiyane yapıt ya da en azından gerçekten özgün film, tekniğe ve içeriğe yeni bir soluk getirmemiş olsaydı, artık kanun olma yoluna girmiş uygulamaları kökünden sarsıp, tüm yeni sanatsal akımla-

(1) "Yurttaş Kane"'in Fransa'da gösterime girşinin bu kadar gecikmesinin sebebi, tabii ki Vichy Hükümeti'nin Amerikan filmlerine koyduğu ambargo ve Alman işgalidir

rın altında yatan beğeni değişimini uyarmamış olsaydı, Hollywood'un bulunduğu noktada artık gerileme dönemine girmesi için tüm tarihsel koşullar bir araya gelmişti. Fransa'nın bir *Regle du Jeu*'sü (*Oyunun Kuralı*), Hollywood'un da bir *Yurttaş Kane*'i oldu. Amerikan sinemasının yeniden doğuşunu Welles'in ünlü filmine mal etmek biraz ölçüyü kaçırmak olur. Sadece tapınağın sütunlarını yıkan çekiç darbeleri arasında ötekilerden çok daha anlamlı ve etkili olmuştur. Bu yıkıcı rolün ötesinde, yapıcı açıdan da engin ve doğurgan bir entelektüel ve biçimsel katkısı olmuştur. 50'li yıllardaki nöbet değişiminin en tipik örneklerini veren Amerikan yönetmenlerden biri olan Nicholas Ray (bu akım, Richard Brooks, Robert Aldrich, Anthony Mann ve

Elia Kazan gibi yönetmenleri de içine almıştır) şöyle der; “Welles, sinema tarihin en büyük yönetmenlerinden biridir ve film yönetmeye çalışan bizler, açtığı ve rehberlik ettiği birçok yeni yol için ona çok şey borçluyuz. O, aynı zamanda da çok büyük bir tiyatro adamıdır. Kimse de bunun aksini söylemeye kalkmasın.” on yıl sonra dile getirilen, yeni kuşaktan Amerikalı bir yönetmene ait bu görüşler, 1946-1950 yıllarının genç Fransız eleştirmelerinin sözleriyle uyuyor. Demek ki biz, Orson Welles'in filmini savaş sonrası öncü sinemacının en resmi ifadelerinden biri olarak öbürlerinden ayırtırmış olmakta haklıydık. Sadece *Yurttaş Kane*, *Muhteşem Ambersonlar* ve *Şangaylı Kadın*'ı çekmiş olsaydı bile Orson Welles, yine de sinema tarihini kutsamak için dikilen herhangi bir za-

fer anıtı üzerine kazınacak isimler arasında önemli bir yer hak ederdi.

İlk Adımlar: Tiyatro ve Radyo

Harika Çocuk

Orson Welles, teknoloji ve sanat mirasını harmanlamış, hali vakti yerinde ve özgür ruhlu bir ailenin çocuğu olarak, 6 Mayıs 1915'te Chicago'ya fazla uzak olmayan Kenosha, Wisconsin'de doğdu. Babası Richard Head Welles, aynı zamanda hem bir mucit, hem fabrikatör, hem de otelciydi. Annesi Beatrice Ives Welles, tanınmış bir piyanistti. Aile ortamı, Orson'un bebekliğinden itibaren, misafirler geldiğinde çocukların yatmaya yollanmasına ya da hizmetkârlarla yemek yemesi gerektiğine inanmayan anne-babasının arkadaşları olan sanatçı ve aydınların (oyuncu, ressam, yazar, müzisyen) bir araya gelmesini sağlayan bir ortam olmuştur. Bay ve Bayan Welles, daha çok Montaigne'in babası tarzında kişilerdi. Oğulları da onların yardımseverliğini şükranla ve sevgiyle anar. "Babam" der, "inceliği, cömertliği ve hoşgörüsüyle arkadaşlarının hayranlık duyduğu, kibar, hassas bir adamdı. On yaşına gelene kadar klasik bir eğitim almamış olmanın bana kazandırdığı ayrıcalıkları ona borçluyum. İçimde kök salan seyahat aşkını da ondan miras aldım. Yoklu-

ğunda hiçkimsenin gerçek anlamda tam ve tatmin edici bir kişilik oluşturmayacağı saf ve köklü bir müzik ve hıtabet aşkını da annemden aldım.” Orson Welles’in eserlerini hangi şekilde yorumlarsanız yorumlayın, bundan, mutsuz ya da kuşatılmış bir çocukluğa karşı bir başkaldırı çıkarmaya çalışmak yanlış olur. Bu, olsa olsa mutluluğa karşı çelişkili ve hafif bir başkaldırıdır. Belki de çocukların kâbus gördüğü bir yaşta acı çekmemiş olan bir ergen de aynı derecede eksiktir.

Bununla birlikte, Orson Welles’in ailesi onun dehasının erken belirtilerine sınırlama getirmemiştir. Eğer ortalama zekâlı bir çocukları olmuş olsaydı, onlar her durumda, bu genç dâhinin erken gelişmişliğinin, içinde ortaya çıkma gücünü bulduğu seçkin ve serbest eğitimi ona da sağarlardı. Onun marifetleri yerel basına kadar ulaştı. Wisconsin, Madison’daki bir gazetede şu başlıkla bir makale yayınladı: “Karikatürist, Oyuncu, Şair ve Sadece 10 Yaşında!” Zaten Madison’da bulunan ve Mueller adında tanınmış bir psikolog ve öğretmen tarafından yönetilen Washington School’da, birkaç yıldan beri harika çocuk olarak biliniyordu. Mueller, öğrencisinin aşırı ileri zekâ yaşını doğrulayacak olan çeşitli testler için ideal, neredeyse eşine rastlanmadık bir malzeme olduğunu keşfetti. Washington School’da kaldığı döneme dair hikâyeler, *A King in New York (New York’ta Bir Kral)*’ta Chaplin tarafından yaratılan, ıslahevindeki küçük dâhinin hikâyelerine benziyor. Yetim kalan Orson’un vasisi olmadan önce aile dostları olan Dr. Bernstein, bu bölümde kendisinden

çok alıntı yaptığımız Orson Welles'in İngiliz biyografi yazarı Peter Noble'a şunları yazmıştır:

"Çocuğun inanılmaz zekâ olgunluğu beni hayrete düşürmüştü. İki yaşında zekice akıl yürütüyordu; görünüşü, davranışları ve heykel ile resme yaklaşımından mutlaka bir tür sanatçı olmaya yazgılı olduğundan emin oldum. Annesi yetenekli bir piyanist olduğuna göre, çocuğun da müzik dalında parlayacağını sandım ve Orson'a üçüncü yaş gününde bir keman verdim. Maalesef kolları kemana çalmak için fazla kısaydı. Ben de o zaman ona bir orkestra şefi bageti satın aldım.

Gelecekte vesayeti altında bulunduracağı çocuğu hokkabazlık numaralarıyla tanıştıran da, gene aynı Dr. Bernstein'dir. Bu sihirbazlık eğitimi, bildiğiniz gibi, boşa gitmiyor ve onu Marlene Dietrich'i, vatanseverlik hisleriyle testereyle ikiye bölmeye götürüyor.⁽¹⁾

Oyuncak sihirbazlık takımının ardından iyi kalpli doktor, ona kuşkusuz tiyatroya yöneliminin kaynağı olan bir kukla tiyatrosu hediye eder. Bu eğilim, yavaş yavaş müzik ve resme duyduğu ilginin pabucunu dama atacaktır. Hiç de klasik olmayan bu eğitim, Orson Welles'in ailesiyle seyahat etmesine engel oluşturmaz. Bir Avrupa yolculuğu sırasında, daha ancak sekiz yaşındayken annesini kaybeder. Dul kalan babası, işi tamamen bırakıp her seferinde yanına oğlunu da alarak daha çok seyahat etmeye

(1) "Follow the Boys"ta askerleri eğlendirmek amacıyla Orson Welles tarafından oynanan bir sahneye gönderme yapıyor

başlar; Orson bu sayede neredeyse Avrupa'nın tamamını ve Asya'nın da büyük bir bölümünü gezer.

Daha sonraları, Çin ya da Jamaika'da olmadığı zamanlarda -ve ne yazık ki annesinin ölümünün ardından ancak birkaç yıl yaşayan babasının da ölümünden sonra-yenilikçi eğitim sistemiyle ünlenmiş bir başka okul olan Todd School'a devam eder. Her ne kadar toplama çıkartma yapmayı öğrendiyse de, özellikle tiyatro alanındaki edebi kültürünü tamamlar ve amatör olarak yönetmenlik ve oyunculuk yeteneklerini sergilemeye başlar. Todd'un müdürü olan Roger Hill'den, Elizabeth Dönemi oyunları sergileme iznini alır ve gene burada, çok sonra Mercury Tiyatrosu'nda *Five Kings* adı altında sahneye koyacağı. Shakespeare'in birkaç trajedisinden oluşturduğu ünlü derleme fikri doğar. Nihayet bir *Jül Sezar* uyarlamasıyla Chicago Drama Yarışması'nda Chicago bölgesinin en iyi lise yapımı ödülünü, ancak jüri, oyuncuların profesyonel olmadığına dair resmi kanıtı gördükten sonra kazanır.

67

Sahneden Taşan Tiyatroculuk

Kuşkusuz bu kitabın ana konusunu oluşturan Orson Welles'in film alanındaki etkinliklerine gelmeden önce, biraz tiyatro çalışmaları üzerinde duralım. Bu konuyu üstünkörü geçmeye istekli olmamamızın nedeni, sadece *Yurttaş Kane* ve *Othello*'nun yönetmeni için tiyatronun sinemadan önce gelmesi değil. Welles'in dehasının tüm görünümünün, özellikle de sinemanın derin ve ana hazırlayıcısı rolünde olduğu içindir. Bunu ayrıca, onun yönettiği filmlerin mizansen'ini çözümlerken daha detaylı olarak

göreceğiz. Welles'in tiyatro çalışmalarıyla filmleri arasındaki açık ve yakın bağlantı, gösterdiğimiz dikkati haklı çıkarmaya yetiyor. Aslında, yönetmenin tiyatro deneyimlerini hesaba katmadan kimse *Macbeth* ve *Othello*'yu tam anlamıyla kavrayamaz. Ama bu görünür ilişkinin ötesinde, özellikle de konu seçimi açısından bakıldığında tiyatro, Welles'in üslubunun birçok başka yönünü de aydınlatır. Hatta tiyatro, en geniş anlamıyla bazılarına itici gelebilecek reklam ve skandal merakını da kapsayacak şekilde abartılı tavırlara duyulan bu zaaf, belki de özel hayatında bile belirleyici etkindir.

Kelimenin geleneksel anlamında tiyatronun -özellikle de Elizabeth Dönemi Tiyatrosunun- Orson Welles'in kültür ve beğenisinin temelini oluşturduğu şüphe götürmez. Onun durumunda, teatrallik kesinlikle sahneden taşıp hayatını istila eder. Devlet -ileride göreceğimiz gibi- Federal Tiyatro'nun *The Cradle Will Rock*'ı (*Beşik Sallanacak*) sahneye koymasına engel olduğunda ve Orson Welles tiyatro kumpanyasının kapılarını mühürlü bulduğunda kıyafet zorunluluğuna uymuş seyirciler için, en azından sahne sorununa çözüm bulacak bir sokak gösterisi icat etti. Sonunda bir çözüm bulunduğu oyuncular da dekorlarla birlikte kamyonlara yüklendi. Bu inanılmaz geçit töreni, Washington'lı bürokratlara rağmen, tüm ekip ve ekipman, oyunun ilk gecesinin gerçekleştiği Eski Venedik Tiyatrosu'na taşınıncaya kadar seyircinin eşliğinde sürdü.

Ertesi gün basında çıkan eleştirilerde en çok övülen *The Cradle Will Rock*'ın sahneye konusu muydu, yoksa onu sadece küçük bir ayrıntı olarak içine alan, bu şehir boyu inanılmaz doğaçlama gösterisi miydi, onu bilmiyorum: Bir kamyonun üzerine kurulmuş olan Orson Welles, Sezar'ın ölüsünün ardından Marcus Antonius'un yaptığı gibi kalabalığı hipnotize ediyordu.

Dublin: İlk Roller

16 yaşındaki Orson, önce bir eşek arabasıyla İrlanda turu yaptıktan sonra 1931 yılında Dublin'e ayak bastı. Orada, Gate Tiyatrosu tarafından sahneye konan John Millington Synge'in bir oyununu şaşkınlıkla izledi. Hilton Edwards ve Michael MacLiammoir tarafından yönetilen bu İrlandalı kumpanya, varlığını sürdürdüğü üç yıl içerisinde uluslararası bir ün kazanmıştı. Orson, büyük bir cesaretle yönetmene kendisini, New York Tiyatro Birliği'nin yıldızı olarak tanıttı. MacLiammoir olayı şöyle aktarıyor:

69

“Tombul bir yüzü, isyancı Çinli gözleri ve dolgun, güçlü dudakları olan çok uzun boylu, genç bir adamı karşımızda bulduk. Pişkin bir transatlantik tınısı taşıyan sesi, daha o yaştan bir rahip, lider ya da herhangi güç sahibi bir adamınki gibiydi; ses sahnede yükseldi ve sahnenin tozlu havasının içinden kendine yol açacak şekilde yankılandı; sanki küçük 18. yüzyıl üslubu duvarları yıkacak ve yeri yaracaktı; sükunetle uyuşuk uyuşuk ilerledi ve bizi, sanki sonunda güzel bir şey yapma şansı önümüze konulmuş gibi kusursuz bir sabırla inceledi. Evet beyler; onu alacak

mıydık?”

Gerçekten de *The Jew Süß*'de Wurtemberg Dükü Alexander rolünü oynamak üzere işe alındı. Bu karakter 60 yaşlarında yaşlı bir adam olduğu için, yeni yetme, Todd School'da yapmaya bayıldığı taklitlerden birini yaratma ve özellikle de bol bol makyaj malzemesi kullanma fırsatını buldu. Orson Welles'in peruk ve makyaj merakı çok iyi bilinir ve çocukluğuna kadar uzanır. Dr. Bernstein, himayesindeki çocuğun odasında yabancı bakışlı, perişan, yaşlı bir Liliputlu adamla karşılaştığında Orson 10 yaşında ya var ya yoktu: Gördüğü şey, *Kral Lear*'in provasını yapmakta olan Orson'du. Orson Welles, o günden beri, aralarında hem tiyatro oyunları hem de filmlerin bulunduğu sayısız gösteride yüzünü yeniden şekillendirip yaşıyla oynayarak eğlendi. Buna karşın peruksuz ya da makyajsız ama özellikle de burnuyla oynamadan sahneye çıktığı o kadar nadirdir ki. Bunu şöyle anlatıyor:

“Laurence Olivier de, ben de burunlarımızdan nefret ederiz. Yüzümüze komik bir hava veriyorlar; oysa ikimiz de esas olarak dramatik roller oynama arzusundayız. Olivier, şapkasının gölgesindeki o yakışıklı fil hortumunun üzerine takma bir burun tutturuyor. Ben de aynı güçlü eğilimi duyuyorum. Benim kendi burnum, tüm normal kullanımlar için oldukça hoş ve hatta dekoratif. Ancak neredeyse ben daha 10 yaşındayken büyümeyi bırakmış gibi duruyor. Bu da, Lear, Macbeth ve Othello gibi roller için şiddetle uygunsuz.”

Bu tutumu, sadece burnunun biçimiyle değil, ama çocuksu görünüşüyle de ilgili. Bu çocukluğuna dair takıntısını ileride daha ciddiyetle ele alacağız. Ama ben, her şeyden önce Orson Welles'le yapmış olduğum bir konuşmayı anımsıyorum. Takma bir burunla sahnede rol yapmanın zevkini benim karşımda bir kez daha anmıştı. Onun için üslup bile, hep duacısı olunacak bir şey değil ama onun yerine, sizi seyirciden korumaya yeten bu küçük kartondan kalkan ya da model hamurundan maske, ondan yoksun bırakılmaması gereken bir şey. Çıplak bir burunla rol yapmak, sahne ışıkları önünde cascavlak kalmak demek.

Orson, *The Jew Süss*'den sonra, *Hamlet*'te Hayalet'i ve *Çölün Mogu'su* adında bir oyunda Pers Kralı'nı oynadı. Görece deneyimsiz oluşuna ve bazı rollerdeki aşırılıklarına rağmen genç aktör ününü, tekliflerin çoğaldığı Londra'ya ulaştırmaya yetecek kadar iyi eleştiri topladı. Nihayet İngiltere'ye gitmek üzere Dublin'den ayrıldı. Ama ne yazık ki Çalışma Bakanlığı ona çalışma izni vermeyi uygun bulmadı ve Welles Amerika'ya dönmek zorunda kaldı. Ama bunu, Bernard Shaw'u ziyaret ettikten sonra yaptı.

71

Yönetmen olarak ilk işler

Ama Broadway. Dublin'den oldukça uzaktı ve bu "çocuk" burada ciddiye alınmıyordu. Welles, Todd School'dan arkadaşı olan Rogel Hill'in tavsiyesi üzerine çeşitli yapım notlarıyla kendi desenlerini de kapsayan Shakespeare'nin çalışmalarının yeniden yorumlanmış, açıklama-

lı bir baskısını üstlenmek için bu zorunlu işsizlikten yararlandı. Bu çalışmalar, “The Mercury Shakespeare” adı altında bir ciltte bir araya getirildi. Sonra, kendini resme adamak üzere Fas’a, oradan, boğa güreşine heyecan duyduğu, hatta arenaya çıkmayı bile göze aldığı İspanya’ya yöneldi. Chicago’ya döndükten sonra, birkaç ay daha avarelik etti, sadece zaman zaman, John Brown hakkında yazmakta olduğu biyografiyle ilgilendi. Thornton Wilder’la buluştuğu güne kadar da böyle devam etti. Bu buluşma, sonunda Amerikan tiyatrosuna sağlam bir adım atmasını sağladı. ‘Romeo ve Jülyet’, ‘Candida-Kandida’ ve ‘The Barretts of Wimpole Street’ adlı oyunların turnelerinde oynaması için onu kiralayan ve turne dönüşünde New York’ta ‘Romeo ve Jülyet’te Mercutio rolüyle başlangıç yapmasını sağlayacağına söz veren ünlü oyuncu Katharine Cornell’e tanıtılması sayesinde oldu. Sonradan, ancak Tybalt rolünü kapabildi. Welles, turnenin bitiminde yeni tiyatro sezonunun başlangıcına kadar, Woodstock’a, Todd School’un himayesinde bir tür festival düzenleyerek vakit geçirdi. Gate Theatre’daki arkadaşları Hilton Edwards ile MacLiammoir’i bu vesileyle Dublin’den getirtti. Amatör denemelerini saymayacak olursak Welles, ilk kez 1934 yılında Todd School’da yönetmenliğe adım attı.

Woodstock Tiyatro Festivali’nin Welles’in biyografisi içindeki önemi bu kadarla da bitmiyor: Karşılaştıktan birkaç ay sonra, on dokuz yaşında evleneceği on sekiz yaşındaki güzel aktris Virginia Nicholson ile de burada tanıştı.

1939 yılında çiftin bir kızları oldu. Bir oğlan bekleyen çift, çocuğa Christopher adını taktı. Welles nihayet, başrol oynama tatminine ulaşamadığı Katharine Cornell'in kumpanyasıyla, adını Broadway'de duyurmaya başladı. Genç bir öncü tiyatro topluluğunun yapımcısı olan John Houseman onu fark etti ve ona iş teklif etti. Bahsi geçen iş, Wall Street'teki çöküşten söz eden, Archibald MacLeish'in *Panic*⁽²⁾ adlı sosyal bilinçli, ilerici bir manzum oyununu sahneye koymaktı. Oyun sadece üç gösteri yapabildi ama, birkaç yıl sürecek olan Welles-Houseman ortaklığı böylece doğdu⁽³⁾ Başlangıç olarak, Federal Tiyatro'nun zaferi sayılabilirdi.

Federal Tiyatro, Roosevelt politikasının en övülmeye değer girişimlerinden biriydi. Tiyatronun içinde bulunduğu krize çare olarak ve özellikle de 1933'ten beri oyuncularını telef eden işsizliğe karşı Washington her eyalette tiyatro kumpanyalarına para yardımı yapmaya karar verdi. New York'ta, John Housemann'ın yönetimindeki Negro Theatre'la beraber en az 5 topluluk vardı. Houseman, bir yandan altın sesiyle mucizeler yarattığı radyoyla adını duyurmakta olan arkadaşı Orson Welles'ten yardım istedi.

Welles o sıralarda, ünlü *Zenci Macbeth*'i sahnelemeye karar vermişti. Hikâyeyi İskoçya'dan Tahiti'ye taşımış,

(2) Bazin'in, *Panic*'i Welles'in yönettiğine dair ifadesi hatalı; Welles McGafferty rolünü oynadı, ama yönetimi Martha Graham ve James Light üstlendi.

(3) Bu ortaklık, 1940 yılında, 'Yurttaş Kane'in ve Welles tarafından yönetilen, Richard Wright'ın 'Native Son' adlı eserinin bir uyarlaması olan son bir oyunun gerçekleştirilmesinin ardından son buldu.

zenci imparator Jean Christophe hükümdarlığı dönemine yerleştirmiş, cadıları "voodoo" büyücülerine dönüştürmüştü. "Niyetimiz," diye yazıyor Orson Welles, "göründüğü gibi havai ve saçma değildi. İstedığımız şey, birçoğu çok yetenekli olan zenci sanatçılara, genellikle yoksun bırakıldıkları türde rollerde oynama şansını tanımaktı. Genellikle zencilere kalan roller, başörtülü teyzelerle karpuz yiyen amcalar ve bunun gibi rollerdi." Virgil Thompson'ın müziği ve Nat Karson'ın kostümleriyle *Macbeth*, Orson Welles'in yaratıcılığının boyutlarını sergilediği ve gençlik otoritesini kabul ettirdiği unutulmaz bir iş oldu. Welles, "Macbeth"ın ardından, gene Federal Tiyatro için, onu çok etkilemiş olan René Clair'in filmine gönderme yaparak *An Italian Straw Hat*'i, René Clair'in *Un Chapeau de Paille d'Italie-Hasır Şapka*'sının özgür bir uyarlamasını, *Horse Eats Hat*'i, sonra da Christopher Marlowe'un *Dr. Faustus*'unu sahneye koydu. Aynı dönemde, *Ten Million Ghosts* adında, silah yapımcılarına saldıran bir başka Broadway oyununda -oyun, idealist olduğu kadar da hazını güç bir oyundu- rol aldı.

Oyunun uğradığı başarısızlık, Federal Tiyatro için başka bir sosyal ve ilerici oyun koymaya karar veren Welles'in cesaretini kırmadı: Amerikan siyasal hayatıyla dalga geçen, operaya dönüştürülerek uyarlanmış bu oyunun adı *The Cradle Will Rock-Beşik Sallanacak*'tı. Federal Tiyatro ile Roosevelt politikalarının düşmanları bu sefer daha güçlü bir konumda bulunuyorlardı. Washington da bunun farkındaydı. Sonuçta Welles ve Houseman'a bu

oyunu bırakmaları emredildi. Emre karşı geldiler, polis de açılış gecesinde tiyatroyu kapattı. İki bin kişi sokakta, kilitli kapılar önünde kalakaldı. İşte Orson Welles, daha önce anlattığımız harika gösteriyi onlar için uydurdu. Federal Tiyatro ölmüştü ama Orson Welles'in zaferi ileri doğru dev bir adım daha atmıştı.

Mercury Tiyatrosu

1937 yılında şöhreti sonunda Welles'e, Houseman'la birlikte kendi topluluğunu kurma olanağını verdi. İki arkadaş, çok güçlük çekmeden sessiz bir ortak buldular ve Mercury Tiyatrosu böylece kurulmuş oldu. Grubun özgünlüğü, birkaç Avrupalı topluluk tarafından denenmekte olan ama genel uygulaması hâlâ aynı oyunu aylarca oynamak olan Broadway'de neredeyse hiç bilinmeyen, hem modern hem de klasik oyunları repertuvarında barındırma heyecanı taşımasında yatıyordu.

75

Mercury Tiyatrosu, *Jül Sezar*'ı sahneleyerek açıldı. Shakespeare trajedisini modern kıyafetler içerisinde oynamaya karar verdi. Faşizm Avrupa'da tırmanıştayken, modernize edilmiş bir *Jül Sezar* cüretkâr bir hareketti. Oyun bundan başka dekorsuz, sadece tiyatronun arka duvarının çıplak tuğlalarına dayanmış hareketli platformlardan oluşturulmuş bir sistem kullanarak sergileniyordu. *Jül Sezar*'ın, 11 Kasım 1937'de gerçekleşen açılış gecesi, New York eleştirmenleri arasında gürültü kopardı. Ertesi gün eleştirmenler bu başarıyı Talkulah Bakkhead'in oynadığı gösterişli *Antonius ve Kleopatra*'yı yermek için

kullandılar. *Jül Sezar*'ın başarısı öyle büyük oldu ki programı çabucak yenilemek gereği doğdu.

Oyun, daha geniş ve daha merkezi bir salona taşındı. Tekrar Mercury Salonu'na dönene kadar da aylarca bu yeni salonda devam etti. Thomas Dekker'in *Shoemaker's Holiday* adlı modern oyunu da repertuvara katıldı.⁽⁴⁾ Mercury Tiyatrosu 1938 ilkbaharında, Welles'in seksenlik Kaptan Shotover'ı canlandırırken epeyi eğlendiği Bernard Shaw'un *Heartbreak House-Kırgınlar Evi* adlı oyununu sergiledi. Bu zor oyun, ortalama bir başarı elde etti. O aşamada iş hayatı çok kötü değildi ama başarısızlıkla bitebilirdi. Bu olay, Orson Welles'in *Jül Sezar*'da olduğundan bile daha savurgan davrandığı Brücher'in *Danton'un Ölümü* adlı oyunuyla meydana geldi. Oyuncuları aşağıdan sahnenin üzerine çıkartacak şekilde konulmuş yürüyen merdivenler⁽⁵⁾ ve kalabalık hissini uyandıracak şekilde sahnenin arka duvarına yapıştırılmış bin yedi yüz maske. Oyun, Welles'in Saint-Just kompozisyonuna rağmen değerli ve saygın bir başarısızlık oldu: Nihayet, 1939 ilkbaharında gerçekleştirilen sonraki proje bir felaket oldu: II. Richard, IV Henry, V. ve VI. Henry ile III. Richard'ın bir sentezi olan oyunun adını da utanmadan *Five Kings-5 Kral* koymuştu. Provalar devam ederken hâlâ 15 bin dolara ihtiyaç vardı ve *Five Kings* asla perdelerini aç-

(4) Modern demek zor. Oyunun yazılış tarihi 1600'e uzanıyor.

(5) Peter Noble'in kitabına göre, bunlar asansördü. Yapının daha ayrıntılı bir betimlemesi –ortasına, içinde küçük bir platformun yükünü boşaltmak için inip sahnedan azami 3,5 m. yükselecek şekilde, yukarı/aşağı hareket ettiği bir asansör boşluğu yerleştirilmiş olan 4 yanı kapalı bir kutu-.

madı.

Mercury Tiyatrosu ölmüştü! Mercury Tiyatrosu sen çok yaşa! Aslında iki yıllık zaferle dolu etkinliğin ardından gelen bu onurlu ölüm, başarısızlıktan çok daha fazla bir şeydi. Mercury Tiyatrosu'nun ömrü kısa da olsa, Fransa'daki Cartel'le karşılaştırılabilirdi. Ama her şeyin ötesinde bizi burada ilgilendiren yanıyla bu deneyim Orson Welles'in kariyerinde önemli bir aşama olmuştur. Mercury ile yirmi üç yaşında, Welles tiyatro konusundaki dehasını nihayet gerçek değeriyle ortaya koyma olanağı bulmuştur.

Welles, gene Mercury çatısı altında, neredeyse hepsi ünlü olan ve onu, kısa bir süre sonra kusursuz bir grup performansıya Hollywood'daki çalışmalarında destekleyecek olan bu olağanüstü oyuncu kadrosunu bir araya getirmeyi başardı: Joseph Cotten, George Colouris, Agnes Moorehead, Everett Sloane, Paul Stewart, Erskine Sanford, Ray Collins...

77

Mercury Tiyatrosu'nun sonu bizi, Hollywood'un Orson Welles için borazanlarını çaldığı güne bayağı yaklaştırıyor. Eğer tarihi yeniden yazmaya hevesli olan varsa, parlak Hollywood yönetmenini sinemanın kalbine tiyatronun götürdüğünü hayal etmek herhalde çok da gerçekdışı olmaz. Welles bunun tek örneği sayılmaz: Özellikle savaştan sonra, Broadway ile Hollywood arasındaki değiş tokuşlar sıklaştı. Sadece senaryolar değil -Amerika'da bu,

her zaman olağandır-ama aynı zamanda oyuncu ve yönetmenlerin takası da gittikçe artarak yaygınlaştı. 50'lerin ortasındaki Amerikan sinemasının Actor's Studio'sunu, James Dean ve Marlon Brando gibi önemli oyuncularını yetiştiren Elia Kazan'a⁽⁶⁾ borçlu olduğunu biliyoruz.

Önceden, Clifford Oddets ve Thornton Wilder gibi oyun yazarları. New York'da tiyatro adına yenilikçi çalışmalara imza attıktan sonra Hollywood'da çalıştılar. Hollywood, Elia Kazan'dan sonra, Amerikan sinemasının sağlığı adına gelecek vaat eden en ilginç ve zengin filmleri, en ünlü Broadway yönetmenlerinden biri olan Joshua Logan'a borçludur. Welles kuşkusuz Hollywood'a günün birinde ayak basacaktı ama büyük bir olasılıkla bu, radyoda geçen üç yılında kazandığı ve Marslılar hakkındaki yayını ile tamamladığı tiyatro dışındaki ününün ona sağladığı özgürlükleri hoş görmeyecek kadar ağır koşullarda ve daha geç olurdu.

Marslılar yayında

Orson Welles'in radyo deneyimi. film çalışmaları üzerinde en az tiyatro deneyimleri kadar belirleyici olmuştur. Bu yüzden. sadece dedikodu yönüne meraklı olduğumuz için burada yeniden ele almıyoruz bu konuyu. Zaten, tiyatrodaki kazandığı başarılarından daha ünlü ve daha çok biliniyor olduğuna göre, biz bu konu üzerinde nispeten daha kısa durabiliriz. Gene de. New Jersey'nin Marslılar ta-

(6) Bu dönem Fransız eleştirmenlerinin, Lee Strasber'in "Actors Studio"sunu Elia Kazan'ın yönetiminde olduğunu belirtmeleri yaygın bir yanıltır

rafından hayali işgalinin inanılmaz serüveninin ne derecede önceden hazırlıksız olduğu pek bilinmez. Welles, Federal Tiyatro'daki günlerinden itibaren gün geçtikçe daha çok özgürlüğe kavuştu. CBS Network'te bir yıldız olmuştu. 1938'den itibaren, CBS için kendi tiyatro grubunun tüm rolleri canlandığı haftalık bir program yönetiyordu: *Mercury Tiyatrosu yayında*. Bu program, her hafta, Welles'in yönetmenliğini yaptığı bir klasik eserin uyarlamasını yayınlıyordu. *Hazine Adası, Jane Eyre, The Man Who Was Thursday, Jül Sezar, 80 Günde Devr-i Âlem* ve bunların ayarında "halim selim" konulardan sonra Welles, bugün "bilim-kurgu" olarak niteleyebileceğimiz bir şey yayınlama fikrine kapıldı. Neredeyse adaşı olan H.G. Wells'in *Dünyalar Savaşı*'nda karar kılınmadan önce Shi-el'in *Purple Cloud* ya da Conan Doyle'un *Lost World* ü gibi kitapları uyarlamayı düşündü.

79

Başlangıçta kitabın malzemesi uyarlamacılarda hayal kırıklığı yarattığı için yayın neredeyse gerçekleşmeyecekti. Bu Marslı serüvenleri tamamıyla aptalca buldular. Ama *Danton'un Ölümü*'nün provalarını yönetmekte olan Orson, radyo kontratına uymak zorundaydı ve programını son anda değiştirecek vakti yoktu. 29 Ekim 1938'de, deneme kayıtlarının sıradanlığı yüzünden heveslerini yitirmiş olan Welles ve Mercury ekibindeki arkadaşları, hikâyeye biraz tat katmanın tek yolunun, olayların gerçekçiliğini bir "haber bülteni" stilinde güçlendirmek olduğu sonucuna vardılar. Orson bütün geceyi, olayı Amerika'nın farklı bölgelerine taşımak için uyarlamaya, daha

fazla “gerçeğe uygunluk” katacak şekilde düzelterek geçirdi. Buna rağmen, sonuçlar hiç de öyle gerçeğe uygun görünmüyordu ve son provaya katılmış olan herkes, oyuncular ve teknisyenler de aynı fikirdeydiler. Ama artık düzeltmeleri yapacak vakit kalmamıştı.

Bu olay elle tutulur izler bırakmamış ve ciddi bilimsel araştırmaların konusu haline getirilmemiş olsaydı, hikâyenin devamının gerçekliğine, özellikle de taşındığı şaşırtıcı boyutlara bugün inanmakta güçlük çekerdik. Bu olağanüstü kolektif, ülke çapında şizofreni olayı, şişirilmiş bir reklam yutturmacası ya da Welles efsanesinin uydurmalarından biri olarak görülebilir. Ama ortada kaçınılmaz gerçekler var. Kimliği belirlenemeyen bir spiker sesi, Marslıların New Jersey’ye inişine dair bir ana haberle yayını kesiyor, ardından da, ara ara, İçişleri Bakanının ‘dramatik’ konuşması ve nihayet Başkanın, durumun ciddiyetini doğrular mahiyetteki açıklamasını içeren bu türden başka bağlantılar kuruluyordu. Tüm bunlar, binlerce, yüz binlerce ve nihayet milyonlarca dinleyiciyi dünyanın sonunun geldiğine inandırmak içindi. Bu paniğin sonuçları gayet iyi bilinir: İnsanlar her yöne kaçıştılar, şehirliler köye, köylüler ise şehre. Gecenin sonunda, otoyollar sayısız arabayla kilitlenmişti. Rahipler, günah çıkartacaklar için görev başına çağırılmıştı. Düşükler, itişme kakışma sırasında kırılan kollar bacaklar, kalp krizleri meydana geldi; hastaneler ve psikiyatri merkezleri, insanların paniğiyle nasıl başa çıkacaklarını bilemediler. Pittsburgh’da bir kadın, Marslıların tecavüzüne uğramaktansa kendi hayatına

son vermeyi tercih etti. Güneyde insanlar halka açık alanlarda topluca duaya çıktılar. Kısmen terk edilmiş şehirlerde çapulculuk baş gösterdi. New Jersey’de “çevik kuvvet” göreve çağrıldı. Birkaç hafta değilse de en azından birkaç gün sonra, Kızıl Haç gönüllüleri ile Kuveykırlar hâlâ, zavallı, dehşete kapılmış aileleri artık evlerine dönebileceklerine ikna etmek için Dakota’nın Kara Tepele’rine çıkıyorlardı. Orson Welles’in yanı sıra, bu toplu isteriden faydalanan en azından bir kişi daha vardı. Princeton Üniversitesi’nin kıymetli psiko-sosyoloji profesörü Bay Hadley Cantril bu olaydan epey hoşlandı ve olayı, ayrıntılı bir çalışmasında “sosyal bilimciler tarafından araştırma konusu olarak kullanılabilecek ilk modern panik” olarak tanımladı.

81

Amerika’nın yarısı panik illetine tutulmuş, polis stüdyoyu işgal etmiş, telefon hatları gelen çağrılar yüzünden kilitlenmiş haldeyken Orson Welles, Danton’un akşam provalarını yapmak üzere oyuncularıyla stüdyodan fırlayınca kadar bu “alelade” yayına sükunetle devam etti. Ertesi sabah, zaferinin yarattığı felaketin büyüklüğünü büyük bir şaşkınlıkla idrak edene kadar da hiçbir şeyin farkında değildi.

Bu inanılmaz paniğin sonuçları hem sayısız, hem de çeşitliydi. Eğer Orson Welles’in, kontratlarını titizlikle kaleme alan harika bir avukatı olmasaydı, uzun süre bu yaptığına bin pişman olurdu. Onu CBS’e bağlayan kontrat, çalıntı ve onur kırıcı yayına kalkışmayla ilgili konular

dışında, yaptığı yayınların sonuçlarına bağlı sorumluluklardan onu muaf tutuyordu. Dolayısıyla CBS, 30 Ekim 1938 şakasının kurbanlarının açtığı yüzün üzerinde davayla uğraşmak zorunda kaldı.

Princeton'lı değerli Mr. Cantril'in açıklamaları konusunda önyargılı olmaksızın son bir söz daha edelim. Bu Welles usulü çifte "kıyamet" in, yaklaşmakta olan savaşın korkusuyla hassaslaşmış olan bir Amerika'da patladığını hatırlamakta yarar var. Münih Konferansı dönemi idi ve adsız bir spikerin, yayınlanmakta olan eğlence programını keserek, titreyen bir sesle Pearl Harbor'ın az önce Japonlar tarafından yerle bir edildiğini duyurduğu gün çok da geçmişte kalmamıştı. Ama bu sefer, Welles'in yanında yer alan birçok Amerikalı'ya göre de bu bir eşek şakasıydı.

Hollywood 1939-1941:

Muhteşem Diptik⁽¹⁾

Benzeri Görülmemiş Bir Sözleşme

83

Bu göz alıcı velvele nihayet Welles'i 'ulusal yıldız' konumuna çıkarttığında, Hollywood artık onun önüne kırmızı halı serme fırsatını kaçıramazdı. O zamanlar başkan olan George Schaefer'in kişisel girişimiyle bu genç ve talepkâr yıldızla masaya oturma onuru RKO'ya nasip oldu. Welles'in istekleri, maddi olmaktan çok hukuksal ve sanatsaldı. Welles, Hollywood'u en korkutan şeye sahip olmaya niyetliydi: Sınırsız özgürlük. Mercury Tiyatrosu'ndaki arkadaşlarını bırakmayı da kabul etmek niyetinde değildi. Çok çekişmeli görüşmeler yapıldı. Sonunda Welles kazandı ve 1939 Ağustosunda, Hollywood tarihinde bir benzeri daha olmayan bir sözleşmeye sahip oldu. Sözleşme her yıl, içerisinde kendi tercihi göre yapımcısı, yönetmen, senarist veya oyuncusu ya da hepsinin birden olacağı tek film çekmesi koşulunu şart koşuyordu. Her filmin toplam getirisinin yüzde 25'inin kendisine bırakı-

(1) Diptik: Ortaçağ Avrupa'sında kilise sunaklarını bezemekte kullanılan, iki tahta ya da taş tabletin birbirine menteşelenmesiyle oluşturulan tablo.

lacağı, gene her film için çekim öncesinde 150 bin dolarlık bir avans alabileceğı taahhüt ediliyordu.

Bu kuraldışı koşullar, her şeyi altüst etmeye kalkışan bu "dâhi"yi Hollywood'dakilerin öfkesinin hedefi yaptı. Toplum dışı bırakıldı, alay konusu edildi; gelişini kutlamak için düzenlediğı partiye çok az kişi katıldı. Yapmayı tasarladığı filmdeki tiplemesini tamamlamak niyetiyle taşıdığı özensiz kıyafeti ve abartılı sakalı, karikatüristlerin içindeki kötülüğü ateşledi. Kısacası kıskançlık, yapacağını yaptı!

Aldırmazmış gibi görünen Welles, sekreterler ordusuyla birlikte, seçtiğı eserin, üzerinde heyecanla çalıştığı Joseph Conrad'ın *The Heart of Darkness-Karanlığın Yüreğı* adlı kitabının film uyarlamasını tamamlamak üzere Brentwood Tepesi'ndeki lüks malikaneye sığındı. Kitap, Orta Afrika'da geçen bir serüven romanıydı; Welles, hikâyenin anlatıcısı olan Marlow'un kurtarmaya çalıştığı Kurtz rolünde oynayacaktı.⁽²⁾ Welles'in, o dönem için özgün olan fikri, romanın anlatıcı baş kişisini, sinemada da olduğu gibi korumak, böylece kamerayla özdeşleşen Marlow'un hiçbir zaman görünmemesini sağlamaktı. Büyük olasılıkla bu fikir Orson Welles'in aklına, hem anlatıcı hem de birinci tekil şahıs rolünü canlandırdığı kendi radyo programlarından gelmişti. Biz fikrin sonradan ne hale geldiğini biliyoruz. Bunu ancak Orson Welles yap-

(2) 1972 yılında yapılan bir röportajda Welles, başlangıçta yalnızca Marlow'u oynamaya niyetli olduğunu, sonradan Kurtz'u da canlandırmaya karar verdiğini söyledi.

bilirdi, oysa bunu birkaç yıl sonra *The Lady in the Lake*'de hiç de inandırıcı olmayan bir şekilde kullanan Robert Montgomery oldu. Ama belki de bu, 'sahte' bir parlak fikirdi ve Welles gerçekleştiremedi diye bu kadar üzülmeyin gereği yok. RKO'yu Avrupa pazarlarından yoksun bırakacak savaş patlak verdiğinde, *Karanlığın Yüreği*'nin hazırlıkları neredeyse bitmişti. Bir milyon dolar-dan daha fazlaya mal olacak bir film için durum hiç de uygun değildi. Üstelik film için kendisiyle anlaşmış olan yıldız Dita Parlo, Avusturya uyruklu olduğundan Fransa'da alıkonmuştu. Projenin geleceğinden oldukça endişelenen Schaefer bu filmi vazgeçti ve onun yerine Welles'e daha sıradan bir gerilim romanı önerdi: İngiliz şair C. Day Lewis⁽³⁾ tarafından eğlence olsun diye yazılan *The Smiler with a Knife*.

85

Ama bu yeni proje suya düştü çünkü film için kendileriyle görüşülen Carole Lombard ve Rosalind Russell gibi yıldızlar, bu genç ve deneyimsiz, üstelik de acayip adamla çalışarak riske girmeyi kabul etmediler. Welles ve Mankiewicz tarafından tasarlanan bir üçüncü projenin, 'Yurttaş Kane'in ortaya getirilmesine vesile olan bu ihtiyatlı davranışları için onlara teşekkür etmeliyiz.

Yurttaş Kane

Bizi 1940 ilkbaharına getiriyor. Houseman, Mankiewicz ve Welles bu yeni senaryo üzerinde neredeyse üç aydan fazla çalıştılar ve sonunda 30 Temmuz 1940'ta, basın top-

(3) C. Day Lewis bu romanı Nicholas Blake takma adıyla yazmıştı.

lantısına çağrılan gazetecilerin huzurunda yapıma başlandı. Bir sonraki gün, *Motion Picture Herald*'da çıkan makalenin başlığı şöyleydi: "Sessizlik! Dâhi Çalışıyor." Orson Welles Hollywood'a geleli tam bir yıl olmuştu.

O yıl, dışarıdan görüldüğünün aksine boşa geçmedi. Welles'in RKO Stüdyoları'nı ilk kez gezdiğinde yaptığı yorum iyi bilinir: "Bir erkek çocuğunun hayal edebileceği en büyük elektrikli oyuncak tren!" Bu, çocukça bir yorumdu kuşkusuz, ama bu çocukça tavır fazla devam etmedi. Welles, 1939 ile 1940 yılları arasında, yarı pasif, yarı ertelemelerle geçen bu uzun aylardan, stüdyodaki tüm mekaniği ve film çekmenin sırlarını, metotlu bir biçimde araştırarak ve kendisi için gösterilen filmleri seyrederek yararlandı. Dolayısıyla teknik ve artistik açıdan zengin bir donanımla 'Yurttaş Kane'in yönetmenliğine soyundu. Eğer çekimlere hemen başlamış olsaydı tüm bu bilgilere sahip olamamış olacaktı.

Yurttaş Kane'in çekimleri on beş hafta sürdü. Film, 23 Ekim 1940'ta kurguya hazırды. Çekimler büyük bir gizlilik içerisinde yürütülmüştü. Buna dair çok bildik bir hikâyeye vardır. Çekim sürmekteyken seti basmaya yeltenen bir yapımcılar ordusu, oyuncular, yönetmenin kumandasında beyzbol oynarken buluyor. Buna rağmen, belki de bu gizlilik yüzünden ortada, senaryonun "lekeleyici" yapısına dair söylentiler dolaşıyordu. William Randolph Hearst'in basın imparatorluğuna mensup gazetelerden birinde çalışmakta olan ünlü köşe yazarı Louella Parsons, o

güne dek Welles'i desteklemiş olmasına rağmen, filmin kahramanının kurgusal biyografisinin Hearst'ün kendi yaşam öyküsünden büyük ölçüde esinlenilmiş olduğunun söylendiğini patronuna bildirme zorunluluğu duymuştu. Ardından olanlar da bu söylentilerin temelsiz olmadığını doğrular nitelikteydi. Welles ve RKO tarafından yapılan resmi yalanlamalara rağmen Hearst, kurgusu tamamlan-
dığında filmi seyredebilmeleri için avukatları ve Bayan Parsons adına izin aldı.

Gördükleri şey yeterince aydınlatıcıydı ve Hearst, bil-
diği her yola başvurarak filmin piyasaya çıkmasını yasak-
lamaya çalıştı. Aslında yasal gerekçeler çok zayıftı ve
Schaefer de bunu Welles kadar iyi biliyordu. Soğukkanlı-
lıklarını korudular, hatta *Yurttaş Kane*'in 14 Şubat 1941
olarak belirlenen ticari gösterime giriş tarihi, büyük bir
reklam kampanyasıyla duyuruldu. Yasal duruma fazla bel
bağlayamayacağının farkında olan Hearst, bu kez de, da-
ha az resmi ama çok daha etkili bir silaha başvurdu. Sahi-
bi olduğu gazeteler, RKO'nun filmlerini boykot ettiler ve
şirkete karşı öteki büyük Hollywood stüdyolarını da bas-
kı altına sokan şiddetli bir kampanya başlattılar. Hatta bir
ara, negatiflerin tümünü satın alıp yok etmek için bir kon-
sorsiyum oluşturmak bile söz konusu oldu.

Kılı kıpırdamayan Welles, akşam yemeği sonrası ko-
nuşmalarından biri sırasında, eğer onun tepesini attırma-
ya devam edecek olurlarsa, William Randolph Hearst'ün
hayatı hakkında yazılacak bir senaryo üzerinde çalışmaya

başlayacağını açıkladı. Eğer bir başka köşe yazarı, Orson Welles'i, rakibi Louella Parsons'a karşı destekleyen Hedda Hopper ateşi karıştırıp da bu anlaşmazlığı, Schaefer'in sonunda ödün vermek zorunda kaldığı kademeye, RKO çalışanları arasına nifak tohumları atmaya kadar tırmandırmamış olsaydı, olaylar bu noktaya gelmezdi. *Yurttaş Kane*'in gösterimi haftadan haftaya ertelendi ve endişelenen Welles RKO'yu alenen, sözleşmeyi Mercury Theatre ve kendi adına feshetmekle tehdit etmeye karar verdi. Allah'tan bu işi tamamlaması gerekmedi; film için 800 bin doların üzerinde para harcamış olan ve bunun karşılığını almak isteyen RKO da bu konuda onun kadar endişeliydi. Hearst'ün öfkesine rağmen *Yurttaş Kane* gene de 9 Nisan 1941'de, aynı anda New York'ta Broadway Tiyatrosu ve Los Angeles'ta Ambassador'da basma gösterildi. Çok beğenildi. Ertesi gün çıkan eleştiriler coşkulu övgülerle doluydu. Bu zaferin haberleri, doktorunun sinir krizi geçirmesinden endişelenerek dinlenmesi için Palm Springs'te bir kliniğe göndermiş olduğu Orson Welles'in kendisine gelmesine muhakkak katkıda bulundu.

Ne yazık ki bu eleştirel başarı, sonradan halkın takip etmeyeceği bir "devrim" olarak kalacaktı. Olgun bir film olan *Yurttaş Kane*, ortalama bir Amerikan seyircisinin zekâ yaşının kesinlikle üzerinde olduğunu kanıtlamıştır. En azından bunu yükseltmeye katkısı olmuştur. Kısacası, skandal ve eleştirmenlerden tam not almasına rağmen Welles'in ilk filmi, RKO için çok kötü bir girişim olmuştur.

Daha ayrıntılı bir analize gelmeden önce, filmin konusunu hatırlayalım. Daha da iyisi, bu görevi yönetmenin kendine bırakalım:

“*Yurttaş Kane*, Thompson adındaki bir gazetecinin, Kane’in son sözlerinin anlamını araştırmasının hikâyesidir... Thompson, bir adamın ölürken söylediği sözlerin, hayatını açıklaması gerektiğini düşünüyor -belki de gerçekten açıklıyordur-. Kane’in ne demek istediğini asla öğrenemiyor. Ama seyirci öğreniyor. Araştırması onu, Kane’i iyi tanıyan beş kişiye götürüyor -onu seven, ona âşık olmuş ya da onun küstah tavırlarından nefret etmiş olan kişiler-. Her biri, kendi bakış açısından beş ayrı hikâye anlatıyor. Aslında Kane hakkındaki gerçek, her insan için geçerli olduğu gibi, ancak onun hakkında anlatılanların toplamından çıkartılabilir.”

89

Kane, bize söylendiği üzere yalnızca annesini, sadece gazetesini, sadece ikinci karısını, sadece kendisini sevmiştir. Belki bunların hepsini birden sevmiştir ya da hiçbirini sevmemiştir. Buna karar verecek olan seyircidir. Kane bencil ve benmerkezcidir, bir idealist, bir hain, çok büyük bir adam ve çok küçük bir adamdır. Bu, kimin onun hakkında konuştuğuna göre değişir. Asla “auteur”ün bakış açısıyla değerlendirilmez ve filmin amacı, aslında sorunun çözümünden çok sunuluşundadır.

Bu kusursuz özetten anlaşılmadığı için buna eklenebilecek tek şey, bu parçalanarak anlatılan öykünün Orson

Welles'in kronolojiyle keyfince oynamasına izin verdiğidir. Tarih düzenine uyulmamıştır. Bir olayı ya da bir başkasını vurgulayan çeşitli tanıklıklar, her biri, araştırmayı yapan gazetecinin bulunduğu şimdiki zamana dönüşler arasında, geçmişe dönüş oluşturacak şekilde kaçınılmaz biçimde üst üste gelebilirler. *Yurttaş Kane*'den önce, 'flashback' denilen yöntem geliştirilmemişti. 1941'de muhakkak ki sayılı filmde uygulanmıştı, ama o güne kadar nadiren ve genellikle kronolojik "superempozisyon (üst üste çekim)" kullanılmıyordu. (Örneğin *Le Jour Se Lève*, *Yurttaş Kane* anlayışından çok kısa bir süre önce yapılmıştı.) Sonradan, üstelik geçmişe dönüş sıklıkla çok daha basit bir biçimde, bir anlatım kolaylığı olarak kullanılmaktayken *Yurttaş Kane*'de, göreceğimiz gibi, metafizik bakış açısı derecesine yükselmiştir. Ne olursa olsun Welles, 'flashback' i icat etmemiş olsa da, *Yurttaş Kane* filmi, bunu şimdiki sinema diline kazandırmıştı. Senaryo tarihi, yöntemle altüst olmuştur. Film yönetimi tarihi açısından ise, geride bırakılamamış olduğunu göreceğiz.

Eğlenceli bir ayrıntı: Bugün Akademi, gösterişçi, yalancı-entelektüel işlere bol keseden Oscar dağıtıyor. *Yurttaş Kane*'in yazarı, oyuncusu ve yönetmenine vere vere tek bir tane verebildiler: En İyi Senaryo.

Orson Welles, 1941'in sonunda, sözleşmesinin gereğini yerine getirecek üç film daha yapmak üzere Hollywood'a döndü. Teoride programın tümü planlanmış olmalıydı ama *Yurttaş Kane* olayı ve halkın direnişi yüzünden Welles'in otoritesi fazlasıyla sarsılmıştı. Schaefer'in gü-

veni de muhtemelen sarsılmıştı. Kısacası artık *Karanlığın Yüreği*, hele hele *The Smiler with a Knife*⁽⁴⁾ gibi filmleri çekmeye cesaret etmek söz konusu değildi. Bir ara, *The Pickwick Papers*'ın adı geçtiyse de sonunda daha az sorunlu bir romana, Booth Tarkington'ın *Muhteşem Ambersonlar*'ına karar verdiler.

Muhteşem Ambersonlar

Skandallar halesiyle çevrili olmadığı ve Welles içinde oyuncu olarak görünmemeyi tercih ettiği için daha az ünlü olan *Muhteşem Ambersonlar* belki de *Yurttaş Kane*'den daha az önemli değil; hatta onu tercih etmek bile mümkün. Bu, aslında, Ambersonlar'ın üslubundaki birliği ve yalınlığı *Yurttaş Kane*'in oyunlu tarzıyla karşılaştırırken duyduğum Orson Welles'in kendi görüşüdür. Aslında Welles'in, alışılmış sıralamayı tersine çevirerek 'barok' filmini 'klasik' eserinden önce çıkarttığı söylenebilir. Bununla birlikte aslında ilk filminde stilistik buluşlar açısından esas olan öğeler ikincide daha büyük bir ustalıkla ve daha akıllıca yontulmuş, hatta daha ileri götürülmüştür. Hatta eleştirmenleri en çok çarpan, 19. yüzyılın sonundaki, 20. yüzyılın başındaki Amerika'nın toplumsal etkisinin bile daha ince ve derinliğine, aynı anda hem gerçekçi hem de eleştirel bir biçimde yeniden ortaya çıkışıdır. Küçük bir Güney kasabasında⁽⁵⁾ yaşayan, sosyal üs-

(4) Hem Tarkington hem de Welles burayı, bulunduğu bölge akla sığacak şekilde Orta Batı'da hayal edilebilir diye ülkenin "iç kısmında bulunan" bir yer olarak tanımlıyorlar

(5) Film toplumsal önemi Avrupa'dan ve Kuzey'den gelen endüstriyle tehlikeye giren küçük bir Güney kasabasında yaşayan zengin bir ailenin hikâyesini anlatıyor

tünlüğü, endüstrilerin Avrupa'dan ve kuzeyden tesis edilmesiyle yavaş yavaş tehlikeye giren zengin bir ailenin hikâyesi.

George Amberson Minafer, bu soyun kibirli dölü; eskiden Eugene Morgan adında biriyle nişanlı olan ve onu günün birinde küçük görüp geri çeviren annesi Isabel. Yirmi yıl sonra dul Morgan, kızı Lucy ile kasabaya geri dönüyor. Artık, otomobil işinde isim yapmış başarılı bir sanayici olmuş. Ambersonlar'ınki yok olurken onun serveti büyümeye devam ediyor. Çok geçmeden, Isabel'in de dul kalışıyla, aslında hiçbir zaman sevmekten vazgeçmediği Eugene'le aralarındaki aşkı arkadaşlık resmiyet kazanıyor.

Eğer George'un gururu ve belki biraz da "Ödipus" kompleksi onlara engel olmazsa, sonunda yirmi yıllık bir gecikmeyle, eski mutluluk hayallerini gerçekleştirebileceklerdir. Öte yandan George da Lucy'ye âşıktır ve ona beceriksizce kur yapmaktadır; ama Güney'in geleneksel gururu ile sanayici yeni zenginler arasındaki bu birleşme, Lucy söz konusu olduğunda annesinin varlığında şerefın lekelenmesi, soyun bozulması anlamı taşımaktadır. Bu nedenle, umutsuzca Eugene'e âşık olan evde kalmış halası Fanny'nin suç ortağıyla annesinin işini bozmaya koyulur. Ne yaptığıнын farkında olmayan George herkese felaket getirir -Morgan'a, annesine, halası Fanny'ye ve sonunda haddini bilmezliğiyle Lucy'yi hayal kırıklığına uğratan kendisine-. Utancın son kertesinde George, Isa-

bel'in ölümünün ardından hayatını kazanmak zorunda kalır. Fabrika mıntıkasının büyük kısmını yuttuğu Ambersonlar'ın arazisi neredeyse tüm değerini yitirmiştir.

Büyük olasılıkla Welles'in elinden çıkmamış olan nispeten mutlu son⁽⁶⁾ bu kaderin eziciliğini hafifletir: George'a işten dönerken bir araba çarpar ve hastaneye götürülür. Orada, onun talihsizliğine üzülen Lucy onunla barışır.

Elbette *Muhteşem Ambersonlar*'da büyük yer tutan aşk entrikaları oldukça basmakalıptır. *Back Street* ya da *Love Affair/An Affair to Remember* ailesine ait özelliklerdir; ama psikolojik ayrıntılar ve her şeyden önce toplumsal betimlemeler konuya yeni bir anlam kazandırır ve böylece filme düşünsel ve ahlâkî bir bakış açısı getirerek onun yapımını haklı kılar.

93

Muhteşem Ambersonlar'da Dolores Costello (sessiz sinema döneminden beri pek ender olarak bir filmde görünmüş olan, John Barrymore'un dul eşi) Isabel rolünde; Joseph Cotten, Eugene Morgan rolünde oynamış; Agnes Moorehead Fanny Hala rolünde göz kamaştırıcı bir tip yaratmıştır; Ray Collins Jack Amca rolündeydi. Richard Bennett, Binbaşı Amberson rolündeydi. Anne Baxter, yü-

(6) Görünüşte daha çok beylik duran klasik üslubu seyirciyi 'Yurttaş Kane'in cüretli üslubundan bile daha kayıtsız kılan Ambersonlar'ın ticari başarısızlığına sebep olan da bu psikolojik gerçekliktir. RKO'nun kâhinleri bu sonucu daha önceden haber verememişlerdir ve filminin kurgusuna gelindiğinde Orson Welles'e yol vermişlerdir. Ek çekimler muhtemelen hikâyeyi değiştirmek için konmuştur. Üstüne üstlük bunlardan bazılarını tanımak da çok kolaydır. Ayrıca filmin nihai kurgusu da, Orson Welles 'It's All True'yu çekmek üzere Güney Amerika'da bulunduğu sırada yapılmıştır.

zünde aynı anda hem kederli, hem de kurnazca sabitlenmiş bir gülümsemeyle harika bir Lucy Morgan olmuştu. George'a gelince, bundan önce adı, B sınıfı Western filmlerinin jenerikleri dışında az bilinen Tim Holt tarafından canlandırılmıştı. Burada kuşkusuz, aralarında belirgin bir fiziksel benzerlik olan Orson Welles'in dublörü konumundaydı. Yönetmenin kuvvetli bir biçimde kendi kişiliğini damla damla içine akıtmayı başardığı bu benzerliğin onu ezmediğini söylemek yerinde olur.

Muhteşem Diptik: Jeoloji ve Rölyef

Çocukluk Saplantısı

Orson Welles'in sanatsal yaşam öyküsüne devam etmeden önce, çalışması ve onun eleştirel anlamı üzerinde durup düşünmenin yeri ve zamanı artık geldi. Orson Welles sadece *Yurttaş Kane* ve *Muhteşem Ambersonlar*'ı çekmiş olsaydı bile, sinema tarihinde büyük olasılıkla yine çok önemli bir konumda olurdu. Bunu söylerken, sonraki filmlerinin değerini düşürmek istemiyorum. En azından biçimsel açıdan Welles'in sinemaya kattığı şeyin özü, daha ilk iki filminde kendini gösteriyor.

95

Çözümleyip üzerinde düşününce, her şeyden önce üsluba ait bir birlik açığa çıkıyor. Bu iki film, Welles'in filmografisinin bütünlüğü içinde, jeoloji ve rölyefi eşzamanlı bir çalışmayı doğrulayan engin bir estetik kıta oluşturuyor.

Öncelikle yönelimlerini ele alalım. Kane ve Ambersonlar, birlikte toplumsal gerçekçi denebilecek dönem

oluşturuyorlar. Bunları, *Macbeth* ve *Othello*'yu kapsayan Shakespeare dönemi ile *Şangaylı Kadın* ve *Bay Arkadin*'i içine alan 'ahlâki eğlencelikler' döneminden ayırmak mümkün. 'Eğlence' tabiri burada küçümseyici, hatta bağlayıcı herhangi bir anlamda bile kullanılmamıştır..

Ama bu listede adı sonda anılan iki film, 'polisiye' türüne has geleneklerine, baştan başa eğlenceli bir entrikayı zorla kabul ettirmişlerdir. Bir başka deyişle, mesajın ciddiyeti oyunun görünürdeki yararsızlığı içinden geçerek süzölmektedir.

Kane ve Ambersonlar, öbür yandan Balzac geleneğinde gerçekçi romanların sinemadaki karşılığı sayılabilir. İlk bakışta, Amerikan toplumunun güçlü eleştirel tanıklığını yapıyormuş gibi görünüyorlar. Ama bu ilk anlam tabakasının ötesine geçmek lazım. Orada, bu toplumsal tortunun altında, ahlâki anlamın kristalleşmiş kitlesine çok geçmeden ulaşırsınız.

Bu bakış açısından, Welles'in eserleri sinema tarihindeki yeri en az tartışılacak eserlerdir ve Stroheim, Chaplin, Eisenstein, Renoir, Flaherty ve Rossellini'nin görkemli kutsal görüntülerinin yanındaki yerlerini alırlar. Bu mesajın daha eksiksiz bir betimlemesinin çözümlemesine geçmek yerine Welles'in hayal gücünün ana temalarından birini (ilk iki filminde çok özel bir şekilde kendini gösterdiği için) ortaya çıkarmaya çalışacağız; çocukluk saplantısı ya da dilerseniz özlemi. Kane'in toplumsal iktidar hır-

sının ve George Minafer'in gururunun kökleri çocukluklarında yatıyor, yani Welles'in çocukluğunda. Ne var ki, onunkinin mutlu bir çocukluk olduğunu daha önce görmüştük, ama belki de çelişik bir biçimde zaten bu yüzden, çocukluğunun çok mutlu oluşundan ötürü tamamlanmamış olduğunu söyleyebiliriz. Beşiğinin üzerinde, çocuğa, çocukluğunu yaşatacak kadar zaman bırakmayan çok fazla iyi peri dolaşmıştır. Dolayısıyla *Yurttaş Kane* ile *Muhteşem Ambersonlar*'ın çocukluk trajedisi hakkında oluşu şaşırtıcı değildir. Halkın yanında ve halka karşı oynayarak muhteşem bir serveti savurmuş olan "süper yurttaş" Kane'in son dileği, varoluşçuların deyimiyle "ana tasarısı" tümüyle, istendiğinde küçük bir evin üzerine birkaç kar tanesi yağdırabilen bir cam kürede durmaktadır. Kimsenin artık bunadığını söylemeye cesaret edemediği, neredeyse bir ulusun kaderini ellerinde tutmuş olan, bu saçı başı ağarmış yaşlı adam, ölmeden önce bu çocukça anıya, karısı Susan'a ait alan yatak odasını yıkıp döktüğü sırada, sağlam kalmış bu oyuncağa tutunuyor. Film, yine başladığı sözcükle bitiyor; araştırmaların, Kane'in hayatındaki anlamını boşuna aradığı "Rosebud," bir çocuğun kızağının üzerine yazılmış bir kelimedenden başka bir şey değil. Gurur ve başarı kandırmacası pençelerini gevşettiğinde, ölümün eşiğindeki bu yaşlı adam daldığı son hayalde, düşlerinin en gizli anahtarını elinden düşürecek kadar kendinden geçtiğinde, tarihe bıraktığı miras, sadece bir çocuğun bu sözüdür. Zaten bilinçaltı anısı onu ölümüne dek kovalayacak olan kızakla, yaşamının daha başlarında, onu kardaki oyunundan ve annesinin koruyuculuğundan

koparmaya gelen, onu vatandaş Kane'e dönüştürmek için çocukluğundan kapıp götürmeye çalışan bankacıya şiddetle vurmamış mıydı? "Büyük bir yurttaş"; Kane aslında serveti onu buna mahkûm ettiği için böyle biri olmuştur; ama en azından elindeki toplumsal güçle, dev bir kızakla oynar gibi oynayarak, zenginlikten başının dönmesine izin verip, onun zevk ve eylemlerinin ahlâki temellerini sorgulamaya cesaret edenlerin yüzüne çarparak çocukluğunun öfkelerinden intikamını alır. En çok sevdiğini sandığı kadın ve en yakın arkadaşı tarafından maskesi düşürülen Kane, ölmeden önce, kendi çocukluğunu kaybetmiş bir kişinin, tüm dünyayı kazanmakla bile bir kazanç elde edemeyeceğini kabul eder.

Tek bir filmin tanıklığından tatmin olmayarak Welles'in eserlerindeki çocukluk saplantısının varlığına dair şüpheyi hâlâ taşıyanlar varsa, *Muhteşem Ambersonlar* kesin bir doğrulama sağlayacaktır. Her ne kadar senaryo bu kez özgün değilse ve konusu, başlangıçtan beri ona dayatılmış bir romana dayandırılmış olsa da, Welles, Tim Holt tarafından canlandırılan ana kişisine Kane'in saplantısını bulaştırmayı başarmıştır. George Minafer, hiçbir bakımdan Kane'in kopyası olmasa bile. Toplumsal koşullar, tarihsel an, Ambersonlar'ın varisinin içinde büyüdüğü yaşam öyküsel durumlar onun kişisel hikâyesine tamamıyla farklı bir kimlik kazandırıyor. Ama annesine baskıcı bağlılığının yanında ekonomik ve toplumsal değişimi simgeleyen Eugene Morgan'ın aşkına karşı çıkışı, kralı olduğu çocukluk evrenine beslediği aynı bencilce saplantıyı oluş-

turuyorlar. (Genç George'un, süslü XIV. Louis kıyafetleri içerisinde özür dilemeyi reddettiği sahne oldukça anlamlı.)

Ama *Yurttaş Kane* ve *Muhteşem Ambersonlar*'daki çocukluk temasının derin inandırıcılığı, senaryonun gizli anlamlarının ifade ettiği şeyler, hakkındaki bu üstünkörü okumadan daha güçlü bir biçimde, sadece duygusal güçleriyle yönetmenin hayal gücüne kendilerini kabul ettirmiş, anlamlı ve önceden tasarlanmamış ayrıntıların hikâyeye girişi ya da mizansenini ile daha inandırıcı bir biçimde ortaya çıkıyor. Örneğin, çocukluk fantezilerinin tipik bir ögesi olan karın tekrarlanan kullanımı (*Müthiş Çocuklar/ Les Enfants Terribles*'in kar topları). Kara duyulan özlem, ilk oyunlarımıza bağlıdır (buna kuşkusuz, onu kirletecek çamurun haberciliğini yapan tehdit altındaki beyazlığı, çocukluğun suçlu masumiyetine çok uyan karın özgül sembolizmi de eklenmelidir). Ambersonlar'da kar da yere düşüş, Lucy ile George arasındaki ilk aşk öpücüğüne bahane olur. Bu kez de senaryodan bir ayrıntı: Kane ile Susan arasındaki ilişkiyi başlatan karşılaşma, Kane tek başına, bir zamanlar annesine ait olan eşyalara bakmak üzere yürüyerek şehrin kenar mahallelerinden birindeki ambara giderken vuku bulur. Çocukluk temasıyla, bencillik ve toplumsal onay yoluyla dolaylı olarak bağlantılı olan bir başka şey de Kane'in heykellere olan merakıdır. Bunun aracılığıyla, kendisinin, bir heykel olmanın olanaksız tasarısını kovaladığı çok açıktır.

Zaten, varoluşçu olarak adlandırabileceğimiz bu yorum, hiçbir şekilde Welles'in, labirentlerinde başka ipliklerle yol bulunabilecek ilk iki filminin anlamlarını tüketmek iddiasında değil. Asıl önemli olan, kimsenin orada Minotaur'la karşılaşmak konusunda bir başkasından daha az şanslı olmadığıdır. Welles'in eseri tekin değildir. Bu da gösterilmesi gereken tek şeydir.

Plan-sekansın içe doğuşu

Yurttaş Kane ve *Muhteşem Ambersonlar* tarihsel önem ve dünya sineması üzerindeki belirleyici etkilerini, daha sonraki filmlerinde daha belirgin ve belki de daha zengin bir biçimde ifade edilecek olan entelektüel ve ahlâki mesajdan çok biçimsel parıltılarına güçlü ifade özgünlüklerine borçludurlar. Her iki filmdeki mizansen tekniğini, üslupları arasındaki önemli değişikliklere rağmen, ifade araçlarının ana görünüşleri aynı olduğu için, birlikte çözümleyebiliriz. Bu benzerlik, teknik ekip ve özellikle de kameraman olarak kendini ispat etmiş olan, acemi yönetmenin ona kuşkusuz çok şey borçlu olduğu Gregg Toland'ın hakkını yememek lazım; ama Stanley Cortez'in görüntülerinin zarif, hatta incelikli şıklığı, Toland'ı sert açık sözlülüğüyle tamamıyla ters kutuptadır. Yine de *Muhteşem Ambersonlar*'ın yapısı *Yurttaş Kane*'inkiyle aynı ilkelere dayandırılmıştır. Bu ilkelerin, bu yüzden Welles'le birlikte doğduğu kesindir. *Yurttaş Kane*'i seyredip, özümsemiş ve mizansenini üzerinde kısaca ama önyargısız düşünmüş biri için "alıntı" suçlamaları ya da nüfuzlu birinin ayağını kaydırmak için tasarlanmış asılsız tuhafıklar iddiaları

çok geçmeden saçma görünecektir. Benimsenen biçimsel yaklaşımlar ile filmin önemi arasında o kadar çok kaçınılamaz bağlantı vardır ki, hayrete düşürmek ve dikkat çekmek çabası, perdede yeni gerçekler yaratmayı başaran bir dil ortaya çıkarmak ihtiyacıyla kıyasladığında, pek de mümkün görünmüyor. Amaçtan biçime uzanan bu mantıksal diziyi gelin yeniden oluşturmaya deneyelim.

Örneğin, Welles'in bir tiyatro adamı olarak mizanсениni oyuncu temeli üzerine kurduğunu farz etmek akla yâkın. Film anlambiliminde ve sözdizimindeki bu yeni birimin; "plan-sekans"ın içine doğmasının, oyuncuyu dekorun sınırları içerisinde yerleştirmeyi âdet edinmiş, geleneksel kurgu biçimini artık bir akıcılık (ifade düzgünlüğü) veya bir dil olarak değil, ama daha çok etkinin kaybediliş-i, resmin görsel olanaklarının sakatlanması olarak gören bir yönetmenin vizyonundan filizlendiğini hayal etmek zor değil. Welles için canlandırılacak her sahne, zaman ve uzamda bütün bir birim oluşturuyor. Oyunculuk, sürdürdüğü yaşam kesintiye uğradığında, dekor ve öbür karakterlerle uyumlu bağlantısı kesildiğinde, anlamını yitiriyor, koparılmış bir uzuv gibi dramatik kandan mahrum bırakılıyor. Ayrıca, sahne geliştikçe, bir elektrik kondensatörü gibi kendi kendini şarj ediyor ve tüm aksiyonun yönetilmesi için gerekli kıvılcımı oluşturacak yeter miktarda dramatik voltaja ulaşana kadar tüm parazitli kontaklara karşı dikkatle yalıtılması gereği doğuyor. Örneğin Welles'in *Muhteşem Ambersonlar*'daki en beğenilen sahnesini ele alalım: Mutfakta Fanny ve George arasında geçen,

ardından Jack'in de katıldığı sahne. Neredeyse bir makara uzunluğunda sürer. Fanny ve George'u karşısına alan kamera baştan sona hareketsiz kalır. [Doğrusunu söylemek gerekirse, plan 4 dakika 25 saniye sürer ve biri başta diğeri ise sonda olmak üzere iki kısa pan (çevrinme) içerir].

George, annesiyle yaptığı gezintiden döner dönmez, halasının pişirdiği çilekli keki mideye indirmek üzere mutfığa koşturmuştur. Gelin bu sahnedeki “gerçek aksiyon” ile “sözde aksiyon”u birbirinden ayıralım.

Gerçek aksiyon, Eugene Morgan'a gizlice âşık olan ve sözde kayıtsızlığıyla George ile annesinin, gezintiyi Eugene ile birlikte yapıp yapmadığını anlamaya çalışan Fanny Hâlâ'nın bastırılmış endişesidir. Tüm çerçeveyi işgal eden, Fanny Hala'nın ürkek ama tehlikeli titreşimlerini örten sözde aksiyon -George'un çocuksu oburluğu- kasıtlı olarak anlamsızdır. Bu iki aksiyon için yazılmış iki diyalog vardır: Birkaç fırsatçı sorudan oluşan “gerçek” diyalog, Fanny'nin George'a çok hızlı yememesini öğütlediği ve kekin yeterince tatlı olup olmadığını sorduğu oldukça sıradan “sözde” diyalogla bir şekilde kamufle edilmiştir. Bu sahne, klasik tarzda ele alınmış olsaydı, göstermelik aksiyon ile gerçek olanı kolayca ayırt etmenizi sağlayacak şekilde birkaç ayrı plana bölünmüş olurdu. Fanny'nin duygularını ifade eden birkaç söz, aynı zamanda Agnes Moorehead'in bu hassas andaki performansını da takdir etmemize izin verecek şekilde yakın-planla vur-

gulanmış olurdu. Kısacası, dramatik devamlılık, Welles'in, bizi en etkili biçimde, bu önemsiz konuşmanın orta yerinde vahşi bir şekilde patlak veren Fanny'nin nihai çöküşüne getirmek için dayattığı yüklü tarafsızlığın tamamıyla tersi şekilde olurdu. An be an, baş kişiliklerin gerçek duyguları ile dışa vurdukları davranış biçimleri arasında yaratılan bu dayanılmaz gerilim içerisine bizi ağır ağır salıveren bir üslup çok daha ustaca değil mi? Fanny'nin acısı ve kıskançlığı sonunda, beklenen, ama geliş anı ve şiddeti önceden kesin olarak kestirilemeyen bir fırtına gibi patlıyor. Sahnenin gelişimi hakkında bize ipucu verecek küçücük bir kamera hareketi ya da bir yakın-plan, bizi samimi bir şekilde aksiyona katılmaya zorlayan bu kuvvetli büyüğü bozmuş olurdu. Welles'e özgü yapıya, başka bir bakış açısından daha sonra tekrar dönerek, tamamıyla aynı tarzda kurulmuş sahneleri çözümleyecek fırsatımız olacak. Seçilen çevirim tekniğinin, aksiyonun böyle değerlendirilmesine izin veren tek teknik olduğu açıkça ortada. Eğer sahnenin anlamının birliği hakkındaki her ana katılmak, aksiyonu, karakterler ve onların çevreleri arasındaki ilişkilerin mantıki çözümlemesi üzerine değil de bu ilişkilerin birer dramatik güç olarak fiziksel algılanması üzerine kurmak istenecek olursa, tüm sahnenin biriken bu basıncın altında patladığı ana kadar olan gelişimlerine bizim tanıklık etmemizin sağlanması isteniyorsa, ekranın çerçevesinin sahnenin bütünlüğünü açmaması muhakkak gerekiyordu. Bu yüzden Welles, kameramanından bu büyük sorunu çözmesini istemiştir. Aynı şekilde, Ambersonlar'ın başında bulunan muhteşem top

sahnesinin başından sonuna kadar çeşitli ilgi odakları bizi, istemeyerek terk ettiğimiz bir öncekinden sonrakine atlamaya mecbur ederek çerçeveden aralıksız geçiyorlar.

Bazin, L'Ecran Français dergisine (19 Kasım 1946) *Muhteşem Ambersonlar* hakkında yazdığı bir yazıda şunları da belirtmiştir: "Alan derinliği sayesinde tüm oyuncular aksiyona katılıyorlar ve tüm dekorlar, tavanlar da dahil olmak üzere onları kuşatıyor. *Ambersonlar*'da, evin iç mimarisi tamamıyla ve devamlı olarak perdedeymiş gibi, sanki bir sokağı boydan boya, hem doğrudan hem de mağaza vitrinlerindeki yansımasından çeşitli kereler görüyormuşsunuz gibi... Orson Welles'in bu dramatik kristali çatlatmamak için gösterdiği özen, onu, dayanılmaz uzunlukta sabit çekimler kullanarak (Fanny Hala ile George arasındaki mutfak diyalogu) yapıdaki alışılmış uygulamayla ilişkisini kesmeye götürüyor. Ama uzatılmış kaydırmaların da bir olayı tüm aşamalarıyla takip etme endişesinden çıktığını göstermek çok basit bir tespit olurdu. Anlatıma hizmet edenler, kamera hareketlerinden çok oyuncuların dekor içerisindeki hareketleri ve ışık çeşitlemeleridir. Bazin, bu son noktayı, Cine-Club'da (1948 yılının Mayıs sayısında) çıkan bir makalesinde daha ayrıntılı bir biçimde incelemiştir: Dramatik ve teknik yapının, temel film sorunlarını kökünden altüst etmiş olmasa da, çoktan mizansende olan tek bir yaratıcı gücü kanıtladığını *Kane* ve *Ambersonlar*'dan örnekler alarak açıklamak kolay olurdu. Özellikle konunun "karşı vurgulaması" (counter-emphasis) olarak adlandırabileceğimiz şeyin sıklıkla kul-

lanımı (özellikle *Ambersonlar*'da ustaca ve kendine güvenli bir şekilde) bugüne kadar hiç bu kadar ileri götürülmemiştir. Bununla kastettiğim şey, bir sahnenin en kritik olaylarını seyirciye göstermeyi reddetmektir. Bu dramatik yöntem, sinemanın temel retorik gösterişinde belki hatalı olarak sözü edilen “elips” (eksilti) ile asla karıştırılmamalıdır. Daha çok karşıt anlatımla ilişkilendirilebilir. Welles'le tüm film, kısmen seyircinin menzili dışına çıkarılmıştır ve tüm aksiyon sanki bir “ulaşılmaz”lık halesi ile çevrilmiş görünmektedir. Özellikle Muhteşem Ambersonlar'da kameraman Cortez'in ışıklandırması bir yönde gaz ışığı havasını vermeye yararken öbür yönde Welles'in oyuncularını, açıklık ve gölgelik alanlardaki değişimin, plan-sekansın hareketsizliği içerisinde yenilediği aydınlık heterojen bir uzama çıkarmasını sağlayan bir tür kurgulama ve dramatik ritimdir. Ama Welles'in, en önemli diyalogları, mantığa aykırı görünecek şekilde özellikle oyuncunun en az görüldüğü bir anda söyletmeyle dikkat ettiği sıklıkla fark edilir. Böylece aksiyonun en esaslı öğeleri, onları kavrama isteğimizin en yoğun ve ivedi olduğu bir anda elimizden kaçarlar. *Ambersonlar*'da George ve Fanny Hala arasında geçen ünlü mutfak sahnesi, bu bağlamda kısmen açıklanabilir. Sahnenin süresi boyunca, özellikle de Agnes Moorehead sinir krizi geçirip koşarak orayı terk ettiğinde (kamera inatçı bir biçimde burnunu çilekli keke dayamış şekilde çakılı kalıyor) kameranın yerinden oynatılmasının reddedilişi bizi, çaresizce tekerlekli iskemleye mahkûm edilmiş bir adamın konumunda olaya tanıklık etmekle aynı duruma sokuyor.

Geniş Açı Tekniği

Ama sahnenin derinliğine netliği, Welles'in teatral yaklaşımı için yeterli değil: o, bir de yana doğru (yatay) netlik alanını genişletmeye ihtiyaç duymuş. Bu yüzden Gregg Toland, çekim açısını gözün normal görüşüne yakınlaştıran oldukça geniş açılı mercekleri kullanmış. Bu geniş açılı çekimler, belki de alan derinliğinden daha fazla *Yurttaş Kane*'in üslubunun parçalarıdır. (Gregg Toland *The Best Years of Our Lives*'ta öncelikle dar açı ve 'telefoto' etkisi vermek için uzun odaklı mercek kullanmış gibi görünüyor. Başlangıçta bu görüş açısının kural dışı açıklığı yüzünden tavanlar, stüdyonun tepesindeki bölümleri gizleme amacıyla zorunlu hale gelmişlerdir. Tavanların kurulması, özellikle de kısık diyaframda güçlü bir ışığa gereksinim duyulduğu için, görüntülerdeki yüksek karşıtlığın temelini oluşturan aydınlatma sorunlarını alışılmadık şekilde güçleştirmiş olmalı. Bu durum, çeşitli kereler, ışığı geçiren yarım tavanların kullanılması şeklinde ters etki yapmıştır.

Dekorlar her ne kadar yukarıdan aydınlatmaya göre donatılmış olmasa da, bazen gerekli geriden aydınlatma, tavandaki küçük bir bölümün kaldırılarak, elde edilen açıklıktan ışığın kullanılması yoluyla halledildi. (Gregg Toland: "Yurttaş Kane'de kuralları nasıl çiğnedim?" Popüler Fotoğraf Dergisi-Haziran 1941 sayısı)

Geniş açılı merceklerin, aynı zamanda da perspektifi fark edilir şekilde bozucu bir etkisi vardır. Görüntüyü boydan uzatıyormuş etkisi vererek "derin odak"ı daha da

belirginleştirirler Welles'in bu etkiyi önceden planladığı savını tehlikeye atmayacağım, ama nedeni ne olursa olsun bunu kendi lehine çevirmeyi başarmıştır. Resmin, derinliğine uzaması, dar açının neredeyse devamlı kullanımıyla birleştiğinde, film boyunca sanki resim bölünebilirmiş gibi bir çatışma ve gerilim hissi yaratmıştır. Kimse, görüntünün bu fiziksel görünümüyle hikâyenin fizik ötesi çatışması arasında inandırıcı bir ilgi olduğunu yadsıyamaz. Tavanlara gelince, özellikle Ambersonlar'da kişileri, dekor tarafından her yandan sıkıştıran kapalı bir evrene yerleştirmeye yaramıştır. Maurice Scherer, sinemada uzam hakkındaki olağanüstü önemli çalışmasında, filmsel görüntünün uzamsal yapılarının işlevini inandırıcı bir biçimde göstermiştir. Aslında hareketin yönlerinin önemi, resimde uzun süre önce tanınmıştı ve artık herkes El Greco'nun resimlerindeki ünlü dikey "bükülmelerin" harika olduğu konusunda hemfikir. O halde neden geleneksel sanatta anlam dolu ve yüksek estetik değerde olduğu ilan edilen bir şey sinemada kullanıldığında birden geçerli bir yöntem olmaktan çıkıyordu? Tüm eserlerini aynı biçimsel özelliklerle damgalayan Orson Welles neden gösterişçi ve sansasyon tüccarı olarak adlandırılıyordu? Orson Welles elbette ne dar açının yaratıcısı ne de tavanları ilk kullanan kişi, ama teknikle oynamak ve bizi göz kamaştırıcı bir biçimsel gösteriyle hayrete düşürmek istediğinde, *Şangaylı Kadın*'ı çekti. *Yuttaş Kane*'de dar açının sürekli kullanılması ise, tekniğin etkisi altındayken bile onun farkında olmayışımızı ifade ediyor. Bu yöntem, daha çok özel bir estetik eğilimi karşılıyor: dramın özel bir görüşünü bize ka-

bul ettirmek. Cehennemi denebilecek bu bakış açısı, kameranın yukarı doğru bakışıyla seyirciyi yeryüzünden uçurup kaçırabileceksen, tavanların dekordan dışarı çıkışı yasaklayışıyla bu lanetin ölümcüllüğünü tamamlıyor. Kane'in güç düşkünlüğü bizi eziyor ama o da, dekorun içinde eziliyor. Kamera aracılığıyla, Kane'in çöküşünün farkına varabiliyoruz, aynı anda da gücünü hissediyoruz.

Derinliğine "Dekupaj"

Buraya kadar, Welles'in kullandığı tekniğin seçiminin geçmişini ve zevkleriyle ilgili yaratıcı psikolojisine dair nedenlerini sıralamaya çalıştım. Ama şimdi gelin, çözümleme alanımızı sınırlama riski taşıyan bu öznel bakış açısını terk edelim. Welles'in niyeti ister bilinçli olsun, ister olmasın, filmleri, onların yaratıcısı hakkında bildiklerimizden bağımsız olarak bâki kalıyorlar. *Yurttaş Kane*'in sinemanın evrimi üzerindeki etkisi -bir örnek olarak öne- benim çözümlemeye çalıştığım dramatik yönde, hayranlık uyandıran dersin çok daha ilerisine gidiyor. Welles, yeni bir biçimle kendine özgü bir sahne meydana getirmenin ötesinde, 1940'lı yıllarda neredeyse tüm dünyada, bugün de hâlâ birçok yerde kullanılmakta olan, film dilinin tüm yapılarını altüst etmiştir.

Yurttaş Kane'in anlatımındaki özgünlük, bakış açılarının çeşitliliği ve filmde zamanın bölünüşü üzerinde bilinçli olarak durmayacağım. Welles, tam olarak bunun sinemadaki mucidi değildir. Bu biçimin romandan alınma bir yöntem olduğu ortadadır. Ama bunun kullanımını ku-

sursuzlaştırmış ve daha önce becerilememiş bir ustalıkla sinema araçlarına uyarlamıştır.

Ama biraz inançla, sıradan seyirci için bile kolay anlaşılır olan Welles'in filmlerinin bu görünüşleri üzerinde fazla durmayacağım. Biraz dikkat göstermek ve düşünmek bunun için yeterli olacaktır.

Kısacası, birinin bunları, eserin birliğinden ayırabilmesi için belki film çözümlemesine biraz aşinalığının olması gereklidir. Daha özgül olan yenilikler üzerinde zaman harcamak daha doğru olur. Üstelik bunların, konular ve onların ele alınış biçimleriyle doğrudan bağlantılı olduğunu göreceğiz.

109

Derin odağın, bazıları tarafından kabul edilmeyen değerinin, Welles için dekoru ve kişilikleri belli bir biçimde yerleştirmekte yattığını daha önce gördük. Ama bu teknik tavanların takılması ve yoğun oyunculuk üslubuna ek olarak birçok başka sonucu da kapsar. En başta, teknik talepleri, sahne geçişlerini çok daha zorlaştırıyordu. Tüm sahneyi kameranın “açık” görüş alanında gerçekleştirme kararı, geleneksel sahne geçişi uygulamasına ters düşüyor olsa bile, Orson Welles, zaten böyle bir zorluğun durduracağı türde bir adam değildi. Daha da iyisi, Welles, aslında yeni karelerin birbirinin yerine geçmesiyle yapıntılı kurguyu, yeniden kurabilecek kamera hareketlerini kullanmayı reddederek bu dramatik birliğin korunmasına titizlik gösteriyor. Ama daha açıklayıcı olmak için burada

kurgulama derken ne kastettiğimizi hatırlamalıyız.

Hangi film söz konusu olursa olsun, hepsinin amacı bize, günlük hayatta karşılaştığımız olayların benzeri gerçek olaylara tanıklık ediyormuşuz duygusunu vermektir. Ama bu duygu, temel bir yalanı barındırır. Bu da, gerçeğin devamlı bir uzamda, oysa perdedeki gerçeğin aslında bize 'çekim' adını verdiğimiz küçük parçaların peş peşe gelmesiyle oluştuğudur. Bu çekimlerin seçimi, düzeni ve uzunluğu tam olarak kurgulama dediğimiz şeyi oluştururlar. Eğer özel bir dikkatle, canlandırılan olayın devamlı gösterilişinde kameranın dayattığı kopmaları görmeye ve normalde onları neden fark etmediğimizi tam olarak anlamaya çalışırsak, yine de devamlı ve homojen bir gerçeğin artıkları olduğu izlenimi yarattıkları için onları kabul ettiğimizin farkına varırız. Aslında gerçek hayatta da her şeyi birden görmeyiz. Olay, tutku ya da korku, bizi, çevremizdeki uzamın bilinçsiz bir kurgusunu yapmaya yönlendirir. Bacaklarımız ve boynumuz 'kaydırma' ve 'çevrinme'yi yaratsın diye sinemayı beklemediler. Ne de dikkatimiz 'yakın-plan'ı icat etsin diye ona bel bağladı. Bu evrensel psikolojik deneyim, kurgulamanın gerçeğe benze-yişten yoksun tabiatını bize unutturmak için yeterli ve seyircinin aynı, gerçekle kurduğu doğal bir ilişkide yaptığı gibi buna katılmasına olanak sağlar.

Bunun tam tersi olarak gelin Welles'e özgü bir sahneyi inceleyelim: *Yurttaş Kane*'de Susan intihara teşebbüs eder. Sahne, Susan'ın yatak odasının, komodinin arkasın-

dan görünüşüyle açılır. Yakın-planda kameraya mihlanmış bir biçimde, resmin dörtte birini kaplayan dev bir bardakla, küçük bir kaşık ve açılmış bir ilaç şişesi vardır. Bardak, yalnızca ilaçla sızmış birinin, güçlkle soluyuşunun zayıf sesinin seçildiği gölgeli bir bölge olarak algılanan Susan'ın yatağını neredeyse tamamen gizler. Yatak odası boştur; bu şahsi ıssızlığın uzağında, arka planda, merceğin yanıltıcı perspektifi yüzünden daha da uzak görünen bir kapı, bu kapının ardında da kapıya vuran biri duyulur. Bardaktan başka bir şey görmeden ve sadece iki farklı ses düzleminde iki gürültü duyarak hemen durumu kavrarız: Susan kendini odasına kilitlemiş, intihar etmeye çalışmaktadır; Kane de içeri girmeye... Yakın planda Susan'ın nefes alıp verışı, kapının arkasında kocasının kapıya vuruşu. Bu iki kutup arasında bir gerilim kurulmuş ve bu kutuplar 'derin odak'la birbirinden oldukça uzağa düşürülmüştür. Sonra kapıdan gelen sesler daha da yükselir. Kane kapıya omuz atmaktadır. Sonunda kapıdan gelen sesler daha da yükselir. Kane kapıya omuz atmaktadır. Sonunda kapıyı açmayı başarır. Önce onu kapı eşiğinde, ufacık görürüz, ardından bize doğru koşar. Resmin iki dramatik kutbu arasındaki kıvılcım alev almıştır. Sahne tamamlanır. Bu mizansenin özgünlüğünü -çok doğal görünebilir-gerçekten kavramak için, Welles'ten başka biri tarafından çekildiğinde nasıl olacağını hayal etmek lazım. Bir iki ayrıntı üzerinde duralım.

Sahne en azından beş ya da altı plana bölünmüş olurdu. Örneğin, hapların ve bardağın yakın plan görüntüsü,

yatağında terleyen ve güçlkle soluyan Susan'ın görüntüsü, (bu plan üzerine, kapı vurulma dış sesi düşer) kapıya vuran Kane'in görüntüsü, kısa koşut kurgu ile önce odanın içinde bir dizi çekim sonra Kane'in zorlayarak kapıyı açışını gösteren çekime kadar odanın dışından planlar. Bu planın arkasından yatağa doğru koşan Kane'in arkadan çekimi; ve bitirmek için de belki Susan'a doğru eğilen Kane'in bir yakın planı.

Şurası kesin ki, yönetmenin bizim görmemizi istediği şekilde eylemi parçalayan bir dizi çekimden oluşan klasik sekansın işlevi burada, sadece tek bir planla çözülmüş. Demek ki Welles'in alan derinlikli kurgulaması plan-sekans diyebileceğimiz bir kurgulama birliğinde "plan" kavramını yok etmeye yöneliyor.

Doğal olarak kurgulamanın alışılmış biçimlerindeki bu devrimin, kendi içinde pek bir anlamı yok; ama ifade ettiği şeyler ve sağladığı olanaklar açısından anlamlı. Basitleştirerek söylemek gerekirse, sentetik dilin geleneksel analitik kurgulamaya kıyasla çok daha gerçekçi olduğunu söyleyelim. Hem daha gerçekçi. hem de seyirciyi ima edilen bağlantıları ayrıştırarak, kurgulamayı artık perdede sökülmiş bir makinenin parçaları gibi durmayan filmin anlamına katılmaya zorladığı için aynı zamanda daha entelektüel. Özgürlüğünü ve aklını kullanmaya zorlanan seyirci, tam da gerçeğin görüntülerinin yapısı içinde, "ontolojik" kararsızlığını doğrudan kavlıyor. Bu bakış açısıyla yeniden değerlendirildiğinde, Ambersonlar'da mutfakın

statik çekimi gibi bir sahne özellikle önemli. Sanki tüm sekans boyunca, kamera bizim yardımımıza gelmeyi, gelişim hızının gittikçe arttığını hissettiğimiz bir olayın ne zaman ve nerede patlayacağını bilmesek de, anlaşılmasında bize rehberlik etmeyi inatla reddediyor. Tam George'a baktığımız sırada, Fanny'nin yüzünde açıklayıcı bir ifadenin belirmeyeceğini kim bilebilir? Ve tüm sahne boyunca, olayla uzaktan yakından ilgisi olmayan nesneler (kekler, yemek, çanak çömlekler, bir demlik) yüzüsüzce resmi işgal ediyorlar. Ve varlıklarının rolünü küçültmeye kastedecek herhangi bir kamera hareketinin yokluğunda dikkatimizi çekiyorlar.

Başlangıçta sanılanın aksine, “derinliğine kurgulama”, analitik kurgulamadan daha fazla anlam yüklüdür. Öbüründen daha az soyut değildir ama anlatıya katılan ek soyutlama, tamamen gerçekçiliğin artığından gelir. Bir anlamda ontolojik olan gerçekçilik, nesneye ve dekora, varoluşlarının yoğunluğunu, varlıklarının ağırlığını iade ediyor; oyuncu dekordan, ön planı arka plandan ayırmayı reddeden bir dramatik gerçekçilik; seyirciyi, asla önceliği tamamen belirlenmemiş bir algının gerçek hayattaki koşullarına getiren bir psikolojik gerçekçilik. Welles, kamera tarafından büyük gerçek parçaları olarak zapt edilen plan-sekanslarla ilerleyen bu gerçekçi “mizansen”in tam karşıtı olan, sıklıkla senaryonun fazlasıyla uzun bölümlerini kapsüllere doldurmak için soyut metaforik ya da sembolik bir kurgu kullanır. (Kane ile ilk karısı arasındaki ilişkinin gelişimi; Susan'ın bir şarkıcı olarak kariyerinin

evreleri) Ama sessiz sinemanın kötü kullandığı bu oldukça eski yöntem burada, olayların birbirini tamamladığı sahnelerin aşırı gerçekçiliğine kesin bir karşıtlık oluşturacak şekilde yeni bir anlam kazanıyor. Somut, olayın sahne geçişleriyle kısmen soyutlamanın içinde yok olduğu melez bir kurgulamanın yerine, iki farklı ana anlatım modeli var karşımızda. Susan'a işkence gibi gelen üç yılı kapsül bir hale sokan bir dizi bindirmenin ve kaybolan bir ışıkla biten sahnenin ardından, sahne bizi acımasızca Susan'ın intihar teşebbüsünün dramı içine attığında bunu oldukça açık biçimde görebilirsiniz. Jean Paul Sartre, L'Ecran Français'de çıkan bir makalesinde bunun İngilizce'deki tekrarlama gösteren fiilin karşılığı olduğunu çok isabetli bir şekilde belirtmiştir; "üç yıl boyunca onu Amerika'daki tüm sahnelerde şarkı söylemeye mecbur etti. Susan'ın sıkıntısı büyüyecek, her şov onun için bir dayanıklılık denemesine dönüşecek, günün birinde artık dayanamayacak hale gelecekti..." Susan'ın intihar girişimi.

Anlam Yaratan Bir Stil

Tüm büyük sinema eserleri kuşkusuz, açıkça ya da üstü kapalı şekilde, yaratıcılarının ruhsal eğilimlerini, etik bakış açılarını yansıtırlar. Sartre, Faulkner ve Dos Passos'a gönderme yaparak, her roman tekniğinin muhakkak bir metafizikle bağlantılı olduğunu yazar. Eğer bir metafizik var olsaydı, kurgulamanın eski biçimi, onun anlamına katkıda bulunamazdı: Ford ve Capra'nın dünyası, senaryolarının, temalarının, yaratmaya çalıştıkları dramatik etkilerin, sahne seçimlerinin temeline bakarak tanımlanabi-

lir. Ama kurgulamada böyle bir şey bulamazsınız. Tam tersine, Orson Welles'le "derinliğine kurgulama", hikâyenin anlamını meydana getiren bir teknik haline gelmiştir. Bu sadece kamerayı, dekoru ve oyuncuları yerleştirme yöntemi değildir; o hikâyenin tabiatını ameliyat masasına yatırır. Sinema, bu teknik sayesinde tiyatrodan ayrılır, bir gösteriden çok bir anlatıya dönüşür.

Aslında anlamı yaratan, romanda olduğu gibi sadece diyaloglar, betimleme açıklığı, kişilerin davranışları değil, dille sağlanan üsluptur.

Bazılarının, seyircinin dikkatsizliğinden faydalanarak söylemekte ve yakıştırmakta direktiği gibi, sinemanın ilk günlerinden beri Méliès, Zecca ve Feuillade tarafından kullanılan "sabit çekim"e ya da filme çekilmiş tiyatronun yeniden keşfine bir dönüş olmaktan çok uzak olan Welles'in plan-sekans'ı, film dilinin gelişiminin belirleyici bir aşamasıdır. Sessiz sinema döneminin kurgusunun ve sesli film kurgulamasının içinden geçtikten sonra şimdi, kurgulamanın, plan-sekansın gerçekçiliği içindeki tüm keşiflerini kapsayan diyalektik bir gelişme yoluyla, sabit çekime dönme eğilimi gösterir. Elbette Welles, Wyler'ın yapıtlarının da tanıklık ettiği bu evrimin tek mimarı değil. Örneğin, Renoir, Fransız yapımı olan tüm filmlerinde aynı yönde çalışmayı bırakmamıştır; ama Welles, istesenez de istemeseniz de buna geleneksel sinemanın temellerini sarsan, çok daha güçlü ve özgün bir katkıda bulunmuştur.

Hollywood 1941-1944: Pahalı Deha

Samba ve Melodram

Welles, oyuncu kadrosunda yer almadan yönettiği *Ambersonlar*'dan sonra, kendisinin yönetmediği bir filmde küçük bir rol oynadı: Eric Ambler'in bir polisiye romanından uyarlanmış olan *Journey Into Fear*. *Journey Into Fear*, sonuçta savaş sırasında Türkiye'de geçen komik ve fantastik bir casus hikâyesine dönüştü. Kendisine hayati bir sır verilmiş olan Joseph Cotten, düşman haber alma örgütü tarafından görevlendirilmiş bir katile rağmen ülkeyi terk etmeye çalışıyor. Bu zor işte ona, eli açık bir gece kulübü şarkıcısı (Dolores Del Rio) yardım ediyor. Orson Welles de Türk Gizli Polis Şefi Albay Hakkı rolünü oynuyor.

Kâğıt üzerinde Norman Foster filmin yönetmeniydi. Welles de yapımcılık ve oyunculuk yapıyordu. Ama gerçekte *Journey Into Fear*'in büyük çapta, senaryo üzerinde izini bırakmış Welles'e özgü bir çalışma olduğu ortadadır. Filmdeki sayısız buluş onun damgasını taşıyor. Özellikle Welles'in müzikal efektlere ve işitsel atmosfere

olan düşkünlüğü'nün hemen tanındığı, katilin gelişini haber veren müzikal motif. Üstelik ilk basın gösterisinin ardından, son sekanstan tatmin olmayan Welles, bu bölümü yeniden çekme iznini istemiş ve elde etmiştir.

Ama önemsiz çekici yanlarına rağmen *Journey Into Fear* açıkça, aşırı ticari bir konunun kaygısız, neşeli bir versiyonu olmanın ötesine geçememiştir. Welles'in üçüncü filmiyle, *Karanlığın Yüreği*'nde yapmak istedikleri arasında çok fark vardı. The Daily Express şöyle yazıyordu: "Hollywood'un ateşli asi yönetmeni ve film kurallarını küçümseyen adam, fildişi kulesinden indi ve parlak bir casus filmi yaptı."

Welles ile RKO arasındaki sözleşmenin son ürünü olacak olan dördüncü proje oldukça farklı bir türdeydi. Her zaman siyasal sorunlarla ilgilenmiş olan Welles, uzun süredir, savaşın daha da önemli hale getirdiği ABD ile Latin Amerika arasındaki ilişkilerle ilgileniyordu. Latin Amerika üstüne dolaylı propaganda özelliği olan büyük bir filmin finanse edilmesi için Amerika Kıtası ilişkileri'nin koordinatörünü ikna etmeyi başardı. Washington 300 \$'lık bir garanti verdi. Welles, bu yardım parasının verdiği güçle RKO'yu bu özel işe girişmeye mecbur etti. *It's All True*, belgesel üslupta üç öyküden oluşuyordu. İlki, Rio Karnavalı ve sambanın kökeni hakkındaydı. *Jangadiros* adındaki ikinci öykü, ulusal kahramanlar haline gelen dört Brezilyalı balıkçının hikâyesini anlatıyordu. Flaherty'nin bir senaryosundan uyarlanan *My Friend Be-*

nito, adlı sonuncu öykü, Meksika’da, boğa güreşi ortamında geçiyordu.

It’s All True’nun hikâyesi, ne yazık ki *Que Viva Mexico*’nun beceriksiz bir örneğini hatırlatıyor. Welles, Meksika, Arjantin ve Brezilya civarında dolaşarak dört ay geçirdi. Rio Karnavalı onu o kadar heyecanlandırdı ki, samba bölümü için haliyle bütçeyi aşarak 120 bin metre renkli film harcadı.

Ne yazık ki, bu sırada RKO, Orson Welles’in koruyucusu Schaefer’in kurbanı olduğu bir saray devrimi geçirmişti. Yeni beyin takımının yaptığı hesaba göre şirket bu dâhi sakini yüzünden yeterince para kaybetmiş ve sık sık gerçekleştiği üzere yarılanmış olan yeni filmin çekimlerini durdurarak kayıplarına son vermeyi tercih etmişti. 120 bin metre film, bir daha çıkmamak üzere RKO’nun deposuna konacak, sadece filmin tamamı görüldükten sonra verilmesi kararlaştırılmış olan 600 bin \$’lık devlet yardımı ise tamamen ve kesinlikle kaybedilecekti.

Günün birinde akıllı bir patronun ya da inandırma yeteneğine sahip bir arşivcinin, sonunda *Que Viva Mexico*’nun negatiflerinin yapıldığı gibi, Orson Welles’in tek görülmemiş filmini gün ışığına çıkarmasını umut edebiliriz.

Gelişi önceden belli olan RKO ile yol ayrılığı artık kapanmış bir meseleydi. Her şeye rağmen, Welles’in bir

oyuncu olarak saygınlığı hâlâ sarsılmamıştı ve çeşitli çevrelerden teklifler alıyordu. Aldous Huxley'den uyarlanan ve Robert Stevenson tarafından yönetilen *Jane Eyre*'de Rochester rolünü oynaması için artık bir yapımcı olan arkadaşısı Houseman'ın yaptığı teklifi kabul etti. Welles zaten radyoda Rochester'ı canlandırmış, hatta bu kasvetli romantik hikâyeyi perdeye aktarmayı bile düşünmüştü.

Ama Stevenson'ın zorlu ve yavan yönetimi altında, bu işten kazancı sadece oyuncu olarak daha büyük bir ün kazanmak, takma bir burunla oynama zevki ve evvelki borçlarından bazılarını ödeyebilme imkânı oldu. Her ne kadar oyuncunun çoğu zaman, yönetmenini yönettiği iddia edilse de *Jane Eyre*, *Journey Into Fear*'den hatta *The Stranger*'dan bile daha az Welles'e ait görünüyordu.

119

Bu arada, Welles boş durmuyordu. Bu dönemde politika onu farklı biçimlerde meşgul etti. Düz taban olmasına rağmen askerlikten astım yüzünden çürüğe ayrılan bu dev adam, kendini Roosevelt hükümetinin propagandasına ve askerlerin moral eğlencelerine vakfetti. Artık adı Mercury Harikalar Şovu olarak değişmiş olan Mercury Tiyatrosu'yla bir çadır sirki kurdu ve burada kendisi de sihirbazlık numaraları yapmaya başladı. Welles'in Marlene Dietrich'i ikiye bölerken görüldüğü bu döneme ait bir sahne, kısa bir süre sonra *Follow the Boys* filminde yer aldı.

Welles, bir yandan da Roosevelt'in başkanlık kampanyası için çalışıyordu; hatta bir keresinde Post Gazetesi

için politik bir makale yazdı ve Avrupa'da faşizmin tehlikelerini anlatan konferanslar verdiği turneye çıktı.

Ancak 1944 yılı, zaferine sadece biraz katkıda bulunan -bunu belirtmek gerekir- bir filmle Hollywood'a dönüşüne tanık oldu. *Tomorrow Is Forever*, I. Dünya Savaşı sırasında kaybolduğu bildirilen bir askerin, II. Dünya Savaşı'nın başında geri dönüşüne tanık olduğumuz vatanperver bir melodramdı. Kayıp asker, korkunç yaralarla yüzü tanınmaz hale geldikten sonra Avusturya'da kalmış, ama sonra plastik cerrahi sayesinde yine düzgün bir suratla kavuşmuştu. Raslantı sonucu kendini, yeniden evlenmiş olan karısı ve çocuğunun mahallesinde buluyor ama onların mutluluklarını bozmak istemiyordu. Gene de onlar sırrını öğrenecekken münasip bir şekilde ölüyor, sırrını da kendisiyle birlikte mezara götürüyordu.

Claudette Colbert'in oyunculuğu sayesinde masrafını çıkaran, Irving Pichel'in yönettiği bu kötü melodram, gene de Amerika ve İngiltere'de *Muhteşem Ambersonlar*'dan daha fazla iş yaptı ve Welles'in *Jane Eyre*'le birlikte büyük bir ticari yıldız olmasına katkıda bulundu.

O dönemde Sam Spiegel'in desteklediği yapımcı William Goetz, Welles'le çekeceği bu ikinci filminden daha ümitliydi.(Aslında bu film, Goetz'ün Welles'le üçüncü işiydi: ilki *Jane Eyre* idi.)

Bu sonradan John Huston ve Anthony Veiller'in üze-

rinden geçtiği Victor Trivas'a ait bir senaryoydu. Amerika'da küçük bir kasabada, zararsız bir profesör kimliğinde gizlenen bir Nazi savaş suçlusunun öyküsüydü. Bu adam, üstüne üstlük bazı zalim çıkışları ve edepsizliği yüzünden kocasından kuşkulanmaya başlayan tatlı Loretta Young'la evlenmeyi bile başarmıştı. FBI ajanı rolündeki Edward G. Robinson, nihayet kötülüğü kendisini ele veren şüphelinin etrafında dolaşıyordu. Film, kaçıp kovalamacanın suçluyu getirdiği bir saat kulesinin tepesinde, tam Welles'e özgü bir finalle sona eriyordu. Senaryonun ilk haline göre suçlunun buradan atlayarak intihar etmesi gerekiyordu ama intihar, Sansür Kurulu'ndan geçmediği için daha görkemli, hiç değilse daha inandırıcı bir son düşünüldü. Welles, boşluğa düşmeden önce, saatte iki kere kulenin saatinden otomatik olarak çıkan bronz kılıç tarafından korkunç şekilde şişleniyordu.

121

Öngörülen yönetmenin tam zamanında sahneden çekilmesi, Welles'in, içinde kesinlikle *Journey Into Fear*'in süpervizörünün izine rastlayacağınız *The Stranger*'ı yönetmesine olanak sağladı. Welles bu sefer, filmin hedeflenen çalışma planına ve bütçesine sadakatle itaat etmişti.

Eğer bu uysallık çabası, bir yandan *The Stranger*'ın üslubunu Welles'in öbür filmlerinden daha klasik kılmaya katkıda bulunduyorsa, belki öte yandan da kariyerinin en delice işini gerçekleştirmesini sağlamıştır. Peter Noble, Welles'le işbirliğinden memnun olan Spiegel'in, *Şangaylı Kadın*'ın yönetmenliğini Rita Hayworth'ın kocasına

teslim etmekte hâlâ şüpheli olan Columbia'nın başı bulunan Harry Cohn'a tam güvence verdiğini belirtmiştir. Spiegel, Welles'in sistemli ve ekonomik çalışmasından o denli hararetle bahsetmiştir ki, yapımcı, aradığı örnek yönetmeni bulduğuna ikna olarak telefonu kapatmıştır.

Rita İçin Bir Film

Buraya kadar, 1934'ün Aralık ayında Virginia Nicholson ile yaptığı evliliği söylemek dışında hiç bahsetmediğimiz Orson Welles'in özel hayatına, geriye doğru bir dönüş yapma vakti kuşkusuz geldi. Evlendikten beş yıl sonra, Welles'in Hollywood'a gitmesinden önce boşandılar. Virginia, William Randolph Hearst'ün kız arkadaşı olan Marion Davies'in yeğeniyle yeniden evlendi. Dolores del Rio, o günden sonra Welles'e yakıştırılan çeşitli 'nişanlılar' arasında, uzun süre en ciddi sevgili olarak yerini korudu. Ama *It's All True* ilişkilerine nokta koydu ve Orson herkese sürpriz yaparak, 1943 yılının Eylül ayında, zaman zaman Magic Show'u sırasında ikiye böldüğü Hollywood'un bir numaralı yıldızıyla, Rita Hayworth'la evlendi. Dehayla güzelliğin bu evliliği, Orson kendini, gurur duyduğu Rita'ya deli gibi âşıkımış gibi gösterdiyse de dört yıldan çok sürmedi. 1947 Kasım'ında ilan edilen boşanmaya kadar, fırtınalı ayrılıkları barışmalar izledi. Tabii ki 1944 yılının Aralık ayında doğan Rebecca Welles'in velayetini Rita aldı. *Şangaylı Kadın* büyük olasılıkla bu barışma dönemlerinden birinin ürünüydü. Columbia'nın yıldızı Rita Hayworth, yeni filminin yönetmenliğinin kocasına verilmesi için ısrar etti. Şirket yöneticileri, Welles'in

sadece on beş sayfalık bir uyarlamaya dönüştürdüğü, Sherwood King imzalı en ticarisinden bir polisiye roman üzerinde durarak, Welles fantezisine karşı kendilerini yeterince garantiye aldıklarını sanmış olmalılar. Filmin hazırlığı, gürültülü bir reklam kampanyasıyla kuşatılmış halde sürdü. Welles, bambaşka bir Rita Hayworth yaratacağını ve buna başlangıç yapmak için de ona, basın huzurunda saçlarını kestireceğini açıkladı. Neden sonra, tüm ekiple birlikte Meksika'ya gitti ve burada aylarca kaldı. Bir süre boyunca Columbia yöneticileri bazen haftalarca kendisinden haber alamadılar. Welles, denizde geçen sahneler için bir servet ödeyerek Errol Flynn'in meşhur yatı Zaca'yı kiraladı. Dümende Flynn'in kendisi duruyordu. Meksika Körfezi'nde yedi hafta mavi yolculuk yaparak bu fırsattan yararlandılar. Karadaki çalışmalar da bundan daha ucuza çıkmadı. Welles'in bazı sahneleri çekmek için seçtiği yerli köyü bazı sakıncalar barındırdığı için başka bir mevkide olduğu gibi yeniden inşa edildi. Bu değişiklikten çok memnun kalan köylülerin çekimler bittiğinde kendi ata topraklarına dönmeyi istemedikleri de anlatılan hikâyeler arasında. Kısacası, Columbia'ya "technicolor" bir süper yapım kadar pahalıya patlayan bu "küçük bütçeli" siyah-beyaz film için tüm bölge taşındı. Meslektaşı Spiegel'in ona verdiği güvencelerin fos olduğunu anlayan Harry Cohn, eğer Meksika'dan gelen film malzemesi ona küçük ama iyi bir ticari filmin ipuçlarını vermiş olsaydı belki yine de bu aşırı harcamaları hoş görebilirdi. Ne yazık ki malzeme çok cesaret kırıcıydı. Ama harici çekimleri San Francisco'nun Çin Mahallesi'nde, dahili çekim-

leri de Columbia Stüdyoları'nda tamamlayan Welles, sonuçları patronlarının tatmin olacağı şekilde değiştirmeyi başardı. Gördükleri şey karşısında dut yemiş bülbüle döndüler; Harry Cohn, sadece konuyu ona anlatacak her bir kişiye bin dolar vereceğini söylemek için ağzını açtı. Bu teklifi yaparken kaybedeceği bir şey yoktu çünkü Welles bile sonradan, senaryoyu kendisinin de anlatamayacağını itiraf etti.

Şangaylı Kadın

Şangaylı Kadın, senaryodaki entrika her ne kadar kusursuz çözülememiş olsa da, sıradan bir aksiyon filminin ötesinde bir etkiye, karanlık bir güce sahip. Polisiye entrika aslında neredeyse işin bahanesi. Önemli olan kişilikler, onların ilişkileri ve en önemlisi de simgeledikleri ahlâki değerler. Hikâye kabaca, bir milyarderin yatına tayfa olarak alman, demir almakla görevliyken aynı zamanda, yattın iki yolcusundan birisinin karısı olan güzel Elsa Bannister'in de yabancı olduğu korkunç ve karanlık cinai entrikalara da yelken açan dürüst bir genç adamın, İrlandalı Michel O'Hara'nin hikâyesi. Elsa tabii ki tüm çekiciliğini kullanarak O'Hara'yı da çifte oyununa sürüklemeye çalışıyor. Talihsiz genç adam, dehşetli bir takibin ardından terk edilmiş bir lunaparkta ölmekte olan Elsa'yı bırakıp çıkana kadar, kurtulmakta büyük güçlük çekiyor.

Welles *Şangaylı Kadın*'la birlikte *Yurttaş Kane* ve *Muhteşem Ambersonlar*'daki arayışları ve teknik yenilikleri terk ediyor. Kurgulama ve görüntü yönetimi bakımın-

dan film oldukça klasik, ama resimlerin içeriği hiç de öyle değil. Hatta senaryonun sıradanlığıyla kıyaslandığında *Şangaylı Kadın*'ın, Welles'in filmleri içinde neredeyse anlamca en zengini olduğunu bile söyleyebiliriz; entrika içsel olayı hiç zedelemiyor, hatta temalar bu entrika içerisinde en saf halleriyle yeşeriyor, serpiliyorlar. Welles ahlâkının en temel takıntılarını ortaya çıkaran ahlâki temalar ve her şeyin üstünde iyi ile kötü arasında bir seçim yapma özgürlüğünün her şeye rağmen sadece kişinin bağımsız iradesine bağlı olmadığı, kaderin bir tür modern biçiminde yazılı olduğu duygusu. Film, İrlandalı tarafından dile getirilen şu iki ifade arasında gelişiyor: "Bir aptal gibi davranmaya başladığım zaman, yeryüzünde hiçbir şey beni bundan alıkoyamıyor" Sonraki de, kayıp hayallerin ertesinde, ölmekte olan Elsa'yı bırakarak kaçarken dile getiriliyor: "Herkes birileri tarafından kullanılır. Beladan uzak kalmanın tek yolu yaşlanmak, ben de sanırım yalnız bunu yapacağım. Belki onu unutacak kadar uzun yaşarım, belki de buna uğraşırken ölürüm."

125

Jacques Doniol-Valcroze'un isabetli bir gözlemi, ortalama Amerikan seyircisinin Rita'yı öldürdüğü için Welles'i asla affedemediğini doğruluyor. Daha da kötüsü, kayıtsızca yürüyüp giderken onu cehennemi bir odada, bir köpek gibi yerde ölüme terk etmiş, üstelik kadın kahramanın güçlü kuvvetli denizcinin kollarında ölmesi gerektiği temel kuralını da hiçe saymıştı. Rita Hayworth, kuşkusuz bunun ilk kurbanlarından biri olmuştur. Welles'in dehası sayesinde bugün hâlâ en şanlı şehit mertebesini

korumaktadır.

Halkın yerine eleştirmenler *şangaylı Kadın*'ı iyi karşılamışlardı. Halk ise, bunu oldukça geriden izledi. Bu sefer Orson Welles davası karara bağlanmıştı. Hollywood, ona yedi yılda milyonlarca dolara mal olan bu dâhiden artık bıkmıştı.

Avrupa Turu: İnatçılık ve Belirsizlik

Aslında Broadway'le ilişkisini hiçbir zaman kesmemiş olan Orson Welles, New York'a döndü. Tiyatroya dönüşü için, *80 Günde Devri Âlem*'in müzikal bir gösteriye dönüştürülerek sahneye konmasına Michael Todd'u ikna etti. Welles fikrinin, bu yapımcısının kafasında güçlü bir iz bıraktığını biliyoruz. Ama Mike Todd buna rağmen, Welles'in masraflı fantezileri karşısında pes etti ve 1955 yılında yapılan filme de konulan Cole Porter'ın müziklerinin haklarıyla birlikte projeden çekildi. Hal böyle olunca *Around the World/Dünyanın Etrafında*, Mercury Tiyatrosu'nun koşullarında sergilendi. Başlangıçta oyunun başarısı cesaret vericiydi ama halkın ilgisi, aynı derecede masraflı bir başka işin parasını çıkaracak kadar uzun sürmedi. Orson Welles'in tüm kişisel serveti bu iş uğruna eridi. Avrupa'ya gidişi üzerindeki etkisi hiç de azımsanmayacak olan vergi dairesiyle sorunları da o tarihlerde başladı.

127

Macbeth

Welles. Hollywood'u terk etmeden önce, tiyatrodaki olduğu gibi sinemada da sistemli ve hesaplı bir yönetmen olmayı becerebildiğini kanıtlamak istedi. Önceden titizlikle

hazırlanmak koşuluyla, uzun provalarla oyuncular rollerini ve sahne trafiklerini ezberlediklerinde, ışık da ayarlandığında neredeyse kesintisiz bir çekimle bir Shakespeare oyununun çok ucuza perdeye aktarılabilceğini epeydir düşünüyordu. Kısacası, Welles'in son biçimine tıpatıp benzemese de yaratmakta olduğu, o dönemde henüz keşfedilmemiş olan, televizyonun çekim tekniği idi. O zamanlar üçüncü sınıf kovboy filmlerinde uzanlaşmış bir film şirketi olan Republic Pictures'ın yöneticisini, en azından filmin maliyetinin düşük oluşu nedeniyle bu projeyi yeniden ele aldı. *Macbeth*, çok amaca hizmet etmeyen bir sahnede yapılan dört aylık bir prova döneminin ardından, Welles'in vaat ettiği gibi yirmi bir günde çekildi. Sadece 75 bin dolara mal oldu.

Oyun sözde Mercury Tiyatrosu oyuncularından tarafından canlandırıldı, oysa aslında o sırada Hollywood tarafından dağıtılmış olan birincisine kıyasla çok daha ikinci sınıf bir ekip tarafından oynandı. Agnes Moorehead canlandırmış olsaydı Lady Macbeth kim bilir ne muhteşem olurdu! Onun yokluğunda Welles rolü, oyunculuğu sıradanlığın pek de üzerine çıkmayan bir radyo yıldızına, Jeannette Nolan'a verdi. *Macbeth*'i Welles'in kendisi canlandırdı.

Macbeth, rol dağıtımındaki beceriksizliklerine rağmen hem Shakespeare uyarlaması ve bir tiyatro oyunu, hem de sinema filmi olarak çok ilgi çekici oldu. Koşulların sebep olduğu bilinçli fukaralığı, kasıtlı tiyatroya üslubu, kostümlerinin tuhaf yabanıllığı, mukavvadan dekorların ve

aydınlatmanın kaba tarzı nedeniyle, özellikle de film 1948 Venedik Film Festivali'nde, Laurence Olivier'nin aşırı lüks içerisinde ve Welles'inkine tamamen zıt kurgu prensipleri doğrultusunda gerçekleştirdiği *Hamlet*'inin yanında yarışmaya girdiği için, eleştirmenleri çok etkiledi. Welles, önyargıların, Shakespeare geleneğinin bu ünlü oyuncusu lehine şekilleneceğini hissederek son dakikada *Macbeth*'i yarışmadan çekti.

Film Fransa'da gösterime girdiğinde (1950 yılında ancak girdi), gene eleştirmenleri iki cepheye böldü. Genç eleştirmenler dışında filmin tutkulu savunucuları çıkmadı, ama gençler heyecanlarını dizginleyemiyorlardı ve ben, geçmişe dönüp bakınca Welles'in, cennetle cehennem arasında bölünmüş *Macbeth*'ini, Laurence Olivier'nin Freudçu *Hamlet*'ine yeğ tutmakta haklı olduklarını görüyorum. O mukavvadan dekorlar; hayvan derilerine sarınmış, ellerinde budaklı odundan bir tür mızrak sallayan o barbar İskoçlar, su sızdıran tuhaf dekorlar, yıldızlı olduğundan şüphe duyulacak gökyüzünü kapatan sisler, tam anlamıyla tarih öncesine ait bir evren oluşturuyorlar ama bu evren bizim atalarımızdan birine, Galyalı ya da Keltler'e has değil, daha ziyade, henüz yerle göğün, suyla ateşin, iyiyle kötünün birbirinden tam olarak ayrılmadığı zamanın ve günahın doğduğu bir tarih öncesi bilince aittir. *Macbeth*, büyücülerin efsununun onu içine çektiği, toprak ve suyun karışımı olan bataklıktan doğan bilinci gibi bu şüpheli evrenin ortasındadır. Çirkin denebilecek bu dekor, en azından dönüşümlerini somutlaştırdığı bir

tür topraktan gelen felaket yoluyla Macbeth'in metafizik dramını görünür kılmıyor mu? Kane'in psikolojik anlaşıl-mazlığı, burada yaşamöyküsel etkilerinden tamamen arındırılmış. Cinayetlerine gömülmüş olan ama içinde gi-zemli bir masumiyet noktasının seğirdiğini, hatta belki bir merhamet ve kurtuluş umudunu hissettiğimiz Macbeth'in yıkımı, Kane'in başlangıçtaki dramını, ahlâki ve şiirsel açıdan en yüksek noktaya oturtuyor.

Üçüncü Adam

Macbeth'in çekimleri biter bitmez, malzemeyi kolunun altına alan Welles, kurgusunu Roma'da yapmak niyetiyle bol teklifin geldiği Avrupa'ya doğru yola çıktı. Vergi da-iresi izin verse de, Amerikan sinema sisteminin ona ya-saklayacağı, onu gerçekten heyecanlandıran projelerini gerçekleştirebilmek için utanıp sıkılmadan ticari oyuncu-luğunu pazarlamaya karar verdi. Böylece, 100 bin dolar ve kendisinin görüldüğü sahneleri yönetme hakkı karşılı-ğında, Gregory Ratoff büyük serbestiyle uyarladığı için Alexandre Dumas'dan alındığı güç bela fark edilen film-de, Nancy Guild ve Valentina Cortese ile birlikte rol al-mayı kabul etti.

Daha sonra, *Kara Gül*'de Cecile Aubry ve Tyrone Po-
wer'la birlikte Cengiz Han'ı, ardından yine Tyrone Po-
wer'ın yanında Cesar Borgia'yı canlandırdı *Prince of Fo-
xes* filminde. Roma'da geçen günleri ve Paris kaynaklı
birkaç projenin ardından Welles en çok Londra'da çalışa-
rak, Herbert Wilcox'un *Trent's Last Case, Trouble in the
Glen* ve *Three Cases of Murder* adlı filmlerinde oynadı.

1954'te, *Si Versailles m'etait Conté*'de Benjamin Franklin rolünde oynamak için Paris'e geri döndü. Ama, zafetine ve şöhretine gerçek anlamda katkıda bulunan tek film. hiç kuşkusuz Carol Reed'in Graham Greene'in bir senaryosundan gerçekleştirdiği ünlü *The Third Man*/ *Üçüncü Adam* oldu.

Üçüncü Adam, biraz fazla göklere çıkartılan sinematografik değerinden bağımsız olarak, Welles'in kariyerinde bir kilometre taşı sayılmayı hak ediyor. Sadece on iki dakikayla sınırlı olan oyunculuğunun kalitesi yüzünden değil, aynı zamanda da Harry Lime kişiliği aracılığıyla Welles'in etrafında gerçekleştirilen şaşırtıcı billurlaşma olayı yüzünden. İlk kez ve belki de son kez bu çok popüler aktör sonunda halkın vicdanında özdeşleşeceği bir rol buluyordu. Öbürleri hep "Kane"nin terkiyidiler. Harry Lime'i takma saç, sakal, bıyıksız hatta makyajsız oynamış oluşu da anlamlıdır. Yakaları kalkık paltosuyla kapı eşiğinde beliren haliyle, aslında kendi hayatından fırlamış gibi görünüyordu. Ama özellikle Greene'in senaryosundaki modernlik, kahramanın anlaşılmazlığını, bizim bölünmüş evrenimize bağlıyordu. Çağın gözü açılmış romantizmine uydurulmuş baştan çıkarıcı haydut, batakhanelerin baş meleği, iyi ile kötü arasındaki sınırın kaçakçısı, sevmeye layık canavar Harry Lime-Welles bu kez bir kişiliğin ötesindeydi. Bir efsaneydi.

Ama Orson Welles'in oyuncu olarak 1947'den sonraki çalışmaları, *Üçüncü Adam* dışında sinema tarihine ge-

çirilmeyi hak etmiyor. Aynı şey bereket versin yönetmen olarak yaptığı işler için söylenemez.

Othello

Orson Welles'e o kadar çok proje verildi ki, hangilerini gerçekten benimsediğini ve özellikle de hangilerine bağlandığını bilmek çok güç. Welles'in işlerindeki değişkenliğine ya da daha doğrusu en çok heyecan duyduğu projelerin ardından egemen olan kaprislerine dair sayısız hikâye var. Peter Noble, bunlardan en acımasızını, Welles için Ulysse'nin hikâyesini uyarlayan Kanadalı genç adama, Ernest Borneman'a yaptıklarını anlatıyor. Özellikle, bırakılmış eski projelerin beklenmedik bir biçimde gündeme gelmesine sık rastlanıyor. Welles'in *Savaş ve Barış*, *Jül Sezar*, *Kral Lear*, *Cyrano de Bergerac*, *Portrait d'un Assassin* ve *Nuh'un Öyküsü*'nü perdeye aktarmayı düşünmesi mümkün olabiliyorsa, zaten tiyatro için bir oyuna dönüştürdüğü *Moby Dick*'e çok daha yoğunlaştığı kesindir ancak Huston'ın filmi belli ki bu projeyi suya düşürmüştü. Arkadaşça bir teselli mükâfatı olarak Huston ona - keşke Gregory Peck yerine Orson Welles Kaptan Ahab rolünü oynasaydı dedirtecek kadar unutulmaz bir kompozisyon sergilediği- vaiz Peder Mapple rolünü teklif etti.

Her neyse, bizim, onun yönetmenlik çalışmalarıyla yetinmemiz gerekiyor. Çünkü onlar, düşüncelerdeki şaşkıncı devamlılık, inanılmaz bir savurganlık ve kararsızlıkla aynı anda yaratıcılarının hem inatçılığına hem de kararsızlığına tanıklık ediyorlar. *Othello* ile *Bay Arkadin*'in çe-

kim günlükleri yeterince şaşırtıcı bir roman ortaya çıkarırdı.

Othello, Venedik'te yeniden belirginleştirdiği, eski Hollywood günlerinden kalma bir projeydi. Welles, bu dukalar şehrinde *Othello*'yu finanse edip yönetmek için, İtalya'daki günlerinden ve oyunculuk ücretlerinden yararlanmaya karar verdi. Bu filmin çekimlerinin başlangıç tarihini belirlemek her ne kadar güç olsa da, bunun 1948 yazında olduğunu söyleyebiliriz. Welles o dönemde, ilk Desdemona'sı olan Lea Padovani ile nişanlıydı. Ama İtalyan bir ligo ile o yıl çektiği planlar Welles'i hiç tatmin etmedi ve kış ortasında rol dağılımını değiştirmeye karar verdi. Bu doğrultuda bazı İngiliz oyuncularla deneme çekimi yapmaya başladı ve 1934 yılından beri görmediği Dublin'deki Gate Tiyatrosu'ndan eski arkadaşı MacLiammoir'ı, ligo rolünü oynamaya ikna etti. MacLiammoir, şaşkınlığını üzerinden atar atmaz, Welles'in yönetiminde sinemaya girmeyi kabul etti. Bu sırada Desdemona henüz bulunamamıştı. Bir ara Cecile Aubry'nin oynaması söz konusu olduysa da, provaların üçüncü gününde Aubry bu işten caydı. Anatole Litvak bunun üzerine, *The Snake Pit* adlı filminde oynattığı Betsy Blair'i önerdi. Welles, bu yeni oyuncuya ağırlık verdi, ama bu kez de para bitti. Para kazanmak üzere *Kara Gül*'ü çevirmeye giden Welles, ekibi de Roma'daki villasına, dinlenmeye gönderdi. *Kara Gül*, harika bir sanatsal sonucun yerine Welles'e, Fas'ın Venedik sahneleri için ideal bir mekân olduğunu gösterdi. O da herkesi Kazablanka'ya çağırma-

ya karar verdi. 20th Century Fox'un *Cengiz Han*'a mola verdiği süre içerisinde, Mogador'da çekim yapılacaktı. Bu efsaneye dair sayısız hikâye arasında özellikle bir tanesi aktarılmaya değer. Kostümler zamanında Roma'ya ulaşmayınca, Welles'in ertesi gün Rodrigo'nun öldürüldüğü sahneyi çekmesi imkânsızlaştı. Bu küçük sorunun üstesinden gelmek için sahneyi Türk hamamında çekmeye karar verdi; kostüm yerine de birkaç havlu yetecekti!

Bu sırada Welles, Betsy Blair'in fazla modern bir Desdemona olduğuna karar verdi ve ekibin 1949 yazında Venedik'e dönüşünde, rolü Suzanne Cloutier devraldı. Ardından yeni bir mali sıkıntı yüzünden durdurulan filme kışın, Welles'in destekçileri sayesinde Viterbo, Roma ve Perugia'da devam edildi. 1950 ilkbaharında, Desdemona'lı bölümleri yeniden çekmek için Fas'a dönmek gerekti. Çekimler sonunda bitmek üzereydi, ama filmin Roma, Londra ve Paris'te yapılacak olan kurgusu -bu iş o kadar karmaşık hale gelmişti ki- neredeyse iki yıl sürecekti. Nihayet 1952 yılında, filme başlanmasından tam dört yıl sonra *Othello*, Fas bayrağı altında, *Deux sous d'espoir*'la birlikte Büyük Ödül'ü paylaşacağı Cannes Film Festivali'nin kapanış gecesinde gösterildi.

Othello kuşkusuz Orson Welles'in en karakteristik, en kişisel filmlerinden biridir. Üstelik benimsenen üslup açısından da *Yurttaş Kane* ve hatta *Macbeth*'in tamamen zıddıdır. Çekimlerin olağan işleyişi bunu açıklamaya yetecektir. Kurgulamanın aşırı parçalı oluşu, tabii ki çekim

sürecinin zorunlu kesintileriyle ilgilidir. Bu koşullar altında *Macbeth*'in uzun sekanslarını bu filmde beklemek kuşkusuz imkânsızdır. Ve bu hızlı tempolu kurgu, büyük olasılıkla, çözümsüz görünen “bağlama” sorununu hoş bir şekilde gizlemenin ötesinde bir işlev görüyordur. “Gördüğünüz sırtı dönük ve kafası başlıklı her kişinin, bir dublör olduğundan emin olabilirsiniz. Her şeyi açı-karşı açı sisteminde halletmem gerekti çünkü Iago, Desdemona ve Rodrigo’yu asla aynı anda kamera önünde bir araya getirmeyi beceremiyordum.

Ama *Othello*'nun kurgu tekniğini bu çevresel zorunluluklara indirgemek çok yüzeysel bir tespit olur. Gerçek yaratıcılar, malzeme kazalarını olumlu yönde kullanmayı ve hayal güçlerini, olayların direncine rağmen ateşlemeyi her zaman bilmişlerdir. Bu olağan ve zorunlu güçlükler içerisinde Welles, mizansen üslubuna belli bir özgürlük kazandırmayı başarmıştır.

135

Welles'in kendi ifadesine göre, çok parçalı kurguya başvurmak onun için uzun planlara karşı değişmez bir tavır değil, ama sadece çekimin olağan uygulamasının ve parasızlığın bir sonucu. *Othello*, ardından da *Arkadin* kısa planlarla kurgulanmışlardır. “Çünkü bir uzun plan için büyük ve çok becerikli bir teknik ekip gerekir; Avrupa’da bir uzun planı başarıyla tamamlayan çok az ekip, bunu becerebilen çok az teknisyen vardır. Örneğin *Bitmeyen Balayı* (*Şeytan Teması*)/ *Touch of Evil*’da on dört oyuncuyla üç ayrı odada geçen, kameranin ara görüntülerden

genel plana geçtiği vb. neredeyse bir bobin süren bir plan çektim. Bu, filmdeki en pahalı şeydi. Uzun planlar çekmediğimi fark ettiğiniz zaman, bu uzun planları sevmediğim anlamına gelmez. Onları gerçekleştirecek olanakların bana verilmediği anlamına gelir. Bir plan ardından bir başka plan çekmek, sonra onları montaj odasında kontrol etmeye çalışmak çok daha ucuza gelir. Tabii ki ben de kamera çalışırken önündeki elemanları kontrol etmeyi tercih ederim. Ama bunun için para ve yapımcının güveni gerekir.”

Bu açıklama çok önemlidir, çünkü her ne kadar kısa planlar çekse de uzun-planın, Orson Welles’in her zaman ideal tercihi olduğunu gösterir. Aynı zamanda da kurgunun onun için, “decoupage” tekniği ne olursa olsun çok önemli bir yaratıcı öge olduğunu anlatır. *Othello*, bu açıdan bakıldığında önemli bir film; çünkü *Yurttaş Kane* ve *Macbeth*’den sonra Welles’in kurgusunu egemenliği altında bulundurduğu tek film. Zaten Welles de, sadece kurgusunu tamamen kendisinin yaptığı filmlerin mutlak “auteur”lüğünü üstlenir.

“Kurgu, yönetmen için en başta gelen sorundur. Filmin biçimi üzerinde mutlak hâkimiyete sahip olduğu tek süreçtir. Ben film çekerken güneş değiştiremeyeceğim koşullar dayatır. Oyuncu da, sonradan kılıfına uydurmak zorunda olduğum bazı şeyler yapar, hikâye da aynı şekilde. Ben sadece yapabileceklerim üzerinde egemenlik kurmaya yoğunlaşıyorum. Mutlak kontrol uyguladığım tek yer

montaj odasıdır; yönetmen ancak böyle gerçek bir sanatçının gücüne kavuşur. Bir planla öbürü arasındaki doğru ritmi ararım. Bu bir kulak sorunudur. Kurgu, filmin işitme duyusunun devreye sokulduğu andır. Ben kurgu masasında çok yavaş çalışırım, bu da, yapımcıların öfkesini üzerime çeker ve filmi benim elimden almalarına sebep olur. Bunun neden bu kadar zamanımı aldığını bilmiyorum. Bir filmin kurgusu üzerinde sonsuza kadar çalışabilirim. Beni ilgilendiren selüloit şeridinin bir müzik parçası gibi canlandırılmasıdır (işlenmesi), ve bunu belirleyen de kurgudur. Bir orkestra şefi bir müzik parçasını “rubato” olarak yorumlarken bir başkası daha kuru ve akademik yorumlaması ya da bir başkasının bunu çok romantik bir biçimde yapması gibi. Bu liste daha da uzatılabilir. Sadece resimler yeterli değildir. Onlar her zaman çok önemlidir ama sadece resimdir. Asıl önemli olan bir resmi takip eden öteki resmin süresidir; bu, kurgu odasında biraraya getirilen sinemanın anlamlılığıdır.”

137

Film ister uzun, ister kısa planlar halinde çekilmiş olsun (bu kaçınılmaz olarak yapımın bütçesine ve ayırdığı paya göre belirlenen bir olgudur), Orson Welles için kurgu, yaratım sürecinin en önemli anıdır. Ama nitel değilse de nicel öneminin, genel temponun aslında her saniyede eserin gidişinde belirleyici olduğu *Othello* gibi kısa planlı filmlerde daha belirgin olduğunu düşünmek çok doğaldır. Amerika’da kendi kurgularını yapan yönetmenler çok nadir bulunduğu için mizansenden sonra gelen ve çoğu kez unutilan bu etkeni fark etmek ve onu hesaba katmak

önemlidir: Kaba kurgudan sonra film yönetmenin elinden alınır ve ona son şeklini verecek olan bir başka grup teknisyene teslim edilir. Zaten *Muhteşem Ambersonlar*, *Şangaylı Kadın* ve *Şeytan Teması* 'nın (*Bitmeyen Balayı*) başına gelen de budur.

Bu biçimsel sorunlar bir yana, *Othello* sık sık içeriği açısından da eleştirilmişti. Özellikle metinden çıkarttığı bölümler ve yaptığı serbest yorumlama yüzünden kınanmıştır. Welles, kendini şu sözcüklerle savunmuştur “*Othello*’da, oyunu filme çekmekle, Shakespeare’i sinemanın gereklerine özgürce uyarlama deneyimime devam etmek arasında bir tercih yapmak zorunda olduğumu hissettim. Kendimi Verdi’yle kıyaslıyor değilim ama benim haklılığımı onun en iyi şekilde doğruladığını düşünüyorum. *Othello* operası, oyundan çok farklıdır. Tabii ki Shakespeare’siz yazılamazdı ama o her şeyden önce bir operadır. Aynı şekilde *Othello* filmi de umarım her şeyden önce bir ‘sinema eseri’ olmuştur.” Shakespeare’in metnini bu şekilde resme taşıdığını ileri sürmek hiç kuşkusuz çok cesaret ister. Ama Bertolt Brecht’in, klasik metinleri serbest yorumlama hakkının olup olmadığını soran bir eleştirmene cevap verdiği gibi: “Eğer becerebiliyorsanız buna hakkınız vardır.” Bence Welles bunu *Othello*’da kanıtlıyor.

Ne olursa olsun, *Othello* sahneden perdeye aktarım açısından, *Macbeth*’inkine taban tabana zıt olmakla beraber, çok yararlı bir estetik çözüm getiriyor. Sahneden perdeye uyarlamada üstesinden gelinmesi gereken önemli

sorunlardan biri, en önemlisi olmasa da, dekor sorunudur. Filme çekilen tiyatro oyunlarındaki başarısızlıkların büyük kısmı bu sorunun farkında olunmamasına bağlanabilir. Eylemin ve özellikle de tiyatrodaki "söz"ün kuralları, dekorun somutlaştırdığı sinematografik uzamın gerçekliğine uymaz. Welles *Macbeth*'de yeniden tüm ayrıntılarıyla yapay bir evren, bir mağara gibi, kendi eksiliğini içine hapsedmiş kapalı bir dünya yaratmayı seçmişti. *Othello*'da oyun açık havada, tamamen doğal malzemeden yeniden yaratılmıştır. Soluk soluğa parçalı kurgusu ve çekim açıları (dekor öğelerini uzam içerisinde görsel ve zihinsel olarak birleştirilmesini engelliyor) sayesinde Welles Venedik ve Mogador taşlarından, büyüleyici öğelerle donatılmış, gerçek mimaride sadece taşın kendi başına sahip olabileceği rüzgâr ve güneşin yüzlerce yıllık etkisiyle eskitilmiş hayali bir dramatik mimari yaratmıştır. *Othello*, açık havada geçer, ama asla doğada geçmez. Bu duvarlar, kemerler ve koridorlar, trajik sözlerin etkisini aynalar gibi çoğaltır, yankılatır ve yansıtır.

Tiyatroya Dönüş

Bizi, Shakespeare'e geri getiren *Othello*'nun hikâyesi, Orson Welles'in beş yıldan fazladır uzağında bulunduğu ama Amerika'ya dönüşünü haklı kılmadan önce, Avrupa çerçevesinde önemli bir şekilde yeniden ortaya çıkacak olan tiyatro çalışmalarına yeniden dönmek için doğal bir geçiş olanağı sağlıyor. *Othello* tamamlandığında ya da tamamlanma aşamasındayken Welles, Avrupa'nın büyük başkentlerinde turnede sahneleyebileceği bir gösteri ha-

zırlamayı hayal ediyordu. Şüphesiz yaz sezonunda başkentten geçen ya da burada yaşayan Anglosakson halka bel bağlayarak Paris'i ve 7. Edward Tiyatrosu'nu seçti. Program, Welles'in kendisinin yazdığı bir oyundan oluşuyordu. *The Unthinking Lobster*, Hollywood'un kutsal kitaplar hakkındaki filmlere düşkünlüğü hakkında bir taşlamaydı. Yeni bir Bernadette hakkında film yapmakta olan aziz rolündeki Anne de Beaumont, mucizeler gerçekleştiriyordu. Bir anda Zitz-Cosmic Stüdyosu hac mekânına dönüşüyordu. Yapımcılar, Yönetim Kurulu yerine ibadete gidiyorlardı. Sonunda ekonomik bozgun öyle ciddileşiyordu ki kapitalistler "doğaüstü"nün sinema yapımına burnunu sokuşuna yana yakıla pişman oluyorlardı. Hal böyle olunca yetkili bir baş melek Film Yapımcıları ve Dağıtımcılar Birliği ile görüşmeler yapmak üzere gökten iniyordu. Anlaşmaya göre Hollywood'da artık mucize olmayacaktı ama o da dini filmlerden vazgeçecekti. Ne yazık ki bu, bir rüyadan başka bir şey değildi.

Welles *The Unthinking Lobster* ile birlikte *Time Runs* adı altında Dante, Milton ve Marlowe'un çalışmalarına dayandırılmış Faust efsanesinin oldukça bağımsız bir uyarlamasını Duke Ellington'ın müziği eşliğinde sunuyordu. Gösterinin tümü, komedi ve trajedinin bir karışımı olan oyun; *The Blessed and the Damned* genel başlığı altında toplanıyordu. Welles'in kişisel başarısına ve keşfinin süksesine rağmen -bu keşif, Katherine Dunham'ın balesinden alınmış olan çekici melez Eartha Kitt'i idi- Parisli eleştirmenler programdan çok sahnelenişi övdüler. Bir

süre sonra Welles, *Lobster*'ını bıraktı ve onun yerine, *The Importance of Being Earnest*'den bir sahne ile *VI. Henry*'den başka bir sahneyi sergilemeye başladı. Eartha Kitt'in şarkılarından oluşan bir resital geceyi tamamlıyordu.

Bu program, Paris'ten sonra Almanya'ya taşındı. İngiltere'de de sergilenecekti ama sonunda turne yeterince iyi organize edilemedi ve Welles, TV onu geçici bir süre meşgul etmemiş olsaydı kendini az kalsın yeniden Londra'da bulacaktı. Bu dönemde bir akşam Laurence Olivier'ye *Othello*'yu sahneye koymayı ne kadar istediğinden bahsetti (belki de kurgu makinesinde montajını yapmaktan kurtulmak için). Venedik Festivali'nden ötürü ona kin duymayan Laurence Olivier, Saint James Tiyatrosu'ndaki kendi sahnesini ona büyük bir kibarlıkla verdi. Böylece Madison Okulu'nun müthiş çocuğu, Shakespeare'i çok görkemli bir şekilde Elizabeth tiyatrosunun İngiltere'deki Kudüs Tapınağı'nda sahneledi.

141

Welles bundan sonra, 1953 sonbaharında, Peter Brook'a, ortak bir şey sahneye koymayı önerdi. Brook ona, Amerikan Televizyonu'na kendisinin uyarlayacağı *Kral Lear*'i önerdi. Gösteri doğal olarak büyük ses getirdi. Özellikle dünyanın en büyük iki yönetmeninin ortak çalışmasının ürünü olan bir Shakespeare uyarlaması ısmarlayabilen bir televizyon olması inanılır şey değildi.

Geniş kitlelere ulaşan bu gösteri Welles'in Hollywo-

od'a değilse de, New York'a geri dönmesini sağlayabilirdi. Aslında tekliflerin ardı arkası kesilmiyordu ama onun kafasında, *Othello*'nunki kadar bağımsız ve aynı zamanda da rizikolu koşullarda bir film çekme fikri vardı: *Bay Arkadin*. Ve bu rastlantılara bağlı proje uğruna, kendine yaraşır tiyatro, sinema ve TV anlaşmalarından vazgeçti.

Zaten daha sonra göreceğimiz gibi, ancak iki yıl sonra aynı *Kral Lear*'i Broadway'de sergilemek üzere dönecekti. Welles, bu arada Avrupa'ya geri döndü. Orada, *Arkadin*'in üzerinde çalışırken bir yandan da *Moby Dick*'i Duke of York Theatre'da sahneye koydu. Bu şaşırtıcı gösteri bir aydan çok sürmedi, ama geriye, hakkında konuşmamız gereken bir iz bıraktı: Welles'in bundan yola çıkarak İngiliz televizyonu için hazırladığı film. Hiç olmazsa, Peter Noble'in alıntı yaptığı şu küçük belgeyle yetinelim. Bahsi geçen belge, *Moby Dick*'in tiyatro metni üzerine Welles tarafından yazılmış bir "mizansen" bilgisi: "Oyuncu rolündeki Wensley Pithey, yeşil bir pelüş şapka takmalı, kelebek gözlükleri geniş siyah bir kordonla tutturulmuş olacak. Kısa tüylü kürk yakalı bir palto giyecek, tozlukları da olacak, onları sonra çıkaracak. Kalın ve koyu renk flanelden bir gömlekle, geniş tokalı deri bir kemerle tutturulmuş aynı şekilde koyu renk pantolonu kıyafetini tamamlayacak. Bir eşarpla takma yakasının yokluğunu gizleyecek.

Biz bu kısa eleştirel biyografiyi yazdığımız tarihte, Orson Welles'in tiyatro çalışmalarını tamamlamak için

geriye sadece, 1955'in sonunda *Kral Lear*'i sahneye koymak üzere Amerika'ya dönüşünden bahsetmek kalıyor. Genel prova (kostümlü prova), 1956 yılının Ocak ayında New York'un klasiklerde uzmanlaşmış, ama sadece bir Orson Welles'in yararlanabileceği teknik olaylarla damgalı, City Center'ında gerçekleşti. Welles ikinci akşam, bir ayak bileğini, üçüncü akşam da öbürünü burktu. Artık sahneyi arşınlayamayacak hale geldiği için alçılı ayağını gizleyen, taht süsü verilmiş bir tekerlekli sandalyeyle rol yaptı. Buna rağmen sonuç o kadar inandırıcı oldu ki, bir eleştirmen şöyle yazabildi: "Acaba Shakespeare de, elinin altında bir tane olsaydı oyununa bir tekerlekli sandalye koymaz mıydı?"

Bay Arkadin

Şimdi, Othello'nun elinde kalmış olan Ariane'nin sinemadaki ipinin ucunu Welles'in biyografik labirentinde bulmak için biraz geriye gidelim. Bu, bizi önce *Bay Arkadin*'e götürecektir. *Bay Arkadin* aynı *Kane* gibi, ama onun esin kaynağına göre daha özgürce, modern dünyanın en büyük uçkâğıtçılarından birinin yaşamından değilse de, kişiliğinden, -en kanlı değilse de en kirli işleri sayesinde çok büyük bir servet, mutlak bir güç ve sonunda, bilindiği gibi "sir" ünvanıyla taçlandırılan bir saygınlık edinen, sokaktan gelme. geçmiş şüpheli silah satıcısı- Bazil Zaharoff'dan esinlenmiştir. Arkadin, dev bir güce sahiptir. Ama zayıf noktası vardır. Manastırda yetiştirilmiş, üstüne titrenmiş, şımartılmış, babasının kökleri ve serveti hakkındaki gerçekler konusunda onu şüpheyi düşürebilecek

yabancıları saf dışı bırakan bir dedektif ordusu tarafından korunan kızı. Bu yabancılardan biri, her şeye rağmen ona yaklaşmayı ve onun ilgisini çekmeyi başarır. Arkadin endişelenir ve kendisi de küçük bir dalavereci olan Van Stratten adındaki yabancıdan kurtulmak için zekice bir yol bulduğunu sanır. Yöntem oldukça cüretkâr ve tuhaf-tır. Genç adamı, esrarlı geçmişini soruşturmakla görevlendirir, çünkü, dediğine göre, bir hafıza kaybı nöbeti sonrasında gerçek kimliğini unutmuştur. Aslında kazın ayağı öyle değildir: Arkadin, dünyanın değişik yerlerinde onun suçlarının tanığı olan ve varlıklarıyla onun servetini ve özellikle de ününü tehdit eden birkaç kişi olduğunu bilmektedir. Bu aptal Van Stratten, hizmetinin karşılığında milyarderin kızını yeniden görmek hakkını kazanmayı umarak onların yerini bulmak görevini yerine getirecektir. Sonunda kışkışçıyı ortadan kaldırmayı beklerken Arkadin'e sadece, her seferinde kovuğundan çıkan av hayvanını vurmak kalır. Van Stratten gene de tehlikeyi sezinler ve kendini korumak için Arkadin'i en zayıf yerinden vurmaya mecbur kalır: Kızına, babasının kim olduğunu açıklamak. Arkadin de bunun üzerine, ancak Etna Dağı'nın kraterine atlayan Empedokles⁽¹⁾ kadar mutlu bir halde, kendini seyir halindeki uçağından aşağı atmayı tercih eder.

Orson Welles bu kez Louis Jolivet adında bir Fransız yapımcıyla çalıştıysa da, *Arkadin*'in yapımı oldukça uzun

(1) Tanrı olduğunu kanıtlamak için kendini volkana atan eski Yunanlı filozof, devlet adamı, şair

sürmüş ve zahmetli olmuştur. Sadece çekimler yedi ay sürmüş (üç ay asıl çekim, dört ay da ek planlar olmak üzere), Fransa, İspanya ve Almanya’da gerçekleştirilmiştir. Ama çekimine 1954 yılında başlanan film, kurgunun uzun sürmesi (yaklaşık sekiz ay hâlâ Welles tarafından bitirilememiştir) ve oyuncuların kendileri tarafından yapılan, Welles’in çok özel bir önem verdiği “post-senkronizasyon” çalışmaları nedeniyle gene de 1957 yılına kadar gösterime girmeye hazır hale gelememiştir. Oyunculardan kaynaklanan çekim güçlükleri her ne kadar *Othello*’nunkiyle kıyaslanamazsa da, kurgunun aç-karşı aç şeklindeki parçalanması üzerinde oldukça belirleyici rol oynadıkları kesindir; birçok önemli sahne, bazı oyuncuların iş trafikleri yüzünden, birbirinden oldukça uzak tarihlerde, iki dizi çevirim halinde çekilmiştir. Welles, bu koşullara rağmen dünyadaki en hızlı yönetmen olabileceğini kanıtlamayı başarmıştır. Katina Paxinou’nunki gibi önemli bir sekansın tüm karşı açıları tek bir günde çekilmiştir. Suzanne Flon’unkiler de altı saatte. Öte yandan birinin arabadan inişi gibi basit sahnelerin devamlılık hataları yüzünden yapımcının saçlarının ağardığı doğrudur.

Kurgulama tekniği ne kadar çekimin özel koşullarına bağlıysa da, Welles bunları filmin dokusuna uydurmayı başarmış, kurgu uygulamalarını, çekim uygulamalarıyla sıkı sıkıya bağdaştırmıştır. Welles, daha önce *Yurttaş Kane*’de, biraz da *Othello*’da, perspektifi keskin şekilde vurgulayan ve özellikle alttan görüşte oyuncuların yüzlerinde bile hissedilen biçim bozulmaları yaratan kısa odaklı

objektifleri bolca kullanmıştır. *Arkadin*'den başlayarak, kusursuz bir alan derinliğiyle beraber şiddetli bir deformasyona uğramış uzam duygusu da veren 18,5 mm. merceği sürekli olarak kullanmaya, hatta neredeyse sadece onunla çalışmaya başlayacaktır. Böylece çekimlerde kameraya doğru yürüyen oyuncunun ayağında yedi fersah yüksekliğinde çizmeler varmış gibi görünür.

Eric Rohmer'in çok isabetli ve doğru bir biçimde tanımladığı gibi: "Bu biçim bozulmaları, bu çılgınlık, sanıldığı aksine, öyle doğru yerde kullanılmış, isabetli bir tercih olduğu öyle kanıtlanmıştır ki! Araştırmacının ellerinde parçalanıp dağılan bu gerçek, öldürücü toz gibi dağılan bu gerçek, kumdan bir şato gibi çöken bu geçmişin artıkları doğal bir şekilde karşılanamazdı, onların ezici ağırlığının ve dayanıksızlığının altının çizilmesi gerekiyordu. Welles, sahibi ve yaratıcısı olarak kendisi dışında hiç kimsenin yapısını bilmediği bir mekanizma kullanıyor. Vaktiyle "değişmez çekim" kullanımı için hak ettiği şekilde göklere çıkarılan Welles, *Şangaylı Kadın* ve özellikle de *Othello*'dan beri kurguyu, bizim modern devamlılık beklentimizi yaralamadan, çok parçalı yapmaktan hoşlanıyor. Onun en sevdiği anlatım aracının, sahnenin en can alıcı noktasında, telaşsız bir kameranın karşısında arka planda kalacak şekilde "litote"⁽²⁾ kullanmak olduğu anlaşıyor. Burada açılar çoğaltılmış ama bu gösterişli hareketler yine de daha yakın bir bakışa bağlanmıyorlar. Ka-

(2) "Çok" diyecek yerde "Az değil" der gibi, bir fikri olumsuz şekilde ifade etme.

mera, kendi etrafında dönen, sendeleyen karakterlerle aynı hastalığa yakalanmış gibi görünüyor. Yatta, dalgalı deniz üzerinde sarhoş Mily'nin canına malolacağını bilmeden, Arkadin'in sırlarını yüzüne vurduğu bölümü düşünüyorum. Her an, her şey sanki gelgit dalgasına kapılıp sürüklenmiş gibi. Çok ender görünmesine rağmen deniz derinden kükrüyor. Arkadin ile "yeryüzünü sarsan tanrı" arasındaki benzerlik bahse girerim ki, rastlantısal değil."

Eric Rohmer, şunları da yazmıştır; ben de bunu daha iyi anlatamayacağım için kalemi ona bırakıyorum: "Demek ki bu hikâye inanılmaz değil, ama daha çok hayal ürünü, modern peri masallarına, egzotizm ve kurgu-bilime özgü alışkanlıklardan vazgeçecek bir olağanüstülükte. Sembolizmi bile bir yana bırakarak, sadece 'olay dizisine' değer verip, aşırı derecede entelektüelleşmediği için Jules Verne ve Fantomalar'dan beri sürekli olarak değer kaybetmiş olan bir 'tür'ün kesinlikle parlak bir örneğini yaratıyor. Bugün neredeyse imkânsız olan bir şeyi yaparak, içinde ne gelecek ne de insanın günlük ortamından uzaklaşma olan romantik bir anlatı yaratıyor. Gazetecilik ve her türden anıların bizi gerçeğin ayrıntıları hakkında daha titizleştirdiği bir çağda, tanıdığımız Avrupa'yı yabancı bir ışıktaki görüyoruz, ama onu gene de tanıyoruz. Bu gerçek dışı öykü, kulağa, gerçeğe benzerliği özenle korunmaya çalışılmış birçok anlatıdan daha gerçek geliyor. Welles, üstelik ağır ağır ve sebatla ardından koşulan birçok açıklamayı önemsemiyorsa, yeniden kuruluşu sinema için oldukça çekici görünen türden bir gerçekle oyun oynamı-

yor. Bu film için ‘ucuz görünüyor’ dendi. Pahalı dekorlar ve varlığını ancak bir uzmanın ayırt edebileceği katkı maddeleri gerektirmiyordu. Oysa acemi izleyici, tam tersine, bu yıl gösterime çıkan tüm Avrupa ve Amerikan yapımlarından çok daha zengin göründüğünü düşünecektir. Böyle düşünmekte haklıdır da. Milyarder Arkadin’in, hepimizin bir şekilde olduğu sokaktaki adamdan daha olağanüstü nesi vardır? Onun zenginliği, mal mülk sahibi olmaktan çok modern bir güç üzerine kurulmuştur. Seyahat etme gücü, neredeyse aynı anda dünyanın dört bir yanında birden bulunabilme gücü. Seyahatlerle, şatafatlı otellerle dolu bir hayat, yerleşik lüks hayatın yitirdiği bir büyüyle yaldızlanmış gibi duruyor. Welles, zamanının çoğunda ekibini olayın geçmesi planlanan mekâna götürmeye özen gösterdi ve bu önlemin yardımını gördü. Hepsi harika olan oyuncular ‘kompozisyonlar’ çiziyorlar ama kendi fiziksel, hatta etnik karakterleri üzerinde oynuyorlar. Paranın verdiği güç, sadece Balzac’ın imrenmeyeceği bir vurgulamayla çiziliyor. Bütün bu gerçek olağandışı bir dünya yaratıyor, biz de olağandışı olarak sunulduğu için o dünyaya daha çok inanıyoruz.

Peki Arkadin gerçekten kimdir? Çağımızın bize birkaç örneğini verdiği serüven düşkünü simalardan biri midir? Bir Bazil Zaharoff yahut bir Serge Rubinstein midir? Kuşkusuz öyledir ama alışlagelen biçiminden çok farklıdır. Daha fazla bir şey simgelememek adına Tanrı Neptün’e çok benzer; kaderin insan biçiminde ortaya çıkması, modern ve her yerde hazır bulunan bir tanrı, sanki za-

ten oradan geliyormuş duygusu uyandırdığı göklere geri dönen bir tanrı (onun ölümü bize gösterilmiyor ve uçak hızla alçalıyor). Yara alabilir bir tanrı, zalim ama buna rağmen adil bir tanrı. Van Stratten kendi canını kurtarıyor ama kendi hayatını babasınıninkine yeğlediği için onu suçlayan Raina'nın aşkını kaybediyor: Ahlaki olmaktan çok metafizik bir günahın suçlu.

Orson Welles'in durumu, birçok açıdan Stroheim'ı hatırlatıyor. Ama ben Yurttaş Kane'in yaratıcısını daha çok Eisenstein'la karşılaştırmak istiyorum. İkisinde de, Eisenstein'da daha didaktik olmak üzere, aynı tavrın varlığı, aynı, kameranın birincil gücünden yararlanma: gerçeği, çekim düzeyinde güzelleştirme ve somut ya da hayal edilen kurguya özgü etkilere duyulan güven; örtük ya da açık albenisi sayesinde ("elips" ya da kamera hareketlerine başvurma özelliği ve kurgu yöntemleri Hitchcock'a tamamen karşıt şekilde) duygudan çok düşünceyi ifade etmedeki becerilerinin aynı olduğu bir gerçek... Onların parlak işleriyle büyülenmeyi reddetsek de, onları büyük ustalar arasına koymalıyız."

149

Hollywood'a Dönüş: Enerjimi Harcamak

Orson Welles filmografisi *Arkadin*'den sonra bizi nihayet Hollywood'a geri getiriyor. Sinema başkentinin, 'harika çocuğu' tabii ki ihtiyatlı ve tereddütlü bir biçimde affetmesi ve onu surlarının içine geri çağırması neredeyse on yılı aldı. Welles 1956'dan 1958'e kadar iki rolde oynadı ve sonunda hem oyuncu, hem de yönetmen olarak bir film

çevirdi.

Bu iki oyuncululuğa dair ne yazık ki söylenebilecek fazla şey yok. İlk rolü 2. sınıf, oldukça sıradan bir filmdeydi: Zugsmith'in Universal Stüdyoları adına yapımcılığını üstlendiği *The Man in the Shadow* 'da, onun bölgede kurduğu baskıcı egemenliğe son vermeye kalkışan yeni şerife izin vermeyen kötü kalpli bir çiftlik sahibini oynuyordu. İkincisi, daha pahalı ve daha saygın bir yapımdı: Faulkner'in bir kısa öyküsünden uyarlanmış olan, Martin Ritt'in yönettiği *The Long Hot Summer*. Orada, çok zengin ve gücünü kötüye kullanan, gümbür gümbür konuşan baba tiplemesi çizdi. Bu parlak ve gürültücü tipten tek ilginç yanı bize, 40'lı yaşlarının başında olan Welles'in yeni yüzünü ve genel görünümünü göstermesiydi. Her zamankinden daha fazla Shakespeare geleneğinde bir tiptemeydi, ama çekici romantik "jön prömiyer"den geriye bir şey kalmamıştı. Azametli, dev gibi, ahlâki bakış açısından ise hükmedici ya da gaddar.

Bu yeni kişilik, hiç kuşkusuz Orson Welles'in Universal Stüdyoları için yazıp yönettiği, 1957'de *Touch of Evil* adıyla çekilen ve Fransa'da *La Soif du Mal* / *Kötülüğe Susamış* adıyla gösterilen filmde kendine kalıbını benimsettiği olağanüstü tiptemeydi.

Şeytan Teması

Orson Welles'in Hollywood'a yeniden döndüğü koşullarda ne yazık ki yeni bir *Yurttaş Kane* söz konusu olamaz-

dı. En iyi şartlarda ancak yeni bir *Şangaylı Kadın* umut edilebilirdi. Zaten *Touch of Evil/ Bitmeyen Balayı-Şeytan Teması*'nı da, bir yanlış anlamaya borçlu olduğumuz gör-
rölüyor. Başlangıçta *The Man in the Shadow*'la aynı ka-
tegoride, hatta gene Albert Zugsmith'in yapımcılığını üst-
leneceği bir filmde oynaması gündemdeydi. Ama yapım-
cı şirket, Charlton Heston'ı filmde oynamaya ikna etmek
için Welles'in de işin içinde olduğunu özellikle üstüne
basa basa vurguladı. Welles'in filmin yönetmenliğini ya-
pacağını sanan Heston, öneriyi ancak bu şartla, gözü ka-
palı kabul etti. *Yurttaş Kane*'in yönetmenine, bu yanlış
anlamanın bir sonucu olarak bu küçük polisiye romanın
yönetmenliği önerildi. Konu hoşuna gittiği için değil ama
Bay Arkadin'den sonra aldığı ilk iş (yönetmenlik) önerisi
olduğu için Welles bu işi kabul etti. Bu sıradan polisiye
öyküyü, aynı *Şangaylı Kadın*'a yaptığı gibi bir dönüşüme
tabi tutacaktı. Ama bu kez tabii ki daha denetimli ve çok
daha sınırlı mali çerçevede. Daha yakın tarihli bir karşı-
laştırma yapacak olursak *Şeytan Teması*'nı, Robert Ald-
rich'in Mickey Spillane'in kötü romanından aynı şekilde
parlak bir film çıkarttığı *Kiss Me Deadly* ile kıyaslayabi-
liriz. Gerçekte Welles'in filminde de, gerilimi, neredeyse
kaldırılmayacak bir noktaya kadar tırmandırılmış aynı
"serie noire" söylemine, ve aynı zamanda da önceki film-
lerinden alışık olmadığımız bir cinsel sadizme rastlamak
mümkün. Robert Aldrich'in görkemli çalışmasına kişi ne
kadar saygı duyarsa duysun, *Şeytan Teması* ile *Kiss Me
Deadly* arasındaki ilişkinin, bir ustanın yapıtıyla onun
parlak öğrencisinin yapıtı arasındaki ilişki olduğu söyle-

nebilir.

Şeytan Teması, polisiye şaşırtmacasına rağmen, alt metinleriyle bir Orson Welles başyapıtı olarak ortaya çıkıyor. Senaryo, bir şüphelinin suçlu olduğuna inanmış yaşlı, karanlık bir polisle, onu yenmeye çalışan genç, dürüst bir devlet memurunu karşı karşıya getiriyor. Köşeye sıkışan polis Quinlan, memur Vargas'ın karısını kaçırarak pis bir şantaj girişiminde bulunuyor. Genç memur, Quinlan'ın, en yakın arkadaşıyla yaptığı konuşmayı teybe kaydederek bu işin üstesinden gelmeyi başarıyor. Olay, Meksika-ABD sınırındaki küçük bir kasabada geçiyor.

Bu hikâye, hızlı ve yüzeysel bir bakışla, dürüst ve demokrat iyi polisle, şüphelilere suç yüklemek için bütün il-keleri çığnemeye ve her tür dalavereye başvurmaya hazır kötü polisi karşı karşıya getiriyor. Profesyonel alçaklığı, orada yaşayan halkın karına oluşunun ona, kötüye kullanma zeminini hazırladığı mide bulandırıcı bir ırkçılıkla daha da iğrenç bir hal alıyor. Senaryoya ve karakterlere biraz daha fazla dikkat edecek olursanız, bu birinci dereceden “Manikeizm”⁽³⁾ çark ediyor, ters dönüyor Quinlan aslında namussuz polis değil. Soruşturmalarından kişisel bir çıkar beklemiyor. Düzmece delillerle mahkûm ettirdiği insanların suçlu olduklarına gerçekten inanıyor. O olmasa, kendilerine masum süsü vermiş bu kişilerin suçlu olduğunu kimse anlamayacak! İnsan hakları, Meksikalı meslektaşının zekâsı ve dürüst mantığı karşısında ona,

(3) Hem tanrıya hem şeytana inanılan bir mezhep.

teşhisinin ne kadar isabetli olduğunu garantileyen sezgilerini ileri sürüyor. Birtakım deliller yaratıyorsa, bu, suçlu-
yu elektrikli sandalyeye yollamak zorunda yollamak zorunda olduğu içindir. Dış görünüşüyle bir canavara benzeyen Quinlan acaba ahlâken de öyle midir? Bunun cevabı hem evet hem hayırdır. Evet, çünkü kendini korumak için cinayet bile işlemeyi göze aldığı bir suçludur. Hayır, çünkü daha yüksek bir ahlâk anlayışı açısından bakılınca, en azından bazı yönlerden, doğru, akıllı ve dürüst olan ama benim Shakespeare’vari olarak niteleyeceğim bir hayat anlayışından yoksun olan Vargas’tan üstündür.

Bu kural dışı varlıklar, ortak kanunlarla yargılanmamalıdır. Onlar aynı zamanda başkalarından hem daha zayıf, hem de daha güçlüdürler. Daha zayıftırlar: “Aptalca şeyler yapmaya başladığımda, kimse beni durduramaz” diye itiraf eder denizci Michael O’Hara *Şangaylı Kadın*’ın başında. Ama çok daha güçlüdürler, çünkü her şeyin gerçek doğasıyla- belki de Tanrı’yla demek gerekir -daha doğrudan bir ilişki içerisindeyler. Aslında *Yurttaş Kane*’den beri Welles’in tüm yapıtlarında kesinlikle hâkim olan da bu “çok anlamlılık”tır. Estetiğin, ahlâkın ters yüzünden başka bir şey olmadığı bir “çift anlamlılık” Çünkü güzellik söz konusu olduğunda, *Güzel ile Çirkin*’in ikiliği de aynı ikilik değil midir? Ne Welles’in iki Shakespeare uyarlamasının da bu çifte anlamlılık konusuyla en çok benzerlik taşıyanlar oluşu, ne de onun uyarlamalarını *Macbeth*’in masumiyetini savunuşu, *Othello*’ya acımamızı istemesi bizi hiç şaşırtmaz.

Welles'in fimlerinde kötülükteki büyüklük -büyüklük gözümüzün önünde olsa bile- günah, hata ya da suçtaki masumiyet kadar büyük değildir. Kane, George Minafer Amberson, Michael O'Hara, Macbeth, Othello ve Arkadin; hepsi de çeşitli nedenlerle adalet sistemimiz, zekâmız hatta kalbimiz tarafından şöyle ya da böyle mahkûm edilmişlerdir ama öte yandan onların bizim düşünce sistemimizin dışında kalıp aslında bizi yargıladıklarını hissederiz. Bu ikilemli kahramanlar sergisine, sanal olanları, Welles'in çekmek istediği filmlerdekileri öncelikle de *Moby Dick*'in Kaptan Ahab'ını doğal olarak eklemek gerekir. Kendisini Don Quichotte'a bu kadar yakın hissetmesine şaşırmamak lazım, çünkü romanda ahlâki hayatımızdaki temel ikilik baş kahramanların (Şövalye ile Sancho Pança) farklılığıyla fiziksel olarak ifadesini bulur. Welles'i oyuncu olarak en ünlü yapan karakterin Harry Lime oluşu bir raslantı değildir. Sadece on dakika görünmesine rağmen Welles, *Üçüncü Adam*'ın bütün ahlâki anlamını, metal parçacıklarını kendine çeken mıknatıs gibi kendi üzerine toplar. Hank Quinlan'ı da Harry Lime'in rehberliğinde yorumlamak gerekir, ama burada iyilik ve kötülüğün diyalektiğinin çok daha kusursuz ve çok daha cüretkâr olduğunu söylemeye cesaret edemem. Çünkü Harry Lime'in güzelliği, meleksi parıltısı onu neredeyse insanüstü bir ayrıcalıkla taçlandırmıştır bile. Oysa Quinlan'ın ona benzeyen hiçbir özelliği yoktur. Çirkin ve şişko, şeker çubukları emerek viskisinin günaha teşvik eden çağrılarına ayak direyen eski bir alkolik; baş melek artık sadece zayıf bir şeytan, kaba dehası en soysuz meslekler-

den birine çalışıyor. Welles bu kez kahramanına hiç şans tanımaz. Halkın onu zaten mahkûm edeceğini bilir.

Yaptığı kötülükler bile fiyakasızdır. Artık güzellik talep etmiyor, masumiyetten de daha iyi olan gizli bir üstünlük istiyor⁽⁴⁾. Ama gene de onu ayırt etmeyi biliyoruz ve seslerimizi bu olanaksız adaletin infazına karşı yükseltiyoruz.

Touch of Evil, mizansen açısından da asla Welles'in savsaklanacak filmlerinden biri değildir. Welles, yapımın teknik olanaklar açısından *Arkadin*'de olduğundan daha rahat koşullarda, Hollywood'un pahalı makineleri yeniden emrine amade olduğunda bir önceki filmindeki arayışları (denemeleri) daha ileriye götürmüş ve kusursuzluğa yaklaşmıştır. Kısa odaklı objektif (18,5 mm.) bu kez şeytani bir beceri ve ustalıkla kullanılmış, optik kaliteleri en son noktaya kadar, *Yurttaş Kane*'deki alan derinliği et-

155

(4) Hem tarihsel hem de düşünsel dürüstlük adına söylemem gerekir ki bu say-faların redaksiyonundan kısa bir süre sonra benimle yaptığı röportajlarda Or-son Welles, bu yorumlamaya itiraz etmiştir. Kendi ahlâki yargılarının iki an-lamlı olmadığını ve kesinlikle Quinlan, Arkadin, Harry Lime, Macbeth ve Ka-ne'in karşısında olduğunu belirtmiştir. Hatta Faust'un tüm "yeniden doğuşla-rını" da mahkûm ettiğini söylemiş, ama şunu da eklemiştir: "Bilinci onları ke-sin yargılıyorsa da kalbi, onlara "insani değerleri" yüzünden hayranlık duy-maktan kendini alamıyordur." Oyunculuk yeteneğinin inancını da "hümanist" oluşuna borçludur. Bir oyuncuyla onun canlandıracağı kişilik arasındaki aykırı-lık, şeytanla onun avukatı arasındaki ilişki gibidir. Ama yaratıcının üzerinde durduğu noktalar acaba gerçekten bizim yorumumuzun tersini mi söylüyor? Çünkü Welles her ne kadar kahramanlarını ahlâki açıdan mahkûm ediyorsa da, onun "insani değer" olarak tanımladığı da "deha"dan başka bir şey midir? Tabii ki yaratıcının Kane, Quinlan, ya da Arkadin hakkındaki ahlâki, sosyal ya da politik yargılarından şüphe etmek söz konusu değil. Ama eğer filmleri bir yargının ifadesinden başka bir şey değilse, "savlı film" ya da melodramdan başka şey olmazlardı. Mahkûm edilmiş kahramanların büyüklüğüyle, bu bü-yüklüğe karşı olmamız gereken ahlaki seçim arasında yaratılan gerilim. Onla-rı trajedi yapan da zaten budur.

kilerini neredeyse akrobatik bir yeniden çerçeveleme derinliğiyle birleştiren uzun plan-sekanslarda kullanmış. Mizansen, plastik ve ritmik iki temel kavram üzerine kurulmuş: Uzamın 18,5 mm. objektif ve hız aracılığıyla derinliğine biçim bozumuna uğratılması. *Touch of Evil*'in kurgulanması tam anlamıyla baş döndürücüdür. Çerçeve içerisinde devamlı hareket halinde olan karakterlerin hızları ile devamlı hareketli bir biçimde birbirine bağlanan kurgunun hızı bir araya geliyor. Sadece basit bir turbo düğmesine basarak sürücülerine, güçlü bir ivme ile öbür arabayı geçme olanağı veren büyük Amerikan arabalarının ek beygir gücü insanın aklına geliyor. Fransız dağıtımıcılar *En Quatrieme Vitesse*⁽⁵⁾ adını Aldrich'in filmine değil, *Şeytan Teması*'na koymuş olmalıydılar.

Bay Arkadin'in çözümlemesine verdiğimiz önem, bizi *Şeytan Teması*'nın mizansenine çok daha uzun süre takılıp kalmaktan kurtarıyor. Çünkü *Şeytan Teması* çekimi ve kurgusu açısından, daha önceki denemelerin gerçekleştirilmiş hallerini barındırır. Sadece bu arayışların Orson Welles'in sinemanın plastik dilini sınırlamakla suçladığı çeşitli geniş perde formüllerine ters düştüğünü eklemek isterim.

(5) "4. Viteste" Aldrich'in daha önce bahsi geçen "Kiss Me Deadly" adlı filmi, Fransa'da bu ad altında vizyona girmiştir

Orson Welles'le Yapılan Söyleşiler

André Bazin, Charles Bitsch ve
Jean Domarchi

Cahiers du Cinema dergisi uzun zamandır Orson Welles'le buluşmayı hayal ediyordu. *Cannes Film Festivali* sırasında, bize üç gün katıldığında bu fırsat doğdu. Resepsiyon, basın toplantısı ve diğer kokteyllerin yoğunluğu nedeniyle söyleşilerimizi zaman açısından sınırlandırmak zorunda kaldık. Haliyle tüm filmlerinden bahsetmekten vazgeçtik, bazen uzun süreceğini tahmin ettiğimiz bazı noktaların üzerinde durmakta kararsız kaldık. Bununla birlikte Welles, kendisinin rol alması beklenen *Racines du ciel* ekibine katılmak için bizim stüdyolarımıza geliyordu. Biz de bu metine Paris kokan bir seyir katmayı deneyeceğiz, devamında eksiksiz bir televizyon, tiyatro ve filmografi⁽¹⁾ olacak. Biz bu ilaveyi, bazı eksiklikleri bütü-

157

(1)Bahsi geçen televizyon, tiyatro ve filmografi, André Bazin'in 11 Kasım'da gerçekleşen ölümünden önce yaptığı son eleştirel çalışmaydı. Bu çalışma bugün zaman aşımına uğradı çünkü Orson Welles, Bazin'den çeyrek asır fazla yaşadı. Bu yüzden Bazin'in çalışmasını basmaktan vazgeçtik ve *Cahiers*'nin 1986 yılında Orson Welles'e adanan özel sayısında Vincent Pinel'in hazırladığı filmografiyi kullanıyoruz.

nüyle doldurmak ve kaynakları doğrulamak adına yayın tarihini geciktirmek pahasına yaptık.

Sınırlar koymamız gerektiğinden ilk sorularımız, bu film daha az bilindiğinden *Bay Arkadin*'i takip eden dönem ekseninde oldu. Orson Welles'in televizyon ve tiyatrodaki etkinlikleri tam olarak nelerdi? *Othello*, *Moby Dick* ve *Kral Lear*'i sahneye koyduğu bilindiğinden konuya girişimiz de bu doğrultuda başladı.

Bana sinema hakkında genel sorular soracağınızı umuyordum, yani özellikle benim işlerim hakkında değil. Çünkü kendi işlerim hakkında konuşmayı sevmiyor olmam işin en kötü tarafı. Belki bu yüzden yeterince çalışmıyorum. Neyse...Tiyatroda son üç yılda yaptıklarımın söz ediyorsunuz. Sinemada yaptıklarımı biliyorsunuz, yani henüz dağıtılmayan veya bitmeyenler dışındakileri... Bunların arasında benim *Moby Dick*'im, *Don Kişot*'um ve adı *Touch of Evil-Bitmeyen Balayı* olan kendi uyarlamam var. Çünkü *Touch of Evil-Bitmeyen Balayı*'nn kurgusu, aynı *Arkadin*'de olduğu gibi tamamen benim üstüme kaldı.

- *Moby Dick* oyundan uyarlanmış bir film mi?

- Evet kesinlikle.

- *Peki film İngiliz televizyon kanallarında gösterildi mi?*

- Hayır, henüz değil.

- *Tamamlandı mı, kurgusu bitti mi?*

-Kurgusu bitmek üzere.

- *Peki, yakın tarihte bitirmeyi umuyor musunuz?*

- Televizyon kanallarının yöneticilerine bağlı. Bu eğlence endüstrisinde çalışan bizler çok büyük bir blöf yapıyoruz: Her zaman kaderimizin efendileri olduğumuzu iddia ediyoruz, ciddi veya önemsiz gazeteciler de bu blöfü görmüyormuş gibi yapıyorlar. Oysa işin aslı, yapacağımız işlerin kararları bize ait değil. Bir şeyler yapmak için sermaye bulma arayışı içerisinde durmadan dünyanın çevresinde koşuyoruz. Bence, yani beni asıl ilgilendiren, artık vardığım bu yaşta bu işleri kontrol ediyor olmak bana yanlış geliyor. Gazeteciler durmadan bana soruyorlar: “Şöyle yapmaya niyetiniz var mı, böyle yapmayı düşünüyor musunuz?” gibi... Tabii niyetim var. Her zaman da olacak.

159

- *Moby Dick 'in dışında, televizyon için başka filmlere de giriştiniz. Özellikle Dominici Olayı sırasında Fransa'da sizden çok bahsedilmişti.*

- Evet. O film pek bitecek gibi değil. Şimdi, İtalyan Sineması üzerine, Lollobrigida hakkında bir film bitireceğim.

- *Belgesel mi?*

-Steinberg'in desenleri, sabit birçok fotoğraf, konuşmalar ve küçük hikâyelerin içinde olduğu, çok özel tarzda bir belgesel. Aslında tamamen belgesel denemez, daha

ziyade bir deneme, kişisel bir deneme.

- *Olgusal tabanlı bir deneme mi?*

- Olgusal mı? Hayır. Yani tüm denemeler kadar olgusal ama olgusal olma iddiasında değil. Sadece yalan söylemiyor. Gazete geleneğinde, yani belli bir konu hakkında ben: Lollobrigida, ama gerçekte olduğu gibi değil. Üstelik bir bakış açısından çok daha kişisel: Gerçekten bir deneme.

- *Bu deneme, Dominici Olayı üzerine yaptığımız film gibi güncel olgulardan mı yola çıkıyor? Çünkü o da bir denemeydi öyle değil mi?*

- Evet, suya dair bir deneme. Benim için bu Dominici Olayı'nın maddesi, su bulmanın zorluğunun hikâyesidir. Kurak ülkeler ve su sorunu hakkındaki düşüncelerimin Dominiciler'de olduğu gibi güncel bir belgesele dönüşmesi dışında bir şey söylenemez.

- *Dominiciler'in hikâyesi nasıl su hikâyesine dönüşebilir?*

- Bu sorunun cevabı benim filmimde; bunu size söylersem filmimi israf etmiş olurum. Elimdeki her şey de orada. Bunu anlatmak için kelimelere ihtiyaç var ama ister İngilizce ister Fransızca veya başka ne dilde olursa olsun filmime ihanet etmiş olurum. Film suyun hikâyesi çünkü suyun Dominiciler'in çiftliğinde sel gibi aktığı gece cinayet gerçekleşti. Bir ailenin tarihinde suyun rolü beni her şeyden çok ilgilendirdi. Bunu size anlatmak için en

azından yarım saatlik bir söylev verimem gerekir. Oysa görüntülerle bunu 15 dakikada yapabiliyorum. Bir filmin yerine, su yüzünden bir cinayetin işlendiği André Gide'in bir kitabını okuyor olsaydınız fazla şaşırmazdınız. Oysa bir film den beklenen olgusal olmasıdır. Ben, kurmacaya tamamen sırtını dönerek bir türün parçası olmayan filmlere tutkuyla bağlıyım: "İşte gerçek, işte hayat vs." yerine her şeyin görüş, kişiliğin dışı vurumu ve "auteur"lerin düşüncelerine.

- *Sizin Don Kişot'unuz üç bölümden mi oluşuyor?*

- Hayır, bu doğru değil. Film bir kerede gösterilecek.

- *Bu modern bir Don Kişot mu?*

- Evet bir bakıma. Don Kişot ve dönemi arasındaki tarihe aykırılık günümüzde tüm etkisini yitirdi. Çünkü 16. ve 14. yüzyıllar arasındaki farklılıklar zihinler arasında fazla saydam değil. Bu çağdışılık haliyle kolayca modern tarihlere dönüştü: Don Kişot ile Sancho Pança sonsuzlar. Cervantes'in kitabının ikinci cildinde Don Kişot ile Sancho Pança bazı yerlere geldiklerinde insanlar hep şöyle diyorlar: "Bakın! İşte Don Kişot ve Sancho Pança! Onlar hakkındaki kitabı okuduk. Demek ki Cervantes onlara hoş bir boyut kattı, sanki bu ikili gerçek dışı yaratıklarmış ve hayatın kendisinden çok daha gerçeklermiş gibi. Benim Don Kişot'um ve benim Sancho Pança'm tamamen ve geleneksel olarak Cervantes'ten alınmışlardır ama çağdaşlardır.

- *Bu film bir buçuk saat mi sürüyor?*

- Şimdilik bir saat on beş dakika. Tamamlandığında ve hidrojen bombası sahnesini çektiğimde bir buçuk saat olacak.

- *Muhtemelen sıradan bir filminden daha çabuk çekilecek.*

- Hayır daha çabuk değil, ama normal yapımlarda boşuna aranan bir özgürlük derecesinde. Bu da dekupajsız, hatta anlatıcı tek bir ipucu, dahası sinopsis bile olmadan yapıldığı için. Her sabah oyuncular, ekip ve ben otelin önünde buluşuyor ve Mack Sennett gibi filmi sokaklarda yaratıyorduk. Gerçek bir doğaçlama oluşu filmin neden bu kadar tutkulu olduğunu açıklıyor. Hikâye, küçük olaylar, hepsi doğaçlama. O saniyede, bir düşünce şimşeğiyle, ama Cervantes'i dört hafta boyunca tekrarladıktan sonra bulduğumuz şeyler. Çünkü Cervantes'in tüm sahnelerini, sanki oynayacakmış gibi, oyuncular kişiliklerini tanıyınca kadar tekrarlamıştık; ardından sokaklara çıktık ve oynadık, Cervantes'i değil ama onun provalarına, kişiliklerinin anısına dayanan bir doğaçlamayı. Bu sessiz bir film.

- *Sadece müzikal bir eşlikle sessiz mi kalacak?*

- Hayır, ben daha ziyade buna açıklama derdim. Birkaç kelime dışında sonradan seslendirme olmayacak.

- *Bu filmde oynuyor musunuz?*

- Orson Welles olarak görünüyorum. Herhangi bir ki-

şiliği canlandırmıyorum. Filmde Patty MacCormack da var. Otelde küçük bir Amerikalı turisti oynuyor.

- *Neden bu doğaçlama yöntemini seçtiniz?*

- Çünkü asla bunu yapmamıştım, bu tek ve biricik neden. Filmin bu şekilde çekilmesini gerektiren bir sebep, film yapmak için başka biçim olmadığını iddia eden estetik bir sebep yaratabilirdim. Ama gerçek neden, bunun daha önce denemediğim bir çekim biçimi oluşu ve birçok sessiz sinema başyapıtının bu şekilde yapıldığını biliyor oluşumdur. Eğer gerçekten doğaçlama yaparsam bu hikâyenin daha taze ve ilginç olacağından emindim. Ve öyle de oldu kuşkusuz. Kesinlikle oyunculara koşulsuz güvenmeniz gerekiyor. Ticari filmlerde neredeyse uygulanamaz, çok özel bir çalışma biçimi.

163

- *Bu çalışma biçimi kuşkusuz plastik arayışlarınızı sınırlandı ve bu açıdan bakıldığında "Don Kişot" muhtemelen diğer filmlerinizden çok farklı olmalı.*

- Hayır, hiç öyle değil. Sadece daha önce yaptıklarım-dan çok daha fazla biçem ağırlıklı. Biçem derken kastettiğim çerçeveleme ve objektif kullanımı.

- *Orada da, gene 18,5 mm. gibi geniş açılı objektifleri mi kullanıyorsunuz?*

- Evet, hepsi 18,5 mm. *Touch of Evil*-*Bitmeyen Bala-yrı*'nda da her şey 18,5 mm. Bu objektif kuşkuya yer bırakmayacak imkânlar sunuyor.

- *Arkadin 'i daha yeni Paris 'te seyrettim. Orada da tüm planlarda 18,5 mm 'yi mi kullandınız?*

- Hayır, tüm planlarda değilse de çoğunluğunda. Don Kişot'ta da her şey 18,5 mm.

- *Don Kişot 'un çekimleri ne kadar sürdü?*

- Bir kere iki hafta, bir başka sefer üç hafta.

- *Bir de hazırlıklar var?*

- Evet, oyuncuların hazırlıkları tamamen özeldi. Geriye son iki sahneyi çekmek kaldı. Akim Tamiroff başka bir filmde çalışmak zorunda olduğundan çekimleri dururdum. Ardından ben de, Don Kişot'a para bulabilmek için "Les Feux de l'été"de oynamak zorunda kaldım. Zaman işte böyle geçti. Oyuncuların ve benim özgür kalacağımız zamanları bekliyorduk.

- *Paramızla Don Kişot 'u çekeceğiniz için mi?*

Tabii ki. Kimse bana bu şansı tanımazdı.

- *Gina Lollobrigida filmi için de mi aynı şartlar geçerli?*

Evet, aynı. Belki bir nebze daha ticari bir iş. Aksi takdirde şansım yok. Benim için iş bulmak çok zor.

- *Bir de Touch of Evil-Bitmeyen Balayı 'nı biraz kaza ile yaptığımız söylendi. Başka biri mi çekecekti?*

- Hayır. Ama bu filmde benim yazmadığım ve yönetmediğim bazı sahneler var. Gerçekten hiçbir fikrim yok.

Muhteşem Ambersonlar'da da ne yazdığım ne de yönettiğim üç sahne var.

- *Başka bir proje ortaya çıkmadığı için mi Touch of Evil-Bitmeyen Balayı* 'nı yaptınız?

- Sekizinci filmimdi. On yedi yıldır çalışıyorum ve sekiz film yönettim ama biliyor musunuz aralarından sadece üç tanesinin kurgusunu yaptım.

- *Biri Yurttaş Kane mi?*

- *Othello* ve *Don Kişot* da var on yedi senede!

- *Ya Şangaylı Kadın?*

- Hayır, son kurgusu bana ait değil. Benim kurgu tarzımı hâlâ ayırt edebiliyorsunuz ama son hali asla bana ait olmadı. Filmi hep zorbalıkla ellerimden söküp aldılar.

165

- *Sizce Touch of Evil-Bitmeyen Balayı* 'nın stüdyo tarafından yapılan haliyle sizin versiyonumuz arasında çok büyük farklar var mı?

- Benim için neredeyse tüm su katılmış yönetmenlikler aklımın ermediği kuru sıkılardır. Sinemada gerçekten yönetmen olan çok az insan vardır ve onlar arasından çok azı film yönetme şansına kavuşabilmiştir. Gerçekten önemli tek yönetmenlik, kurgu sırasında kendini gösterir. *Yurttaş Kane*'in kurgusu dokuz ayımı aldı. Haftanın altı günü çalışıyordum. Evet, *Muhteşem Ambersonlar*'ın kurgusunu yaptım. Arada benim "auteur"ü olmadığım sahneler olmasına karşın. Sonra benim yaptığım kurguyu de-

ğıştirdiler. Alttaki, esas kurgu benimkiydi ve filmin bir sahnesi muhafaza edildiyse ben kendim kurguladığım içindir. Öte yandan her şey, yapılmış bir resmin üzerinin bir başkası tarafından boyanmasına benzer bir şekilde gelişti. Biri resmi bitirir sonra bir başkası gelip rötuşları yapar. Ama tuvalin tüm yüzeyine tabii ki boya ekleyemez. Onlar elimden çekip almadan önce Ambersonlar'm kurgusu üzerinde aylarca çalıştım. Tüm bu çalışma haliyle perdede. Ama benim tarzım ve sinema görüşüm için kurgu sadece bir görünüm değil; görünümün ta kendisidir. Bir film ortaya çıkarmak sizin gibi insanlardan birinin bir buluşudur. Bu bir sanat değil, en çok günde bir dakika sürececek bir sanattır. O bir dakika, korkunç derecede önemlidir ama çok nadir yakalanır. Film üzerinde kontrolü ele aldığınız tek an kurgu anıdır. Oysa ki montaj odasında ben çok yavaş çalışırım. Bu da yapımcıları kızdırarak filmi ellerimden almalarına sebep olur. Neden bu kadar zaman harcadığımı bilmiyorum. Bir filmin montajı üzerinde sonsuza dek çalışabilirim. Bence bu konuda selüloit şeritleri müzikal bir partison gibi icra ediliyorlar ve bu yorumlama montajla kendini ortaya koyuyor. Aynı bir orkestra şefinin, bir müzik eserini "rubato"⁽²⁾, bir diğerinin çok kuru ve akademik bir biçimde çalması, bir üçüncünün ise çok romantik yorumlaması gibi bir şey.

Görüntüler kendi başlarına yeterli değildirler. Çok önemli olmalarına rağmen sadece görüntüdürler. Aslolan

(2) Müzikal bir bölümü, yorumcunun istediği gibi, bağımsız olarak seslendirilmesidir.

her görüntüyü takip eden diğer görüntünün süresidir. Sinemanın tüm anlamı, montaj odalarında imal edilir.

- *Son filmlerinizde aslolan kurgu gibi duruyor ama Yurttaş Kane, Ambersonlar ve Macbeth gibi filmlerinizde fazlasıyla plan-sekanslar var.*

Yurttaş Kane'de montajcım *Mark Robson*'du. *Robson*'la ve asistan olan *Robert Wise*'la bir yıla yakın kurgu üzerinde çalıştık. Demek ki kurgulanacak bir şey olmadığının düşünmek yanlış çünkü çok fazla uzun plan çekmiştim. Şimdi hâlâ onlar üzerinde çalışabilirdik. Son yıllar içerisinde çektiğim filmlerin kısa plan açısından çok daha kolay olduğunu fark edebilirsiniz. Çünkü param azdı ve kısa plan tarzı çok daha ekonomikti. Uzun plan çekmek için, kamera karşısındaki tüm öğeleri kontrol etmek adına muazzam para gerekiyordu.

167

- *Othello* aslında kısa planlardan oluşuyor.

- Evet, çünkü asla tüm oyuncularını aynı anda bir araya getiremedim. Sırtı dönük, kafası başlıklı birini her gördüğünüzde onun dublör olduğundan emin olun. Açık-karşı açıları çekmek için tüm numaraları uyguluyordum çünkü asla *Iago*, *Desdemona* ve *Roderigo*'yu kamera karşısında bir araya getiremiyordum.

- *Arkadin*'de de aynı şekilde çalıştığınızı sanıyordum ama filmi yeniden gördükten sonra aksini düşündüm: *Uyum inanılmazdı.*

- Ama *Othello*'da da uyum inanılmazdı; sadece filmi

farklı duyarkat çeşitleriyle çekmiştim. Eğer Dupont'u Fransız Kodak'ı, Amerikan Kodak'ı ve Ferrania ile karıştırırsanız kurguda ölümcül ton kaymaları yaşarsınız ve uyumun kesinlikle şaşmaması için boşuna uğraşırsınız. Arkadin'e gelince, bir kez daha söylüyorum, uzun planlar kullanmadım. Çünkü uzun bir plan çekmek için çok güçlü ve becerikli bir teknik ekibe ihtiyaç vardır: Uzun bir planı kotarabilecek çok az Avrupalı ekip, insan ve teknisyen vardır.

Yine de Othello'da, örneğin terasta Othello ile Iago arasında geçen sahnede kullanılmış.

Doğru ama, o plan bir ciple çok kolay çekildi. Bu plan, bir cip ve iki oyuncudan oluşuyor. Bir film içerisinde, cip üzerinde kaç tane plan çekebilirsiniz? Mesela *Touch of Evil-Bitmeyen Balayı*'nda üç mekânda devam eden, on dört oyuncunun yer aldığı, çerçevenin ise detaydan genel plana geçtiği, neredeyse bir makara süren bir plan çektim: Peki ne oldu! Uzaktan bile filmin en maliyetli yeri olduğu belli. Kısacası uzun planlar çekmediğimi fark ediyorsanız bunun nedeni sevmemem değildir. Sadece onları sunacak imkânlar bana verilmiyor. En iyi pazar bu görüntüyü ortaya koymak, sonra bu görüntü ve gene bu görüntü ardından onları daha sonra montaj masasında kontrol altına almayı araştırmak. Tabii ki ben de öğeleri kamera karşısında kontrol etmeyi tercih ederim ama kamera çalıştığı müddetçe hem daha çok para hem de sermaye sahiplerinin inancı gerekiyor.

- *Kurgu fikri kısa planlarla olan bağlantısıyla ilgili gibi görünüyor: eğer Sovyet tecrübelerine başvuracak olursak kısa planlar olmadıkça kurgu üzerinde oynanamaz gibi geliyor. Kurguya verdiğiniz önemle uzun planları sevmeniz arasında bir çelişki yok mu?*

- Montajdaki çalışmanın süresinin planların kısalığıyla işlev kazandığına inanmıyorum. Rusların kısa planlar çektikleri için kurguyu uzun tuttuklarına inanmak büyük bir hata. Uzun planlardan oluşan bir filmin kurgusunda bir hayli zaman geçirilebilir çünkü bir sahneyi diğerine yapıştırmakla tatmin olunamıyor.

- *Sistemli bir biçimde 18,5 mm'yi kullanırken ve kurguyla bu kadar zaman geçirirken neyi hedefliyorsunuz?*

- Çalışıyorum ve özellikle 18,5 mm. ile çalışmamın nedeni diğer yönetmenlerin bu objektiften yeterince istifade etmediğini düşünmem. Sinema bir koloni gibi; ama bu sömürgelerde yaşayan çok az Avrupalı var. Amerika bütün büyüklüğüyle açılırken İspanyollar Meksika sınırında, Fransızlar Kanada'da, Hollandalılar New York'ta idiydiler. İngilizlerin daha henüz kimsenin olmadığı yere geleceklerinden emin olabiliydiniz. Ben 18,5 mm'yi tercih etmiyorum, sadece bu objektifin imkânlarını keşfeden tek kişiyim; bir ilke imza atmak gibi bir takıntım yok. Sadece uzun zamandır kimse yapmamıştı. Bu bir tercih sorunu değil. Ele geçirilmemiş pozisyonları doldurmak, bu yeni ifade aracı adına bir gerekliliktir. Sinema hakkında akılda tutulması gereken ilk şey genç oluşudur; sorumluluk sahibi her sanatçı için asıl olan, sürülmemiş toprağı

tarıma elverişli hale getirmektir. Eğer herkes geniş açılarla çalışıyor olsaydı ben bütün filmlerimi 75 mm. çekerdim çünkü 75 mm'nin olanaklarına ciddi şekilde inanıyorum; eğer aşırı uçlarda barok çalışan başka sanatçılar olsaydı emin olun beni asla göremeyeceğiniz kadar klasik bir adam olurdu. Yani ben karşı çıkma mantığıyla hareket etmiyorum, daha önce yapılmış olanların arayışına takılmıyorum, sadece bakir bir alan bulup onun üzerinde çalışıyorum.

- 18,5 mm'yi uzun süredir kullandığınıza göre, bu alanın büyük kısmını zaten keşfetmiş olmanız gerekir ama siz buna rağmen hâlâ ısrar ediyorsunuz. Bu objektifle sizin aranızda başka bir yakınlık yok mu?

- Hayır, bu objektifle çalışmaya devam ediyorum çünkü başka kimse yapmıyor. Eğer perdede durmadan 18,5'la çekilmiş planlar görseydim gözüm yorulurdu. Kendi filmlerimde her zaman yorulacağım veya bıkacağım görüntüler çekmemeye çalışıyorum. Eğer insanlar 18,5 mm'yi kullansalar veya istismar ediyor olsalardı ben bir daha elimi sürmezdim. Bu ayırt edici biçimbozumundan usanmış olur, kendimi anlatmak için başka dillerin arayışına girerdim. Ama bu görüntülere sıkılacak kadar rastlamıyorum, dolayısıyla bu biçimbozumuna taze bir gözle bakabiliyorum. Söz konusu olan 18,5'la benim aramda farklı bir yakınlık olması değil sadece bakıştaki biricik tazeliştir. Oyuncuların yüzlerinin asla kaybolmadığı 100 mm.lik bir filme bayılırdım. Yapacak milyonlarca şey var! Ama 18,5 mm. yeni bir kapital keşiftir. Ancak

beş yıldan beri iyi 18,5 mm'ler bulabiliyorsunuz. Acaba kaç kişi bundan istifade etti? Ne zaman bir görüntü yönetmenine bu objektifi versem dehşet içinde kalıyor ama filmin sonunda en taptığı objektif haline geliyor. Şimdilerde belki de tele objektiflerle bitirme niyetim var. Bana 18,5 mm. *Don Kişot*'la birlikte bitecekmiş gibi geliyor...Belki de bitmez!

- *Kurguya da bu kadar büyük önem verme nedeniniz bugünlerde çok ihmal edildiği için mi yoksa sizin için gerçekten sinemanın en can alıcı kısmı olduğundan mı?*

- Kurgunun bir yönetmen için filminin formunu tamamen kontrol edebileceği tek an olduğuna inandığım için. Ben film çekerken güneş, benim karşı gelemeyeceğim bir durum belirliyor, oyuncu araya karışarak benim benimsemem gereken bir durum ortaya çıkarıyor, hikâye için de aynı şartlar geçerli...Yapabildiklerime hâkim olabilmek için kendimi düzenlemekten başka bir şey yapamıyorum. Kesin kontrol edebildiğim tek yer montaj odası. O halde yönetmen fiilen gerçek bir sanatçıdır, çünkü bence bir filmin iyilik derecesi, yönetmen elindeki farklı malzemeleri kontrol etmeyi başarabildiğinde ve sadece kazasız belatsız varmakla tatmin olmadığı ölçüde belirlenir.

- *Farklı çözümler denediğiniz için mi kurgularınız uzun sürüyor?*

- Bir resimle ardından gelen arasındaki en doğru ritmi arıyorum. Bu kulak meselesi. Montaj, filmin işitme duyusuyla anlaşmazlığa düştüğü andır.

- *Demek ki sizi durduran anlatım problemleri veya dramatik gerilim değil?*

- Hayır, biçim. Aynı, orkestra şefinin bir müzik parçasını *rubato* veya farklı şekilde yorumlaması gibi. Bu bir ritim sorunu, benim için asıl olan budur: Atış.

- *Geniş ekran veya renkli ekran kaynaklarına, zenginliklerine dair kişisel görüşünüz nedir? Sizce daha ziyade küçük ekran ve televizyonun kısırlığına yönelik bir değer kazanma mı gerçekleşecek?*

- Bence *Cinémiracle* veya *Cinérama* vakarındaki gibi, ekran yeterince büyük olduğu dönemde de bir fukaralık söz konusuydu ama ben buna tapıyorum. Bu yöntemlerden biriyle bir film yapmayı çok isterdim. Ama *Cinémiracle* ile normal ekran arasında beni ilgilendiren hiçbir şey yok. Televizyonun kısırlığı harika bir şey. Büyük bir klasik film kesinlikle küçük ekranda kötü görünecektir, çünkü televizyon klasik sinematografik değerlerin düşmanıdır ama sinema öyle değil. İzleyicinin ekranın sadece 1,5 metre yakınında olduğu harika bir şekil, ama dramatik bir biçim değil, bir anlatım biçimi. Bundan dolayı televizyon anlatıcının en ideal ifade aracı. Dev ekran da harika bir biçim, çünkü aynı televizyonda olduğu gibi sınırları var ve bu sınırlar dahilinde yaratırken şiire yönelmekten başka çare olmadığı da aşikâr. Televizyonu çok sevine nedenlerimden biri de bana çalışma şansını veren tek yer oluşu. Aynı şekilde sinema filmleri çekebilecek şartlarım olsaydı ne derdim bilemiyorum. Ama ne olursa olsun herhangi bir şey üzerinde çalışırken heyecan duy-

mak gerekli!

- *Televizyona çalışmak iletişimin içine farklı bir bakış açısı koymak anlamına gelmiyor mu?*

- Öte yandan da farklı bir zenginlik. Plastik bir zenginlik değil ama düşüncelerin zenginliği. Televizyonda sadece iki veya üç kişiye seslenmediğiniz için, sinemasal zaman içerisinde söyleyebileceklerinizin on kat fazlasını diyebiliyorsunuz. Ve hepsinin ötesinde kulağa sesleniyorsunuz. Sinema, ilk defa televizyonda gerçek bir değer kazanıyor, gerçek işlevine, konuşuyor oluşuna kavuşuyor çünkü daha önemli olan gösterilen şey değil söylenen şey. Kelimeler artık filmin düşmanları değil. Film sadece kelimelere yardım ederken televizyon görüntülü bir radyo gibi.

173

- *Televizyon bir anlamda sinemayı sizin radyo kaynaklarınıza taşıma işlev görmüyor mu?*

- Her şeyden önce, pazar meydanında öyküler anlatan Araplar gibi hikâye anlatma eğilimimi tatmin eden bir araç. Ben buna bayılıyorum. Hikâyeler dinlemekten asla yorulmadığımı biliyorsunuz. aynı zamanda da herkesin benimle aynı heyecanı paylaştığına inanmak gibi bir hata yapıyorum. Hikâyeleri dramlara, tiyatro piyeslerine, romanlara tercih ediyorum. Bu, benim zevkimin önemli bir belirleyici kısmı. Büyük romanları tarifsiz bir sıkıntıyla okuyorum. Ben öyküleri seviyorum.

- *Kitleler sinemaya kıyasla televizyona daha az ilgili*

değiller mi?

- Hayır tam tersi, daha fazla yoğunlaşıyorlar. Çünkü bakmak yerine dinliyorlar. Televizyon izleyicileri dinleseler de dinlemeseler de, azıcık da olsa duyuyorlar ve sinemaya kıyasla daha çok dikkatlerini çekiyor. Çünkü insan beyni görmekten ziyade duymaya daha güdümlü. Dinlemek için düşünmek gerekiyor; seyretmek belki çok daha güzel, çok daha şiirsel bir duyumsal tecrübe ama dikkat çok daha küçük bir bölüme odaklanıyor.

- O zaman sizin için televizyon, sinema ve radyo arasında bir sentez mi?

- Ben sentezi hep yeniden arıyorum. Bu işe tutkuyla bağlıyım çünkü kim olduğuma dair samimi olmalıyım ve deneyciden başka biri değilim. Gözlerimden verdiğim tek önem, herhangi bir kanunu kesin kabul etmeyişiim. Ama ben bir deneyciyim. Beni heyecanlandıran tek şey denemek. Sanat eserleriyle, gelecek kuşaklarla, ünlü olmakla değil sadece denemenin kendi hazzıyla ilgilendiğimi biliyorsunuz. Kendimi gerçekten dürüst ve samimi hissettiğim tek alan bu. Yaptığım işlere zerre kadar hayranlığım yok. Gözümde gerçekten değersizler. Kendi işime ve dünyada gördüğüm yapıtların çoğuna karşı derin bir kinizmle yaklaşıyorum, ama bir malzeme üzerinde çalışma eylemine karşı kinik değilim. Bunu anlatmak zor. Deneycilerin mesleğini yapan bizler, eski bir geleneğin mirasından geliyoruz. Aramızdan bazıları devrin en büyük sanatçıları oldular ama bizler hocalarımızı sanat tanrıçaları olarak görmedik. Mesela Leonardo, kendisini resim çizen bir

bilgin sayıyordu, sonradan bilgin olmuş bir ressam değil. Kendimi Leonardo ile karşılaştırdığıma sizi inandırmak niyetinde değilim sadece eserlerine farklı bir değer yargıları hiyerarşisine göre, hemen hemen ahlâki değerlere göre önem biçen uzun bir insan soyu olduğunu anlatmak istiyorum. Dolayısıyla ben sanatın önünde kendimden geçmiyorum: ellerimizle, duyularımızla sezinletmeden yaptığımız her şey, yani insan çalışması önüne kendimden geçiyorum. İşimiz bittiğinde, estetler birçoğu dışında gözümde o kadar önemi kalmıyor. Beni ilgilendiren eylem bu; sonuç değil. Ancak bir düşüncenin veya insan terinin kokusu yayıldığında sonuçtan etkileniyorum.

- Belirli yönetmenlik projeleriniz var mı?

- Hayır, bilmiyorum. Tüm sinematografik ve tiyatroya değin eylemleri tamamen durdurmak, bir kerede hepsini bitirmek konusunu ciddi şekilde düşünüyorum, çünkü çok fazla düş kırıklığı yaşadım. Çok iş ürettim, bana para bakımından değil ama tatmin olarak geri dönen çok fazla güç sarf ettim. Sinema ve tiyatroyu terk etmeyi düşünüyorum çünkü bir anlamda onlar beni çoktan terk ettiler. Bitireceğim filmler var: *Don Kişot*'u bitireceğim ama yeni girişimlere atılmaya artık isteğim yok. Bugün itibarıyla beş senedir sinemayı bırakmanın hayalini kuruyorum çünkü varlığımın ve enerjimin yüzde doksanını sanatsal bir eylem yapmadan geçirdim ve yaşlanmama az kaldığı için çalışabileceğim başka bir alan bulmayı aramak zorundayım, kendimi sinemayla ifade etmeye çalışarak hayatımı boşa harcamayı kesmeliyim: on yedi yılda sekiz

film fazla değil. Belki başka filmler de yaparım; bazen sevdiğin bir şeyi yapmanın en iyi yolu ondan uzaklaşmak sonra geri dđnmektir. Duygusal bir hikâye gibi. Bir kızın kapısında, sizi içeri soksun diye bekleyebilirsiniz, oysa asla size kapısını açmaz; bazen gitmek en iyisidir, günün birinde o size mektup yazacaktır! Hayır, biliyor musunuz bu asla dramatik değil, küskün olduğum anlamına gelmez veya her neyse... Ama ben çalışmak istiyorum. şimdilerde yazıyorum ve resim çiziyorum. Enerjimi kullanacağım başka yollar arıyorum çünkü bu son on beş yılın en büyük bölümünü para arayarak geçirdim. Eğer yazar veya özellikle de ressam olsaydım böyle yapmak zorunda kalmayacaktım. Oyuncu kişiliğimle ilgili de ciddi bir problemim var. Başarılı bir oyuncu kişiliğim var, bu da tüm dünyadaki eleştirmenleri, benim cesaretimi biraz kırmanın vakti geldiği konusunda fikir birliğine vardiıyor. şöyle düşünüyorlar: "Bu kadar da iyi olmadığını ona söylemek onu gaza getirecektir." Ama bunu bana neredeyse yirmi beş yıldır söylüyorlar! Gerçekten iş arayarak aylar, yıllar geçirdim, oysa benim de bir tek hayatım var. Kısacası şu anda yazıyorum ve resim yapıyorum. Yaptığım her şeyi bırakıyorum, ama belki nihayetinde onu muhafaza etmek için yeterince iyi bir şey yapacağım. Öyle olması gerekiyor. Varlığımı festivaller veya restoranlarda para dilenerek geçiremem. Senaryoyu kendim yazmadığım sürece iyi filmler yapamayacağımdan eminim: tabi ki polisiye filmler yapabilirdim ama hiç canım istemedi. İlk kelimesinden son kelimesine kadar benim yazdığım ve başarıya ulaşan tek film "Yurttaş Kane" oldu. Bu şans bana veril-

diği zamandan beri onca yıl geçti. Birinin bana yeniden koşulsuz güven duyması için bir on beş yıl daha bekleyebilir miyim? Hayır, daha iyi bir ifade aracı bulmam gerekiyor...şu teyp gibi!

Tiyatroda bir oyun sahneye koymayı düşünmüyor musunuz?

- Belki Londra'da, ama bilmiyorum. Gelecekte tiyatrodaki ne yaparsam yapayım, aynı şekilde benim yazmam gerekiyor. Yani her halükarda, sahneye çıkıp oynamak veya yönetmek yerine durmalı ve yazmalıyım. Çünkü yetenekli çok fazla kişi, tiyatro yönetmeni olarak büyük ustalıklarını ve devasa zaferlerini sergilemek adına sahneye çıktı. Benim tiyatroya ustalığımı değil düşüncelerimi taşımam gerekiyor: eğer tiyatroya yeniden girersem, söyleyeceğim şekille değil söyleyeceğim şeylerle bunu yapmak için kendimi zorlayacağımı umuyorum. Çünkü bu son on beş yıl boyunca çok savsakladım, diyeceğim budur!

- Ya Shakespeare?

Yeniden Shakespeare'e dönmeyi çok isterdim ama Shakespeare'i görme biçimim günümüzün zevklerine uymuyor. Ben tamamen başka bir okuldanım. Bu umutsuz bir savaş, çünkü günümüzde, dünyada çok saygı duyduğum bir Shakespeare ekolü var ama bana ait değil, zaten benimkine yer kalacakmış gibi de gözükmüyor: veya bir yer bulmayı başarabildiğim zaman çok zahmetli bir çalışma olacak! Şimdi artık başka yenilgilere uğrayacak du-

rumda değilim. Kaybetme şansımın kazanma şansımdan daha yüksek olacağı başka alanlar bulmam gerekiyor. Shakespeare'le kaybetme şanslarımı New York'ta "Kral Lear"le değerlendirebildim. Bana kalırsa gösteri çok iyiydi; belki de kötüydü, ama eleştiriler o kadar berbattı ki başka bağlantı noktası olmadığından geri çekilmekten başka şansım kalmadı. New York Times'taki eleştiri şöyle diyordu: "Orson Welles yeteneksiz bir dâhi!" Bence dekor gerçekten inanılmaz bir güzellikteydi ama kimse ne lehte ne aleyhte söz etti.

- *Othello'nun Londra'daki karşılaşması en iyisiydi değil mi?*

- Evet. Ben bir şey yaptığımda, her seferde olduğu gibi karşı olan insanlar vardı ama partizanlarım da oradalar-
dı.

- *Peki "Kral Lear"i ne kadar zaman oynadınız?*

Tekerlekli iskemlede dört hafta. Yapabileceğimin azamisiydi ve herkes gösteriden nefret etti. O halde neden ısrar edeyim?

II

"Her şeyden önce, bence eleştirirken her zaman bir sanatçının yapıtı, sanatçının kendisinden daha fazla biliniyor. Ama aynı zamanda da daha az biliniyor. Eleştirinin işlevi, sanatçı hakkında aynı anda çok, hem de az bilmek."

- Biz, Yurttaş Kane'den Şeytan Teması'na kadar, filmlerinizdeki ideal kişiliği teşhis etmeye çalıştık. Truffaut'un Arts'ta Şeytan Teması hakkında anlattığı, kötülük yapmaktan kendini alıkoyamayan dâhiyi fark etmek mi, yoksa o kişilikte bir nevi haklılık görmek mi gerekiyor ?

- Quinlan'ın benim gözümde bazı kanuni etikleri olduğuna inanmak bir hata. Bana göre o nefret edilecek biri. Kişiliğinde belirsizlik yok. Bir deha değil, işinin ustası, taşralı bir usta, ama nefret edilecek bir adam. Kişisel olarak filme koyduğum şey, polis gücünün yaptığı istismara olan nefretim ve bu kesin; polis iktidarının kötüye kullanımının, sadece fiziksel değil aynı zamanda da yaradılış olarak belli kapasitedeki bir adamla ilişkisini ortaya koymak, küçük sıradan bir polisle olan ilişkisinden bahsetmekten çok daha ilginç. Quinlan sıradan bir polisten çok daha avantajlı ama gene de bu özelliği onun nefret uyandırıcılığına engel değil. Onda hiçbir mesleki değer yargısı yok. Ama alçakgönüllü olan bir adama her zaman sempati duymak mümkün, çünkü sempati insani bir histir. İnsanlara olan şefkatim, onların gerçek varlığını genellikle gizli bir kod gibi görüp iğrenme duymamamdan kaynaklanıyor. Bu duygu onların daha kırılgan oluşundan değil, ama insan oluşundan kaynaklanıyor. Quinlan, insani oluşundan sempati uyandırıyor, düşünceleri yüzünden değil. Onda dehanın en ufak bir zerresi bile yok. Sanki varmış gibi görünüyor. O da benim hatam. Quinlan iyi bir teknisyen, otorite olmuş, işini biliyor. Ama zırhını çıkarttığında duygusallaşıyor ve ona sempati duymamak imkânsız hale geliyor. Her şeye rağmen bir insan. Bence Kane de nefret

edilesi bir adam ama insan olarak ona yakınlık duyuyorum.

- *Peki ya Macbeth?*

Aynı şey geçerli. Bildiğiniz gibi, genelde gönüllü olarak, çok defa kötü adam rolü oynadım. Bu küçük karaborsa levazımatçısı Harry Lime'dan ve canlandırdığım diğer pislik adamlardan nefret ediyorum; ama aslında onlar küçük değiller çünkü ben büyük karakterlerin aktörüyüm. Bildiğiniz gibi eski Fransız klasik tiyatrosunda her zaman kralları oynayan ve oynamayan oyuncular vardı. Ben kralları oynayanlardandım. Kişiliğim yüzünden gereken buydu. Dolayısıyla hep şef, olağandışı gücü olan rolleri oynuyorum yani her zaman hayattan büyük, doğadan güçlü olmalıyım. Bu benim doğama dair bir arıza. Yani rollerimde belirsiz bir şeyler olduğuna inanmamak lazım. Bundan sorumlu olan benim kişiliğim, niyetlerim değil. Çünkü bir sanatçı, bir yaratıcı için aynı zamanda da oyuncu olmak çok vahimdir çünkü yanlış anlaşılmayı çok olanaklı kılar, çünkü dediklerimle duyduklarınız arasında benim kişiliğim yer alır, aynı zamanda da büyük parça bir gizem, karmaşa, alâka... Oynadığım kişilikler arasında söylediklerim değil, benim kendi karakterim yatar. Bir filmde asla oynamamış olmaktan çok mutlu olurdum; oynuyorum çünkü bazen nihayetinde bana mizansen yapma şansı tanıyorlar. Ortada bir belirsizlik varsa bu da çok sık filmlerde oynamış olmamdır. Tabii ki Quinlan ahlâki bir kişiliktir ama ben bu ahlaktan nefret ediyorum.

- *Bu belirsizlik duygusu filmin ilerleyişinde (sonu hariç) giderek arttırılmıyor mu? Quinlan yine de haklıyken öte yandan genç Meksikalı suçlu mu?*

- O her şeye rağmen hatalı. Bu sadece talih. Kim yanlış yanıldığını bildiği için acı çeker ?

- *Bu önemli değil mi?*

- Bakış açınıza göre değişir. Ben Heston'ın canlandığı kişiliğin söylediği her şeye inanıyorum. Vargas'ın dediğini ben de diyebilirdim. Klasik liberal geleneğe göre çok daha yüksek bir seviyeden, tamamen benim dilimi kullanıyor. Yani filmi çekerken kullandığımız, gerekli olan açı, Vargas'ın söylediklerine karşın benim ifade kâpım. Yine de özgür bir katili, iktidarını kötüye kullanan otoriter bir polisten daha değerli görmeli. Polis iktidarının suiistimaliyle, bir suçlu cezasız bırakma arasında bir tercih yapmanız gerekseydi, cezasız bırakılmış bir suçlu seçmek gerekirdi. İşte benim bakış açım. O halde genç Meksikalının gerçekten suçlu olduğu varsayalım; tam olarak suçlu nedir? Bu bizi ilgilendirmiyor. Filmin konusu başka yerde. Bu adam, gazetedeki bir isimden başka bir şey değil, onun suçlu olup olmadığını bilmek kimsenin umrununda değil. Bu, senaryoya has bir isabet. Böylece gerçek suçluyu yakaladılar; ama bu olay tamamen fıkra gibi, tema içerisinde merkezi bir önem işgal etmiyor. Suçlu Quinlan. Ve André Bazin'in Quinlan'ın büyük bir adam olduğunu yazmasının sebebi, Quinlan'ın arkadaşı Menzies'in, Quinlan'ın büyük bir adam olduğunu söylemesiydi. Menzies'den başka kimse bunu söylemedi. O, Quinlan'a tüm

samimiyetiyle inandığı için böyle demişti. Bu ifade Quinlan'ı değil Menzies'in kişiliğini ortaya koyar. Quinlan Menzies'in tanrısıdır. Menzies ona taptığı için senaryonun ana teması ihanettir. Menzies'in arkadaşına ihanet ettiği anda duyduğu korkunç gerekliliktir. Ve burada bir belirsizlik var; çünkü ben Menzies'in ona ihanet edip edemeyeceğinin gerekli olup olmadığını bilmiyordum. Bunu gerçekten bilmiyordum. Ben Menzies'i ihanet etmeye zorluyorum ama bu kararı veren o değil. Açıkçası onun yerinde olsaydım ihanet etmezdim!

- *Menzies ile Quinlan'a dair, tam olarak anlayamadığımız bir cümle geçiyor. Filmin sonunda Quinlan kayıt cihazının yanında ölürken: "Bu, senin yüzünden yediğim ikinci kurşun. Diyor.*

Bu yüzden topallıyor. Eskiden Menzies'in hayatını kurtararak hedef olduğu bir mermi yüzünden yara almış bir bacağı var. Menzies, Vargas'ın karısını arabayla götürürken bu hikâyeyi anlatıyor. Belki de o sahneyi kestiler?

- *Evet kestiler.*

- Neyse, böyle işte. Kısacası... Demek ki yıllar önce, Quinlan Menzies'i silahlı bir çatışmada cesaretle korumuş: işte bu yüzden bir bastonla yürüyor. İkinci kurşundan bahsederken, onun tarafından bu ikinci darbeyi aldığı sadist bir şekilde ona hatırlatarak arkadaşına manen işkence ediyor, sadece ilk kurşunun, bir kahramana ait olduğunu söylüyor.

- *Yani Quinlan'a duyduğumuz yakınlığın tek sebebi insan oluşu, yoksa ahlâki değerleri değil?*

- Kesinlikle öyle. Benim sempati duyduğum kişiler Menzies ve özellikle de Vargas. Ama onlara duyduğum şey insani bir sempati değil. Vargas ancak bu kadar temiz kalpli olabilir. Nasıl olabilirdi ki? O bir melodram kahramanı. Ve bir melodramdaki insani sempati, ister istemez hainliğe gider. Niyetlerime dair açık olmak istiyorum. Bu filmde dediğim şudur: Modern dünyada, kanunun ahlâkı ile doğal hakkaniyet arasında, yani birini linç etmekle onu serbest bırakmak arasında bir seçim yapmak zorunda olduğumuza çok inanıyorum. Ben polisin onu yanlışlıkla yakalamasındansa bir katilin özgür kalmasını tercih ediyorum. Quinlan, suçluları, polis oluşundan istifade ederek kanun adına öldürmeyi, onları adalete teslim etmekten daha fazla istiyor. Bu, hakkaniyet geleneği ve insani adalete karşı faşist bir yargılama, totaliter bir yargılama. Yani bana göre Quinlan, politik ve ahlâki olarak uğruna savaştığım her şeyin vücut buluşu. Quinlan'a karşıyım çünkü o yargılama hakkına sahip olmak istiyor. Ben her şeyden çok bundan nefret ediyorum. İnsanların kendi özel yasalarıyla yargılamak istemelerinden. Bence bir din, kanun veya her ikisi tarafından olmadıkça yargılama hakkı yok. Birisinin gerçekten suçlu olduğuna kendi kendinize karar vererseniz, bu orman kanunudur. Sokaklarda dolaşan küçük mafyaya, kendi benzerlerini linç edenlere açık kapı bırakmaktır. Ama ben Quinlan'ı, ona kattığım başka küçük şeyler mesela Marlène Dietrich'i sevmeyi becerebilmesi, arkadaşını hedef alan bir merminin kalkanı olmayı

göze alabilmesi, bir kalbi oluşu yüzünden sevmek zorundayım. Ama inandığı şey yüzünden nefret edilesi bir insan. Mümkün olan ikilik Quinlan'ın karakterinde yok. Muhtemel bir belirsizlik ise Quinlan'ın Menzies'in ihanetine uğraması. Kane de, popüler basının ona verdiği gücü kötüye kullanıyor ve o da, serbest fikirli uygarlığın tüm geleneklerine ve kanunlara karşı yeni bir "ben"le giydiliyor kendini. O da, benim kabul ettiğim medeniyeti piyasaya düşürüyor ve kendi evreninin krallığına soyunuyor. Biraz, sınır kasabasındaki Quinlan gibi. İşte bu insanlar aynı tertipte birliktelik oluşturuyorlar. Harry Lime'le de, her şeyi hor görüşü, kanunsuz bir dünyada kendinden bir kral yaratmayı denemesiyle çarpışıyorlar. Tüm bu insanlar birlikte yürüyor ve her biri kendi tarzlarıyla en nefret ettiğim şeylerin suyunu çıkartıyorlar. Ama yarattığım bu farklı karakterlere insani bir sempati duyuyor, onları seviyor ve anlıyorum. Oysa insani açıdan hal böyle olsa da onların hepsini ahlâki açıdan nefret edilesi buluyorum. Mesela Goering nefret edilesi bir adamdı ama ona, aynı tarzda bir sempati duyuluyordu. Ama onda, hatta mahkemesi sırasında bile öyle insani bir şey vardı ki!

- *Diğer taraftan Himmler kusursuz bir gangsterdi.*

- Evet. öylesine ki onun hakkında söylenebilecek hiçbir şey yok. Ama Goering'e bakıp şöyle denebilir. İşte benim düşmanım, ondan nefret ediyorum; ama o bir insan, ahlâki kusurlarına rağmen onda insan dokusu var.

Melodram ve Trajedi

- *Sizin bakış açınıza göre Othello da mı nefret edilesi bir adam?*

Kıskançlık nefret edilesi, Othello değil. Ama kıskançlık tarafından bu derecede aklının kontrolünü yitirdiğinde bu özelliği kişiselleşiyor ve nefret edilesi olan, Othello'ya dönüşüyor. Tüm bu asil kişiler, mesela Kral Lear, zalim olduğu ölçüde nefret uyandırıyor. Shakespeare'in en büyük temalarından biri, bu çok ilginç kişilerin 19. yüzyıl'a ait bir ahlâk anlayışları oluşu; hepsi birer hain. Hamlet, şüpheye yer bırakmayacak şekilde hain. Çünkü ruhuna kurtuluş hakkı vermeden amcasını öldürme isteği duyuyor. Rosencrantz'ın cinayetini nasıl bir zevkle anlattığına bakın; o bir hain. Oysa pekala çok farklı biri olabilirdi. Mesela bir Rönesans adamı. Ama Shakespeare'in bu konu hakkında yazdığı şeylerin bütünüyle bile Hamlet gene de namussuzun teki. Shakespeare'in tüm büyük kişilikleri namussuzdur, çünkü öyle olmaya mecbur edilmişlerdir.

- *Sizin karakterleriniz için de aynı şey söylenebilir.*

Melodram şeması içerisinde trajik olmaya çalışan tüm dramatik yazılar için sanırım söylenebilir. Melodram varolduğundan beri, namussuz olmaya yönelen trajik kahramanlar vardır. Sadece Yunanlılar ve klasik Fransız yazarları, aslında soyut anlamda trajik olduğundan, kötü olmayan bir kahraman yaratabilmişlerdir. Ama her tür melodrama bağlandığınız andan itibaren, trajik kişilik

şöyle ya da böyle namussuz olmak zorundadır, çünkü melodramda bir kahraman hiçbir şeydir. Bir kahraman sadece gerçek bir trajedide tahammül edilmezdir. Ve geniş bir seyirci kitlesi için gerçek bir trajedi yapmak mümkün değildir; en azından Yunanlılar ve klasik Fransız şiirsel dramından beri yapılmamıştır. Shakespeare asla saf bir trajedi yazmadı. Bunu yapamıyordu. Trajedi ahlâkını taşıyan melodramlar yazdı ama bunlar anca melodramatik hikâyeler oldu. Bunlar madem ki melodramdılar, kahramanlar arasında namussuzlar da vardı. Brütüs gibi saf kahramanların, gerçek kahramanların hepsi kötü rollerdeydiler. Kimse onları oynamak istemiyor, kimse onları önemsemiyor, kimse onlarla ilgilenmiyordu. Brütüs rolü çok büyüktü, harika tiratları vardı ama onu oynamak isteği duyan hiçbir oyuncu yoktu.

- *Jules César`da da César gene namussuz muydu?*

Tamamen namussuzdu. Evet. Jules César`daki herkes namussuzdu. Çok ilginç bir oyundu, çünkü Shakespeare`in duyguları hem seyirci için, hem de seyirciye karşıydı. Ne olursa olsun Shakespeare`in yetkinliği asla ne partizan, ne iyi ahlaklı ne de politik olmayışıydı.

- *Size göre tabii Arkadin de diğerlerinden daha iyi huylu değildi.*

- Bence diğerlerinden çok çok daha iyi huyluydu, çünkü o ayrıca halis bir maceracıydı. Hatta bence son derece sempatikti bile.

- *Peki ya Robert Arden'in canlandırdığı karakter?*
- O korkunçtu. Alçakların en kötüsü.

- *Kuşkusuz bu yüzden ikisi arasındaki mücadelede Arkadin o denli asil ve itibarlıydı.*

- Evet, Arkadin bir eşkıya değil. Bir sürü bayağılık yapıyor ve yaptı. Kim yapmadı ki? O bir maceracıydı. Bence komünist olmasaydı Stalin olurdu. Stalin kişiliğinin sempatik tarafı, acımasız bir Rus ve belirli şeylere karşı duygusallıkla dolu oluşu; bildiğiniz gibi tipik biçimde Slav karakterinin tuhaf özelliği idi ve ben bunu çok seviyorum.

Şeytanın Avukatı Olmaktan Daha İyi

187

- *Eğer dediğiniz gibi karakterleriniz insani açıdan nefret edilesi değilse bunun pekala insani ve ahlâki açıdan en azından bir değer olarak sizin için açıklayıcı olması gerekiyor.*

- Bence değer, düşmanlarımı kayırmak adına en iyi delili uydurabilmem olur. Üstelik ben, hem oyuncu hem de auteur olarak bir karakterin kılıfına girdiğim ve o kişi olduğum zaman rolümün çerçevesi içine kendimin en iyi tarafını çağırıyorum. Öyle ki, kişiliğim de böylece kendimin en iyi tarafıyla zenginleşiyor.

- *Kendi kendinizi şeytanın avukatı yapıyorsunuz.*

- Şeytanın avukatı olmaktan da fazla, çok daha fazla. Çünkü bu kişiliklere dönüşürken içimde olanın en iyisini onlara vererek şekillerini değiştiriyorum. Ama oldukları

şeyden nefret ediyorum.

“İnsanın, düşmanlarının bakış açısını benimsemek için öylesine esnek bir vicdanı olması gerekir ki... demiş olan Robert Browning hakkında ne düşünüyorsunuz?”

- O bir oyuncu. Bence bütün büyük yazarlar, hatta doğru-dürüst yazarların hepsi birer oyuncu. Kendilerinden verebildikleriyle baş kişiliklerinin kılıfına girme ve onların şekillerini değiştirme (isterse katil ya da ne olursa olsun) gibi bir oyunculuk yetileri var. Bir oyuncu bundan daha fazlasını yapmıyor. Bu yetenek, bir hikâyenin başrol oyuncularını sık sık, yazardan bahsetme, hatta yazarın görüşlerini değil de onun yeteneklerini anlatmaktan başka bir şey yapmama noktasına götürüyor. Bir başka deyişle, Arkadin korkaklar hakkında konuştuğu zaman benim mizah anlayışımдан istifade ediyor, ama ben o kadar Arkadin değilim ve dünyanın tüm Arkadin'leriyle hiçbir şey yapmaya mecbur değilim.

“Nefret edilesi” karakterlerin sebat gösteren seçiminde, sempatiden daha fazla şey olduğuna bizi inandırmayacaksınız. Onlara karşısınız, ama onlara bir avukatdan daha fazla hizmet ediyorsunuz; içinizde onların kınanması dışında her şeye rağmen bir hayranlık, ihtiyat ve bir kurtuluş şansı olmadığının bizi ikna etmekte zorlanacaksınız. Siz şeytana bir kurtuluş şansı veriyorsunuz. Bu çok önemli.

- Şu ana kadar bahsettiğimiz, oynadığım tüm kişilikler Faust'un muhtelif biçimleri ve ben tüm Faust'lara karşı-

yım. Çünkü ben bir adamın büyük olmasının, kendinden daha büyük şeyler olduğunu kabul etmedikçe imkânsız olduğuna inanıyorum. Bu, kanun olabilir, tanrı olabilir, sanat olabilir ya da herhangi başka bir kavram. Ama muhakkak insandan büyük olması gerekir. Bir sürü egoist karakteri canlandırdım ve adı ister Rönesans, ister Faust olsun, her tür egoistlikten nefret ediyorum. Ama bir aktör, kesinlikle canlandırdığı role âşıktır; bir kadını kucaklayan bir adam gibidir, ona kendinden bir şeyler verir. Bir aktör şeytanın avukatı değildir, farklı cinsiyetten birinin âşığıdır. Faust da benim için farklı cinsiyetten biri gibidir. Bence dünyada iki büyük insan tipi vardır ve bunlardan biri Faust'tur. Ben diğer cepheye aitim ama Faust'u oynarken ona karşı adil ve sadık olmak istiyorum. Ona, kendimdeki en iyi tarafları, bulabildiğim en iyi delilleri vermek istiyorum çünkü biz, Faust tarafından yapılmış bir dünyada yaşıyoruz.

*- Her türlü kişiliği canlandıran oyuncular var. Tüm filmlerinizi içinde, bahane ne olursa olsun senaryolarda ortak hiçbir şey yok, oysa kişiliklerin derin karakterleri içinde her zaman ortak bir şeyler bulunduğunun adını ko-
yalım. Öyleyse, bundan şöyle bir sonuç çıkartılabilir: Söylediklerinize karşın, belki gerçekten bu kişilikleri kınama eğiliminiz var, ama öyle bir yargılama ki...*

- Onları illa ki sinemada yargılamıyorum. Onları hayatın içerisinde yargılıyorum. Bir başka deyişle, ki bu farkı görmek çok önemli, onları varoluş gerekçelerime karşı yargılıyorum, ama kalbimle değil sadece zihnimde. Yar-

gılama beyne aittir. Bu da, mahkûm ettiklerime ait rolleri oynamam gerçeğiyle karmaşılaşıyor. Şimdi bana, bir aktörün asla kendine has olmayan bir rolü oynamadığını söyleyeceksiniz, oysa bir kişiliği canlandırıdığınızda, başlangıç noktası kendine ait olmayanı yok etmektir. Ama oraya asla varolmayan bir şey konulmaz. Hiçbir oyuncu kendinden başka bir şeyi canlandıramaz. Ve böylece, tabii ki, tüm bu kişiliklerin içine her seferinde Orson Welles giriyor. Bu konuda ben hiçbir şey yapamıyorum. Onları kendisi oynuyor. Sadece fiziksel olarak değil, ama Orson Welles olarak. Böylece politik, ahlâki inançlarımın bir kısmını bir kenara bırakıyorum. Takıma bir burun takıyorum ve gerekeni yapıyorum, ama her zaman Orson Welles kalıyor. Buna karşı yapılacak hiçbir şey yok. Yiğitçe erdemlere çok inanan biri olarak nefret ettiğim bir rol oynadıgımda, yaptığım canlandırmada çok yiğit olma eğilimi gösteriyorum.

- *Tüm filmlerinizde gerçekten fazlaca cömertlik var.*

- Bence asıl erdem budur. İnsanlığı en küçük ayrıcalıklarından yoksun bırakan tüm görüşlerden nefret ediyorum. Eğer herhangi inançlı bir kişi, insani olan şeylerden vazgeçmeyi talep etse, ondan nefret ediyorum. Anlayacağınız üzere fanatizmin her türüne karşıyım, politik ve dini sloganlardan nefret ediyorum. Her kim, insani gamdan tek bir notayı ortadan kaldırmak istese ben nefret ediyorum. Her an onun tüm akortlarını titretebilmek lazım.

Zor Bir Duruş

- *Bu zor bir duruş. Din, politika adına hareket eden insanlardan nefret ediyorsunuz.*

- Onların kendilerinden nefret etmiyorum. Bu şekilde hareket etmelerinden nefret ediyorum.

- *Evet ama aynı zamanda insandan daha büyük bir şeye inanmak gerektiğini söylüyorsunuz.*

- Evet, bu zor bir duruş. Bir şeyi kesinlikle yadsımak lazım. Bu belirsizliği anlatmakta zorlanıyorum. Bu benim gerilim noktam. Bildiğiniz gibi her sanatçı, düşünen her tip, iki aşırı uç, iki kutup arasında bir gerilim noktası yaşar. Beni kapsayanı siz çok güzel gün yüzüne çıkarttınız; bu aynen böyle. Ama seçebilecek olsaydım, her zaman egoizmden ziyade saygıyı, maceradan ziyade sorumluluğu seçerdim. Bu da, benim kişiliğimin zıddına gidiyor, çünkü kişiliğim egoist bir maceracı. Yani maceracı şair Byron'ın kalıntıları, üzerinde yürümek için yaratılmışım. Oysa yaptıkları her şeyin içindeki bu insan tipinden nefret ediyorum.

- *Macbeth'in nefret edilesi bir insan olduğunu söylüyordunuz, ama o da bir şair. Bir bakış açısıyla bu, onu meşrulaştırmayacak mı?*

- Bu adam kral olana kadar nefret edilesi ve bir kere taç taktığında kaybediyor; ama kaybettiği anda büyük bir adama dönüşüyor. Oraya kadar karısının ve hırsının kurbanı. Hırs ise nefret edilesi bir şey, bir zayıflık. Hırsının

kurbanı olan herkes şöyle ya da böyle, zayıftır. Shakespeare hep büyük temaları seçti: kıskançlık: Othello, hırs: Macbeth. Macbeth'ten bir kral yarattığında biz sadece üçüncü perdenin ortasındaydık. Geriye kalan iki buçuk perdede Shakespeare nihayet nefes aldı ve dedi ki: Ben aynı tarzda bu lanetli hırsı bitirdim, şimdi iyi bir şarabın tadını çıkartacak büyük bir adamdan bahsetmeye koyulabilirim.

- *Othello veya Macbeth'in kusursuz karamsarlar olduğumu düşünüyor musunuz?*

- Shakespeare öyleydi.

- *Fırtına'da bile mi?*

- Aşırı derecede. Şu sözleri hatırlayın: “Tüm iskandillerin erişebileceği derinliklerin ötesinde boğacağım kitabımı.” Shakespeare son derece karamsardı. Ama karamsarların çoğu gibi, aynı zamanda da bir idealistti. Sadece iyimserler, bir ideali sevmenin ne ifade ettiğini anlamaktan acizdirler. Shakespeare, kendi kültürünün kökenlerine çok yakındı. Yazarken kullandığı dil, Startford halkının hafızasında hâlâ yaşayan eski Orta Çağ İngilteresi'nin söyleminden oluşmuştu. Bir başka çağın çok yakınındaydı, anlıyor musunuz? Modern dünyanın kapısının yanındaydı ve büyük anne-babası, kasabanın yaşlıları, kasabanın kendi de Orta Çağ'a aitti, hâlâ yaşlı Avrupa'ydı; ve ona da oradan bir şey kalmıştı. Lirikmi, komik enerjisi, insanlığı, kendisine bu kadar yakın olan Orta Çağ'la bağlarından geliyordu. Karamsarlığı, kederi asil olana dokun-

ma özgür kulvarını ona verenlerdi hep modern dünya ile, kurulmuş bu dünyayla alâkalıydı, ezelden beri varolduğu gibi değil, ama kendi dünyasıyla.

- *Arden de Faversham*'ın Shakespeare tarafından yazıldığını düşünüyor musunuz?

- Hayır.

- *Peki ya Thomas Kidd tarafından?*

- Büyük olasılıkla. Her halükârda Shakespeare tarafından değil.

Kahrolsun Gide! Yaşasın Montaigne!

- *Gide, Arden de Faversham*'ı Shakespeare'e atfediyor.

- Ne diyeyim, Gide'den beklenmeyecek bir şey değil. Böyle bir şeye inanabileceğine hiç şaşırmadım. Dünyada kimse Gide'den benim kadar nefret edemez. Doğrusunu söylemek gerekirse o beni ne ısıtıyor ne de üşütüyor. O benim için bir hiç. Fikirleri benimkilere tamamen ters olan birçok yazar var. Bununla birlikte onları seviyor ve okuyorum. Fikirleri ne hakkında olursa olsun, onlar beni rahatsız etmiyorlar. Ama Gide! André Gide uğursuz bir tip. Ona hiçbir sempati duymadığım gibi eski kitaplarının herhangi birini okuma isteği dahi duymadım. Fransa'daki birçok zihin, özellikle de birçok genç entelektüel için tehlikeli oldu. En bayağı zihindi. Bu açıdan bakıldığında Arden de Faversham'ın Shakespeare'in bir eseri olduğuna inanması âşıkarcı çünkü sadece o iyi bir oyundu, o kadar.

- *Shakespeare'in hiçbir zaman büyük ilgi duymadığı burjuva dünyaya dair bir oyundu.*

Bu doğru. Shakespeare burjuvalarla ilgilenmezdi. Onları hep soytarı yapmıştır. Hayatının son yirmi yılını, kusursuzluk derecesini yükseltmek ve silahlarına sahip olmak için kendini şeytanın bir kötülüğüne vermekle geçirmiştir. En büyük takıntılarından biri, Balzac gibi, meşrulaştırmaktı. II. Richard'ı okuduğunuz zaman, meşruluğa yapılabilecek şeyler karşısındaki dehşetini görürsünüz, kutsal yağı alan kişiyi biliyorsunuz. Shakespeare'in kralara karşı, aristokratlara duyduğundan çok daha büyük bir tutkusu vardı. Elizabeth dönemi aristokratlarının onu hayal kırıklığına uğrattığına inanıyorum ama taht ve kral fikri tüm Shakespeare eserleri arasında devam eden bir şeydir. Amerikalı oyunculara her zaman Amerika'da asla büyük bir Shakespeare tiyatrosu olmayacağını tekrarladım. Çünkü bir grup Amerikalı oyuncuya Shakespeare'in "kral" derken duyduğu şeyi anlatmak imkânsızdı. Onlar, günün birinde bir taç takan ve tahta geçen ihtiyar bir adam olduğuna, onun cesur bir tip, namussuz büyük bir asa, eciş bücüş küçük bir adam olduğuna inanıyorlardı. Onlar için kral böyle bir şeydi. Shakespeare için, diğer tüm yazarlardan farklı olarak bir kralın özellikle trajik ve olağanüstü bir duruşu olduğunu anlamıyorlardı. Taç, gerçekten onun takıntılarından biriydi.

- *II. Richard'ı sahneye koymak hoşunuza gider miydi?*

Buna bayılırdım. Yıllar önce İrlanda'da onu oynamıştım. Ama onu asla sahneye koymadım. Olağanüstü bir

piyes. Görüyor musunuz, Shakespeare'in yaratıkları kendi hayatlarını yaşamaya başladıklarında ve auteur'ü isteği dışında yerlere taşdıklarında özellikle her sanatçının olduğu gibi tutkulu Bolingbroke Shakespeare'i isteği dışında muhteşem sahnelerle götürüyor, öyle ki Shakespeare kendini teslim etmekten geri duramıyor. Bu durum piyese harikulade bir gerilim katıyor.

- *Shakespeare şüphesiz Richard'a göre, değil mi?*

- Kesinlikle. Ve bununla birlikte Bolingbroke'a adil olmak zorunda, üstüne üstlük onu gerçek, insan kılmak zorunda o kadar ki birdenbire bu adam, Bolingbroke, canlanıyor ve piyesin büyük bir parçasını kendi üzerine çekiyor. Shakespeare'i onu alıkoymaya çalışırken görüyorsunuz ama elden bir şey gelmiyor, Bolingbroke kaptırmış gidiyor! Shakespeare çok sık kendi karakterleri tarafından batırılmıştır. Çok ilginç bir teori başka yerde, bazı bilgili kişilerce ortaya atılmıştır, onlara göre, inanılanın tam aksine Shakespeare sadece küçük rollerde değil, büyük rollerde de oynamıştır. Şimdilerde Iago'yu oynadığına inanılıyor.

195

- *Hamlet'teki hayaleti de oynadı.*

- Bunu zaten biliyorduk. Ama Iago, Mercutio gibi daha büyük roller oynadığını öğrenmek çok heyecan verici. Çünkü arka plandaki bu iki rol de, piyesi başroldekilerin elinden alıyorlar.

- *Hamlet'i sahneye koydunuz mu?*

- Evet, iki kere. Chicago’da ve Dublin’de. Bir kere bana, rolü Marlon Brando’nun oynamasından bahsedildi. Ama nihayetinde hiçbir sonuç alınamadı. Her ne kadar Brando tuhaf bir Hamlet oturabileceksen de ben bu projeye çok sıcak bakmıyordum. Ama Hamlet’i bir tiyatro oyunu gibi günden güne oluşturmak gerekecekti ve sadece romantik bir aktöre numara yapması için vesile oluşturmak değildi amaç. Piyas, maddi anlamda değil, romantizmin doruklarında gezindiği için güçlük çekiyordu.

- *Hamlet çok tuhaf bir karakter çünkü, bazen tanrıya inanıyor bazen ise inanmıyor.*

- Ah! Tanrıya inanıyor. Bundan eminim.

- *Ama o meşhur monoloğunda değil.*

- Hayır. Tüm dünyanın tanrıya inanan insanlarla ve ne cennete ne de cehenneme inanmayanlarla dolu olduğuna mı inanıyorsunuz? Cennete ya da cehenneme inanmadan tanrıya inanmanın mümkün olmadığına mı inanıyorsunuz? Ben cennetten bahsettiğine eminim, ama tanrıdan değil. Şöyle demiyor: “Var mı ya da yok mu?” Ama onun yerine “Olmak ya da olmamak” diyor. İkisi çok farklı.

- *Bu dediğiniz ruh ölümsüz değil tınısı vermiyor mu?*

- Eh, bildiğiniz gibi ruhun ölümsüz olmadığını iddia eden birçok çeşit Hristiyanlık dini inancı var; bunlar epeydir devam ediyorlar. Tanrı var ama tanrının varlığı ruhun ölümsüz oluşunu içermiyor. Ben söz konusu taç, taht ve tanrı olduğunda bu denli töreye uygun olan Sha-

kespeare'in tanrının varlığını hiçbir zaman bilerek söz konusu ettiğine inanmıyorum. Belki bilinç dışı olarak, ama bilerek ona göre tanrı vardı. Yani tanrının tüm erkani, saray mensuplarıyla dolu sarayı, cennet ve cehennem de varoluyorlardı. Shakespeare bundan şüphe edebilirdi. Taht ve taç mevcuttu, Shakespeare buna inanıyordu, krallıktan bahsetme biçimi bunun bir kanıtıydı. Tanrının varlığına inanmayan biri, krala karşı böyle duygular besleyebilir mi? Tanrısız bir kral mı? Bu fikrin bir anlamı yok, çünkü kral tanrının temsilcisiydi.

- *Ama Shakespeare de bir Rönesans adamı. Ve Rönesans din eleştirisinin başlangıcına işaret eder.*

- Özür dilerim ama başlangıcına değil. Bu din eleştirisi, burada, Paris'te, Rönesans'tan önce başladı.

197

- *Evet ama ya İngiltere'de?*

- Burada da daha önce. Thomas Wickham! Düşünün! Çok özür dilerim ama İngiliz Rönesansı'nın dini eleştirmek gibi bir derdi olmadı. Basitçe, ilgilenmiyordu. İngiltere'de dinin gerçek eleştirisi 14. yüzyıla denk gelir.

- *14. yüzyılda insanlar temkinlilerdi. Rönesans'la birlikte daha az ihtiyatlı olmaya başladılar.*

- Evet ama Rönesans sırasında, insanın yaşam trajedisi içerisindeki yeri ana temayı oluşturdu. Ardından ne geldi? İnsana duyulan önem. Faust, Rönesans sırasında ortaya çıktı. Ama dini eleştirmek söz konusu değildi. Din, hayat trajedisi içinde ikincil roldeydi. Shakespeare, İtalyan

veya diğerk yazarlardan daha fazla dinle ilgilenmiyordu.

- *Bunu söyleyecektim, çünkü Shakespeare muhakkak Montaigne 'i okudu...*

- Montaigne mi? Montaigne mi dediniz? Biliyorsunuz en sevdiğim yazar.

- *Shakespeare, Johannes Florio tarafından yapılan Montaigne çevirisini okudu.*

- Meşhur Florio, evet, belki.

- *Montaigne 'nin "şüphecilik ve esas itibarıyla dinsizlik"i belki...*

- Bunu kabul etmem imkânsız, çünkü bana göre Montaigne dünyanın ürettiğı en kusursuz yazar. İnsanların İncil'i okuduğı gibi, çok uzun süre olmasa da her hafta kelimesi kelimesine okurum onu; Montaigne'imi açarım, haftada en aşağı bir kere, keyif almak için bir ya da iki sayfa okurum. Benim için dünyada bundan daha büyük bir saadet olamaz.

- *Fransızca mı yoksa...*

- Ona eşlik etme keyfi adına evet Fransızca. Öyle anlattığı şeyler için değil, ama benim için bir nevi, bir arkadaştan haber almak gibi bir şey, anladınız mı? Benim için muhteşem ve paha biçilmez bir şey. Montaigne'e sevgi duyuyorum. Hayatımdaki en önemli arkadaşlardan biri. Ve birçok yönden Shakespeare'in zihnine tanıdık, daha az şiddete dair olanlara.

- *Shakespeare'in en büyük İtalyan olduğunu söylemek sizce mümkün mü?*

- Aynı zamanda da en büyük İngiliz. En büyük Fransız değil, çünkü dünyanın büyük kısmı için Fransız değildi. Ama evet İtalyan'dı. O çağda İtalya'nın İngiltere üzerindeki etkisi çok büyüktü. Bunda şaşılacak bir şey yok.

- *İlk Çağ'ın da büyük etkisi vardı.*

- Evet, ama özellikle İtalya. Biliyorsunuz İtalya'yı düşünen İngiltere, Yunanistan'ı düşünen Roma gibiydi. Bu çok özel bir rüyaydı. Üç yüz yıl sürdü.

- *Jules César için Shakespeare Plutarque'in kurbanı oldu ve bu onun en iyi piyesi değildi.*

- Hayır. Ama III. Richard gibi en etkililerinden biri. Sahne hayatını en iyi geçiren oyunlardan biri.

199

Aristokratik Bir Ahlâk

- *Sizin eserinize dönecek olursak, bana kalırsa orada Nietzsche'nin varoluş kavramından türemiş derin bir birlik fark ediliyor. Bu doğru mu?*

- Nereden türediğini bilmiyorum ama eserimde bir birlik olduğunu ümit ediyorum çünkü eğer yaptığınız şey tenniz ve kanınız gibi size ait değilse o halde hiçbir bağ yok. Bu arada eminim ki benimle hemfikir olacaksınız, hangi eser olursa olsun onu yaratan adamı dile getirdiği ölçüde iyidir. Ben kendimi her zaman yazdığım senaryolara ahlâken bağlı hissediyorum. Sadece senaryo olarak

beni ilgilendirmiyorlar, benim için bir tek ahlâki suretleri önemli. Bir piyeste söz sanatı ve ahlâka dair nutuklardan nefret ediyorum. Ama bana göre temel olan oyunun neredede merkezlendiği.

- *Sizin ahlâkınız günümüze ait bir ahlak değil. Bu, daha üstün bir ahlâk.*

- Eh, erdemden ziyade kişilikle ilgilendiğimi söylemeliyim. Bunu, benim burjuvazi kelimesinin tersini aristokratik olarak adlandırabildiğim gibi Nietzsche ahlâkı olarak adlandırabilirsiniz de. Duygusal burjuva ahlâkı midemi bulandırıyor ve diğer tüm erdemlere karşı cesareti tercih ediyorum.

- *Daha üstün, farklı bir ahlâk derken bunu söylemek istiyorduk.*

- O kadar farklı olduğunu sanmıyorum. Sadece on dokuz veya yirminci yüzyılın ahlâkından farklı.

- *Örneğin Şangaylı Kadın'daki kişilik. günümüz yaşam tarzına tamamen yabancı.*

- Tamamen. Aynı anda hem şair, hem de kurban. Ama yeniden tanımlıyor...-züppe gibi bu kelimeyi kullanıyormuş havası vermek istemiyordum- aristokratik bir görüş açısını tanımlıyor ki bu zaten soylu bir kişinininki değil. Bu, çok eski Avrupa düşüncelerine tekâbül eden yiğitçe bir bakış açısı. İçinde Nietzsche'yle alakâlı çok şey yok. Nietzsche'nin ahlakı, endüstriyel devrimle, burjuvaziyle ve bana antipatik gelen tüm fikirlerle hiçbir alakası olma-

yan bu eski ahlâkın sadece başka bir ifadesi, başka bir formu. Ben, taşlama yapmaya bayılan bir adamım ama yaşadığımız çağda hicivci olarak iş bulmak imkânsız. Hicvî bir konu hakkında hiçbir zaman bir film veya bir piyes yapamadım. Kimse bununla ilgilenmiyor. Hicivden yardım almadan bayağı ahlaka saldırmak çok zor. Ben sinemada bunu melodramdan yardım alarak yapmaya mecburdum. Böylesi de çok daha az etkili. Mesela *Şeytan Teması* gibi bir hikâyeyi ele alın. Üstün bir varlık hakkında çünkü Heston üstün bir adam. Yakışıklı biri olduğu veya hüner sahibi olduğu için değil, hayır. Çünkü o uygarlaşmış ve çok daha derin bir kültürden geliyor. Sadece iyi olduğu ve saçmalaması mümkün olmadığı için değil. Ama iyi olmanın ne demek olduğunu anlıyor. Demek oluyor ki, karşınızdaki adanın sonsuza dek erdem kelimesini dilinden düşürmeyerek namussuzluklara cevap verebiliyor. Ona zıt gelen, polis iktidarının değerlerini ancak kültürlü bir adam olduğu için muhakeme edebiliyor.

- *Yurttaş Kane ve Şangaylı Kadın'da Amerikan uygarlığını eleştirmek istiyordunuz, öyle değil mi?*

- Kesinlikle. Bence her sanatçının kendi medeniyetini ve çağdaşlarını eleştirme görevi vardır. Bu, her nevi ihtiraslı sanatçı için çok aşikâr ve net bir görevdir. Tüm Fransızlar çağdaş Fransız medeniyetini eleştirmelidir. Bizim sorumluluğumuz burada başlar.

- *Peki sizin niyetiniz yaşamın kapitalist görüşüne saldırmak mıdır?*

Kapitalist görüş maddiyatçı görüşe ters düşmediği sürece mi? Eğer kapitalizmi eleştirdiğimi kabul etseydim, tarzım eleştirel Marksist bir tutum almak olacaktı ki bu söz konusu değil. *Yurttaş Kane*'in Rusya'da yasaklanması kazara olmadı. Onu hiç sevmiyorlar ama kapitalistlerin sevmediğinden daha az. Ben bir anti-materyalistim. Ne parayı severim, ne gücü, ne de insanlara yaptıkları kötülüğü. Bu çok basit, eski bir duygu. Ben özellikle, tamamen plütokraziye karşıyım. *Yurttaş Kane*, *Muhteşem Ambersonlar* ve *Şangaylı Kadın*'da farklı şekillerde eleştirdiğim şey de Amerikan plütokrazisiydi.

- *Peki ya Şeytan Teması 'nda'?*

- Evet, öyle. Ama bundan böyle artık polis ve devletin suiistimalleriyle ilgilenmek yerine paraninkilerle ilgilenmeyi tercih ediyorum, çünkü artık devlet paradan daha güçlü. Ben de bunu söylemenin yollarını arıyorum.

Amerikalı Entelektüeller Bana Yabancı

Birçok Fransız eleştirmen Yurttaş Kane'in, Dos Passos'tan çok etkilendiğini yazdı.

- Dos Passos'u hiçbir zaman okumadım. Sadece bir denemesini okudum, hepsi de bu. Ama meşhur 42. Paralel'den bir alıntı değildi. Dos Passos'dan etkilenmiş olduğuma inanmıyorum. Eğer öyle olsaydı tamamen bir rastlantı olurdu. Amerikalı eleştirmenler de filmimin Proust'dan etkilenmiş olduğunu yazdılar. Bu besbelli yanlıştı.

- *Daha ziyade eserinizde ortaya çıkan en büyük etkinin Shakespeare'den geliyor olduğunu düşünmüyor musunuz?*

- Oh! Evet, kuşkusuz, evet.

- *Mesela Şeytan Teması'ndaki gece bekçisi karakteri?*

Tamamen Shakespeare'e özgü bir deli, hikâyenin akışında hep onun gibi. Biliyor musunuz bu rol birden ortaya çıktı; onun için hiçbir diyalog yazılmamıştı. Oyuncuyu ayarladım ve kişiliği doğaçlama oluşturdum. Ünlü bir Amerikalı eleştirmen filmi gördü ve özellikle o karakter yüzünden filmde nefret etti. Şaşıyordu: neden böyle bir kişilik konmuştu? Ama neden olmasın ki? Hayatta ona benzeyen kimseyle karşılaşamaz. Ama işte benim filmimde böyle biri var! Bu eleştiri, gece bekçisi yüzünden birçok başka Amerikalı'yı gerçekten şoka uğrattı. Ben kendim fazlasıyla Amerikalı'yım. Benim zevklerim ortalama Amerikalıları bu kadar şoka uğratmıyor. Özellikle de entelektüel Amerikalılar'ı hiç. Bu çok tuhaf: kasıtlı değil, sadece öyle işte. Amerikalı entelektüeller bana tamamen yabancılar, onlarla iletişim kuramıyorum. Deniyorum, ama kazara filmlerimden birini sevmişlerse, hep kötü yönleriyle oluyor. Bu gece bekçisinin onları büyük şoka uğrattığını biliyorum. Çünkü o gerçek bir deli, gerçek bir Pierrot Lunaire ve bana göre öyle aya benzeyen bir gölgesi var ki, kaçınılmaz şekilde onu çeviren iklimde doğmuş olmalı. Bir başka deyişle, onu haklı çıkaran dramatik sebeplendirmesi, onu sarmalayan korku gibi ama öyle bir biçimde ki, bir başka kişiliği dölleyemezmiş gibi,

sizin söylediğiniz gibi Elizabeth vari bir figürden farklı bir şey. Ve bu tip, rolünde harika. Kendini biraz, eski hayalet hikâyelerindeki bu özlü kişilerle ilişkilendiriyor.

Bazı Gizemlere Dair

- *Aydınlatmaktan memnun olacağımız bir gizem var: Sizi, Voyage au Pays de la Peur/Korku Ülkesine Yolculuk'un yönetmeni olarak düşünebilir miyiz?*

- Hayır. İlk beş sekans boyunca platodaydım, açılar belirliyordum. Sonra, genellikle kamerayı nereye koymak gerektiğini söylüyordum. Bir başka deyişle, platoya kamerayla geliyor, çerçeveyi belirliyor, bir ışık denemesi yapıyor ve diyalogun hangi cümlesi sırasında kameranın nerede olacağına karar veriyordum, filan. Yani bir şekilde, filmin resmini çizdim ama, olması gerektiği gibi mizansen hakkında konuşmadım. Yönetmen Norman Foster'dı ve benimle birlikte, zavallı küçük çocuk ve boğası hakkındaki filmi yapan oydu. Biliyorsunuz, Jean Cocteau'nun bir deseninin afişlerini süslediği filmin yeni versiyonu Champs-Élysées'de gösterime girdi.

- *Clameurler öldürüldü mü?*

- Evet. Aslında, Robert Flaherty tarafından yazılan senaryodan alınan It's All True'daki bir olaydı. Ama Flaherty'nin elinden tüm fikirleri aldılar ve her şeyi kendi tarzlarında yeniden yaptılar ve bu filme en iyi orijinal senaryo Oscar'ını verdiklerinde, kimse ödülü almak üzere ortaya çıkmadı. Komünist auteur lafı dolaşıyordu! Alaka-

sı yok. Kimse gelmedi çünkü Flaherty ölmüştü ve RKO artık kesinlikle benden bahsedildiğini duymak istemiyordu. Üç ay boyunca filmi çekmiştim ama R.K.O işimi birtirmeme izin vermedi ve bana yol verdi. Birkaç yıl sonra, King Brothers hikâyeyi yeniden ele aldı, RKO tarafından dağıtımının yapılmasını temin etti ve böylece artık ödemesi gereken haklar yoktu. RKO ile el ele çalıştılar, orijinal bir hikâye söz konusuymuş gibi davrandılar. Bunlar, gerçekler. Keşfettiğimiz küçük erkek çocuğu bugün yirmi beş yaşında güçlü bir Meksikalı.

- *Günün birinde It's All True 'yu görme umudumuz var mı?*

- Her halükarda orijinal hikâyeyi değil çünkü artık yeni versiyonu var. Belki gerisini çekerim ama hiçbir şeyden emin değilim. Bu çok çetin bir problem çünkü RKO.'ya film kazanç ve kayıp getirdi. Bu da onların vergide indirimde sahip olmasına izin verdi: yani bu işi yeniden ortaya atmak çok zor çünkü devlet vergilerin fazlasını RKO'ya geri ödedi. Şirket de bu parayı hemen harcadı. RKO. kabul etse bile artık durum çok karmaşık. Belki günün birinde bir şey yapmak mümkün olacak. Deli gibi vakit kaybettiğimi, bu filmi kurtarmayı denemek için aylar, aylar ve de yıllar kaybettiğimi biliyorsunuz. Ama en ilginç olan kısmı, Jangadeiroslar hakkında yaptığım hikâye. Brezilya Başbakanı ile görüşmek için Amazon'dan inen bu insanlar hakkındaki hikâyem tamamen kayboldu. Saf bir belgeseldi.Ama RKO tamamını yakıtı. Hiçbir şey görmedim renk denemeleri dışında.

- 125 bin metre negatif gibi abartılı rakamlardan bahsediliyor.

- Bu yanlış. RKO'nun yönetimi el değiştirdiğinde işten atılmamı haklı göstermek için bu kadar çok selüloit harcadığımı iddia ettiler.

- Gerçekte kaç metre çekmiştiniz?

- Bir film için normal uzunlukta. Tam olarak bilmiyorum ama yaklaşık otuz bin metre.

Üçüncü Adam'daki rolünüz biraz Korku Ülkesine Yolculuk'taki tiptlemenizin muadili gibi mi oldu?

- O daha büyüktü. Ben bu konuda sorguya çekilmemeyi tercih ederdim, çünkü bu hassas bir konu. Yapımcı ben değildim; Korku Ülkesine Yolculuk'ta ise öyleydim ve size orada yapmış olduğumu söyleme hakkım var.

- Mizansenini tamamen yaptığınız bazı sekanslar olduğumu düşünüyoruz, Büyük Çark üzerindeki sahne gibi.

- Sahneye koymak kelimesini biraz anlatmam gerekiyor. Tüm mesele kişisel teşebbüsü kimin üstleneceği. Öncelikle kendimi Carol Reed'in üzerine koymak gibi bir hava yaratmak istemiyorum; ikincisi, kendisi tartışmasız çok yetenekli ve bilgili bir yönetmendir; üçüncü olarak da benzeşiriz. Eğer bir şey platoda çekiliyorsa, eğer birisi bir buluş ortaya çıkartmışsa Reed bu yeni fikrin yaratıcısının önünden çekilir, kendini siler; bir şey yaratıldığını görmek ona haz verir ve birçok küçük adamın yaptığı gibi ona engel olmaya çalışmaz. Bu filmde konuşmak hem

hassas hem de zevkli. Çok ihtiyatlıydım ve şimdi beni sıkan şey... Size söyleyebileceğim her şey, Harry Lime rolünü tamamen benim yazdığımdır. Çünkü şakalar üreten bir düşünce sürecine girdim. Şakalar yazan bir auteur değilim. Onu bir Macar piyesinden aldım. O halde bu şakayı kime mal etmek lazım? Bu şakayı küçükken duyduğumu hatırlıyorum, aynısını değil ama çok benzerini. Anladığınız üzere bu çok eski bir şakadır. Daha komik olan şey ise bunun İsviçre’de, Kara Orman’da bulunmuş olması.

- *Harry Lime ile sizin diğer karakterleriniz arasında bu türden bir akrabalık var mı?*

- Size dediğim gibi o kişiğe ait her şeyi ben kendim yazdım. Benim için bir rolden çok daha fazla şey ifade ediyordu. Harry Lime kesinlikle benim eserlerimin bir parçasıdır; Ayrıca Shakespeare’e has bir kişiliktir. Kral Jean’ın piçinin yakın akrabası.

- *Harry Lime karakteri, canlandırduğunuz diğer kişilikler arasında sizin kendi karakterinize en çok benzeyeni, kişilik özelliği olarak değilse de adeta karakterin estetiği açısından.*

- Bu düşünceniz çok tuhaf. Çünkü gerçekten de makaysız oynadığım tek rol!

- *Şangaylı Kadın’da da öyle bir haliniz vardı.*

- Evet ama burnumun ucunda küçük bir parça vardı. Psikolojik olarak her zaman kendimi gizlemem gereki-

yor.

- *Harry Lime 'de makyaj yapmadınız öyle mi?*

- Hayır. Bu, bir oyuncu için temel bir konudur. Oyuncu olmayan biri için makyajsız tek rol demek önemsiz görünebilir. Ama kompozisyon oyuncusu için makyajsız oynadığınız rol fantastik bir şeydir.

- *Makyaja büyük önem veriyorsunuz, değil mi ?*

- Çünkü kendimi gizlemeyi seviyorum. Bu gerçekten bir kamufraj. Kendimi ekranda görmeyi sevmiyorum ve bir filmi yönetirken de görmeliyim. Aynı zamanda makyajlı olduğum ölçüde kendimi daha az tanıyorum. Bu sayede nesnel bir yargılama yapabiliyorum. Görmekten hiçbir haz duymadığım kendi görüntümden kaçıyorum.

Ben Oyuncu Cellatı Değilim

- *Sözlerinizin ardından, Amerika'dan ziyade, daha çok Avrupa'ya aitmişsiniz gibi görünüyor.*

-Hayır. Ben eşlikçiliğini takdir ettiğim kişilere ait hissediyorum: kitaplarını okuduklarıma, muhabbetlerinden tat aldıklarıma, resimleri gözlerimi kamaştıranlara. Aralarından bazılarının benim çağdaşlarım olduğu, Yunan kaynaklarına dönen bu topluluğa aitim. Bu topluluk ise tamamen özel: aralarında Amerikalılar veya Avrupalılar, eski veya modern olanlar var.

- *Bu topluluk çok mu sınırlı sayıda kişiden oluşuyor?*

- Çok sınırlı değil. Ama orada sevdiğim, olduğum kişi değil. Bazıları, oldukları hale taparlar, her zaman kendilerini haklı göstermenin bir yolunu bulurlar. Eğer ben kendimi sevmiyorsam bunun için sinir hastası falan olmuyorum: soğukkanlılıkla Faust'ları, maceracıları, egoistleri yani bu küçük dünyanın tamamını sevmiyorum. Bana kalırsa, onlara ait bir evrende yaşıyoruz. Ama bu insanlardan nefret etmiyorum; onları çok çekici bulmaktan kendimi alamıyorum: çok büyülüler.

- *Kuşkusuz elverişsiz bir konum içerisindesiniz.*

- Evet ama her sanatçı öyledir. Bu sanatçı için en büyük tehlike, elverişli bir konum içerisinde bulunmaktır: Onun görevi, azami rahatsızlık noktasında bulunmak, bu noktayı aramaktır.

209

- *Bu rahatsızlığın bir örneğini, oyuncularınızı yönettiğiniz biçimde de yaratmak gerekli midir? Onlar genellikle sabit olmayan bir denge, eğreti bir vaziyet içindeler.*

- Onların durumu çok önemli. Benim filmlerimden herhangi birinde asla oyuncuların beni taklit ettiğini göremezsiniz. Onlar rahatsız bir duruş içindeler, onlara bu hali aldırın da benim: bu durumu onlar için yaratmadım. Yönettiğim oyuncuları sorgulayın, onlara, asla zor durumda hissedip hissetmediklerini sorun. Size "hayır" diyeceklerdir. Ben oyuncu celladı değilim. Bildiğiniz gibi, Fransız ve Alman usulü olmak üzere iki tür aslan terbiye etme yöntemi vardır. Fransız olanında, hayvanlar sıkı sıkıya belirli noktalara yerleştirilmiştir. Alman usulü olan

diğerinde ise, hayvanların her zaman terbiyecileriyle dövüşür gibi bir halleri vardır: Daha ziyade ilk ekolün Alman olanı, ikincisinin de Fransız tarzı olması beklenir. Oysa bu tamamen tersidir. Yönetmenler arasında da iki farklı ekol vardır: birinde yönetmen oyuncuya egemen olur ve oluşturmak istediğı atmosferi yaratmak adına ona ürküntü verir. Diğeriyse, yani bu ben oluyorum: ben onlara egemen olmaya çalışmam, tüm oyuncularım da bunu size söyleyeceklerdir. Aynı zamanda da eğer onların rahatsız olmalarına yönelik bir tavır takınıyorsunuz gibi hissediyorlarsa, bu benim onlara, bir geceyi görmeleri için bir tavır koyduğum anlamına, bir yerde bunu da iyi bulduğum anlamına gelecektir; bu benim onlara dayattığım bir durum değil: bakın ve benim yaptığımı yapın! Reinhardt. Körtner gibi –tiyatro yönetmenlerinden bahsediyorum- Almanya'nın en büyük yönetmenleri bu metotla çalışırlardı: benim yaptığımı taklit edeceksiniz. Şiveler benim için fazla önemli değil. Eğer bir oyuncu şu repliğı söylemek zorundaysa: "Merhaba Bay Welles", ona asla şu veya bu şiveyle konuşması gerektiğini söylemem: onu, kendi içindeki gibi söylemesini beklerim. Eğer benim oyuncularım rahatsız hissediyorlarsa, bunun, benim genelde filmlerimde oyuncularına fazla rahatlık sağladığımdan olduğuna inanıyorum. Onlara, kafalarından geçen her şeyi yapma hakkı tanıyorum. Oysa bunun yerine onlara en azından etten ve kemikten canlılar gibi olmalarını söyleyebilirdim. Her halükarda benim oyuncularım mesleklerinin kendilerine özgü egzersizleri içerisinde kendilerini rahatsız hissetmiyorlar. Aradaki farkı anlayabiliyor

musunuz?

- *Kuşkusuz. Ama onları oturtmayı ve sonu gelmeyen tartışmalar yapmayı da çok sevmiyorsunuz. Onları hareket halinde görmek istiyorsunuz.*

- Arkadin'de, Akim Tamiroff bir sandalyeye oturur ve 8 dakika boyunca kolunu bile kıpırdatmadan orada oturur. Katina Praxinou da oturmuştur, Tamiroff gibi kıpırtısız bir biçimde, sadece jestleri bir haritanın içinde geziniyor gibidir. Şeytan Teması'nda bu farklı gerçekleşmiştir: bir sürü genç oyuncum vardı: çok mutluydum ve onları kıpırdattım.

Enerji ve barbar zekâsı

211

- *Arkadin'in çok da nefret edilesi bir adam olmadığını söylediniz. Karakter anlayışınız nedir? Kane'ninkine yakın mı?*

Hayır. Arkadin çıkarıcı, eyamcı, bu dünya'nın kokuşmuşluğu içinde yaşayan bir adam, evrenin çürümesinden beslenen bir parazit olduğundan dolayı Harry Lime'a daha yakın. Fakat onun gibi kendini "süper kahraman" gibi görüp haklı çıkarmaya çalışmıyor. Arkadin Rus bir mace-racı, bir gaddar.

- *Peki ya Basile Zaharoff?*

- O daha da iyi çünkü yoksuldu. Arkadin'e iyi tarafın-dan bakarsak, kokuşmuş dünyasında daha iyi bir şeyler yapmak için uğraşmıyor fakat daha iyi olabilmek için bu

dünyanın mahkûmu oluyor; Zaharoff evren anlamında en iyisi.

- *Bu şekilde ele alırsak, Arkadin bir kahraman olabilir...*

- Hayır o bir karakter, bir kahraman değil. Tiyartoda evet ama sinemada hiçbir zaman bir kahramanı oynamadım. Bir gün büyük bir kahramanı oynamak isterim; gerçek bir kahramanı ama bunu bulmak çok zor. Arkadin tamamen bir Avrupa ifadesidir. Bir Yunanlı, bir Rus, bir Gürcü olabilirdi. Sanki tamamen ilkel bir yöreden gelmiş ve eski bir Avrupa medeniyetine çıkar elde etmek için barbarlara ait bir enerji ve zekâyla yerleşmiş gibi. O, Roma'yı fethetmeyi başarabilen bir Cermen, bir Got, bir ilkel. Cengiz Han'ın Çin medeniyetine baskını gibi Avrupa medeniyetini fetheden bir barbar; işte tam anlamıyla, bu o. Elbette ki bu tip karakterler takdire değer. Arkadin'in sadece ahlâkı nefretliktir, düşünme biçimi değil. Çünkü o gayretli, tutkulu ve bence tutkulu bir insandan nefret etmek imkânsızdır. İşte bu yüzden Harry Lime'dan nefret ediyorum: tutkusu yok, soğuk, Lucifer, günahkâr melek.

- *Görünen o ki. Rönesanas ve Püritanizm gibi iki kavramlar arasındasınız?*

- Kesinlikle hayır. Ne rönesans ne püriten. Ben, bazı sonuçların Amerikan ilkelliğine dayanan bir Orta Çağ adamıyım. Yepyeni ve tüm yeniliklere açık, ilkel bir topluma ait Arkadin'im. Fakat kesinlikle katı değilim.

- *Amerika`da katı kelimesinin bizde olduğundan daha hassas bir anlamı olmasını yadırgıyor musunuz?*

- Katı bir insan, bir şeyler yapabilme durumunuzu reddeder. Püritanizm`de uzman olduğun için esas anlamını birilerinin bir şeyler yapma hakkını elinden almayı ilke edinmiş demek olduğunu söyleyebilirim. Bu, benim için, olduğumun tam zıddını açıklayan mükemmel bir tanım. Ahlakçı bir insan kesinlikle katı değildir.

- *O zaman sizin, zihninizdeki ahlâk yargısıyla kalbinizdeki ahlâk yargısı arasında kaldığınızı söyleyebiliriz.*

- Hayır. Ben kişiliğim ve inançlarım arasındayım kalbimle zihnim arasında değil. Eğer ki kişiliğime itaat etseydim, beyler, neye benzeyebileceğim hakkında en ufak bir fikriniz olur muydu?

213

Kurbağa ve Akrep

- *Şangaylı Kadın`da Arkadin`e ve Bitmeyen Balayı karakter temasına çarpıldık. “Bu benim karakterim” diyordu sanırım akrep? Bu akrebin kurbağaya bir özrü mü? Sizin yargınızla akrebin hikâyesi arasında nasıl bir bağlantı var? Bunu öğrenmek istiyoruz. Çünkü esasında başından beri konuştuğumuz birazda kurbağa ve akrebin arasındaki bağlantı probleminin dile getirilmesi değil mi?*

- İşte bu konuda söylenecek çok şey var. Öncelikle kurbağa bir eşek.

- *Kurbağanın aptallığının taraftarı değil miydiniz?*
- Ah, hayır.

- *Sizce akrep bir pislik mi?*

Tabii ki, her ikisi de! Ciddi bir şekilde ele almak gerekirse, şu konuda ısrar ediyorum: ben düşmanlarıma sadece en iyi delilleri vermiyorum aynı zamanda kendi bakış açılarını en doğru şekilde savunabilmeleri için olanak sağlıyorum. Bununla birlikte, yaptıkları eylemleri karakterini ileri sürerek yargılayamayız. Kabul etmem gerekirse buna eğilim çok fazla. Dünyada bir alçağın, alçak olduğunu kabul etmesi kadar güzel bir şey yoktur. Ben, bir adamın pislik, katil (ya da ne derseniz deyin) olduğunu itiraf edip "Üç kişiyi öldürdüm" demesine her zaman hayran kalmışımdır. Bu durumda, açık sözlü olduğu için doğrudan benim kardeşimdir. Bence açık sözlülük suçun özü değildir ancak onu daha çekici kılan bir kavramdır. Bu kesinlikle bir ahlâk sorunu değildir, tamamen bir çekicilik sorunudur.

- *Bu, yaşamın kadınsal bir kavramıdır.*

- Kişiliği dominant olan bir sanatçının illa ki erkek olmalı diye bir şey kabul etmiyorum. Bunu eşcinsellikle hiçbir alâkası yok. Fakat mantık olarak bir sanatçı dışisel kabiliyetleri olan bir erkek olmalı. Bu bir kadın için daha da zor çünkü hem ardıl hem dişi kabiliyetlerine sahip olması lazım ve bu da daha karışık bir duruma yol açıyor. Bu bir erkek için daha basit.

- *Siz kötülüğe karşısınız fakat karakteri....*

- Karakter esas olandır. Bu geleneksel aristokratik görüştür.

- *Bir karakteri iyi şekilde canlandırmaktansa sadece ona sahip olmanın yeterli olabileceğini söylemeye kadar gidebilir misiniz?*

Hayır, hayır. “karakter”in İngilizce’de iki anlamı vardır. Eğer benim karakterimden bahsedersen bu böyle yaratıldığım anlamına gelir, bu da İtalyanca’daki “sono fatto così”yle eşdeğerdir. Fakat kurbağanın hikâyesinde karakter kelimesini diğer anlamı söz konusudur. İngilizce’de karakter sadece nasıl yaratıldığınız değil, nasıl olmak istediğiniz anlamına da gelir. Bu özellikle ölüm karşısında aldığınız tavırla ilgili. Bu farkı belirtmek çok önemlidir. Çünkü “karakter”in bu anlamı sadece hikâyelerle açıklanamaz.

- *Bunu kişilik olarak da çevirebilir miyiz?*

- Hayır.

- *Mizaç olarak?*

Tam olarak değil. Sanırım Fransızca’da uygun bir eşdeğer bulmamız mümkün değil. Sizin karakteriniz, benim karakterim deyince gayet iyi anlıyoruz. Fakat aristokratik bir bakış açısıyla karakterin ne olduğunu anlayamayız. Kendini beğenmiş bir tavır takınarak sadece bir titre sahip olan soyluların bundan anlayabileceğini kast etmiyorum. Nasıl erdem bir burjuva kavramıysa karakter de

aristokratik bir kavramdır. Erdemden bize ne şimdi? Karakter nedir? İşte size bir örnek: Colette'in, her şeyden çok sevdiği, taptığı kocasını bir sabah Almanlar toplama kampına götürmek için almaya geldiklerinde, dramatik bir elveda yerine Colette kocasını sırtını sıvazlayarak "Hemen onlarla git!" diye mırıldanmıştır. Bu karakterdir!. Zaten Colette değil de, bir şimşek kadar kısa süren o andır önemli olan. Akrebin hikâyesinin kökeni ise Rus'tur.

- *Şangaylı Kadın'da O'Hara bir çılgınlık yaptığında sonuna kadar gittiğini söylüyor. O zaman bu da onun karakteridir? Hikâyenin akrebi değil miydi?*

- O, kurbağa. Kesinlikle kurbağa. Şiirsel bir kurbağa ama kurbağa... Karakter, boyun eğmek uymak zorunda olduğumuz yasalara karşı geldiğimizdeki duygularımızı sınamaktır yani yaşam ve ölüm karşısındaki tavrımızdır. En büyük yankesiciler, en nefret edilenler karakter sahibi olabilirler.

- *Mesela Macbeth olabilir mi?*

- Pek değil. Macbeth büyük bir kişilikten daha önemlisi büyük bir piyestir. Othello'nun karakteri var ama Macbeth'in yok. Shakespeare'in çokta iyi olmayan piyesi Romeo ve Juliette'te Karakterin şimşek gibi çaktığı büyük an Romeo'nun Juliette'in öldüğünü öğrendiğinde "Is it e en'so. Then I defy you, satrs" dediği andır ve Romeo değildir, Shakespeare'dir konuşan.

- *Castellani'nin filmini seyrettiniz mi?*

- Hayır.

- *Fransız eleştirmenler tarafından çok dikkate alınmayan ve şimdiye kadar üzerine konuşmadığımız d bir filmi-niz ise Yabancı.*

- O zaman çok iyi, çünkü o en kötüsü. O filmde ben-den hiçbir şey yok. Jenerikte adını geçirmeyen John Hus-ton'du senaryoyu yazan. Herhangi biri gibi benim de iyi bir yönetmem olabileceğimi göstermek için hem de on gün daha erken tamamlayarak çektim. Fakat senaryoya hiçbir katkım olmadı. Aslında hoşuma giden ve hikâyey-le hiçbir alakası olamayan ve Güney Amerika'da geçen birkaç sahne yazdım ama kestiler. Yok bu film kesinlikle beni ilgilendirmiyor. Yine de bir kibirle ya da hiçe sayarak yapmadım bu filmi. Aksine elimden gelenin en iyisi-ni yapmaya çalıştım. İyi mi kötü mü bilmiyorum. Ama yazar olarak en az geçtiğim filmim. Gerçekten sevdiğim birkaç küçük şey ise, kent simgeleri, eczacı gibi detaylar.

217

Tiyatronun Etkisi

- *Röportajı bitirmeden önce, bize hayran olduğunuz yö-netmenleri söyler misiniz?*

- Şimdi size söyleyeceklerim çok hoşunuza gitmeyecek çünkü bu insanlar sinemanın entelektüelleri, bu da bir dram. Benim favori ismim De Sica; biliyorum ki sizi hüs-rana uğrattım. Diğer John Ford. fakat yirmi yıl önceki Ford ve on iki yıl önceki De Sica. Sciuscia seyrettiğim en

iyi filmdi.

- *Ya genç Amerikan yönetmenler?*
- Hiçbirinde iş yok. Umursamıyorum.

- *Peki ya Eisenstein? Onunla sizin filmlerinizi hakkında konuştuk.*

- Eisentein`nın tek bir filmini seyretmedim.Yok yok, bir tanesini seyrettim. Fakat çok defa yazıştık. Neden biliyor musunuz? Çünkü Amerikan gazetesinde *Korkunç Ivan`*a ağır bir şekilde saldırmıştım. Rusya`da bir gün bu makale hakkında konuşulduğunu duymuş ve bana uzun bir mektup yolladı. Ben de cevapladım. Sonra o cevapladı. Bu şekilde yıllarca sinemanın estetiği hakkında yazıştık. Biliyorum ki sinema hakkında sizinle aynı şeyleri düşünmüyorum. Neyse ki filmlerimi seviyorsunuz ama ben sizin sevdiğiniz filmlerin hiçbirini beğenmiyorum. Zaten çok az film seyrediyorum. En son seyrettiğim başyapıt Sciuscia`ydı mesela. Kusura bakmayın benim zevkimde böyle.

- *Robert Aldrich, Nicolas Ray gibi şu an yönetmen olan sizin bazı öğrencilerinizin filmlerini seyretmek istedik.*

Aldrich`in hiçbir işini görmedim. Nicolas Ray`in evet ama beni ilgilendirmiyor. La fureur de la vie`nin ilk on beş dakikasında çıktım. Sadece bu filmi düşünmek bile beni çıldırtıyor.

- *Vincente Minelli hakkında ne düşünüyorsunuz?*
- Hadi bakalım ciddi bir söyleşi yapıyorduk! Sinemacılar hakkında konuşalım.

- *Peki ya. Alman yönetmenler içinde...*
- Hah, işte, Almanlardan etkilendiğimi söyleyen ünlü Fransız kuramı! Ömrümde bir tane bile Alman filmi seyretmedim. Bana her zaman, şu an kimin filmi olduğunu hatırlamıyorum Macbeth'in *Niebelungen* 'den esinlendiğimi söylediler. Bu tamamen yalan. Bu filmi hiç seyretmedim. Genç Amerikan yönetmenler arasında ise sadece Kubrick'i seyrettim. *The Killing* fena değildi fakat *Zafer Yolları* iğrençti. Onun da ilk yarısında çıktım.

- *Alman piyesi seyrededildiniz mi?*
- Çok sayıda hem de. Hitler döneminden önce küçük bir çocukken Alman, Rus ve Fransız tiyatrolarını çok aşındırdım. Filmlerim için sinemadansa tiyatrodan daha çok etkilendiğimi söyleyebilirim. Çünkü o dönemde kolay etkilenirdim. Zaten piyesler seyredirdim filmler değil. Açıkça söylemek gerekirse beni etkileyen sinemacılar çok az. Onlar da entelektüeller tarafından pek tutulmuyorlar. Örneğin De Sica. Onu sevmediğiniz için kendinizden utanmalısınız. İki yüzyıl boyunca hakkında konuşmamız lazım.

- *Ya Rossellini?*
- Onun bütün filmlerini seyrettim. Tam bir amatör. Rossellini'nin filmleri bize İtalyanların doğuştan aktör ol-

duklarını ve İtalya’da yönetmen olduğuna insanlara inandırmak için eline bir kamera alarak önüne birkaç oyuncu yerleştirmenin yeterli olabileceğini açık bir şekilde gösterir.

- *O zaman sizin bir self-made kameraman olduğumuzu söyleyebilir miyiz?*

- Sadece bir kere etki altında kaldım. O da yurttış Kane’i çekmeden önce *Posta Arabası*’nı seyretmiştim yaklaşık kırk kere. Birilerini örnek alma ihtiyacı hiçbir zaman hissetmedim. Ama bana söylemek istediklerimi nasıl dile getirebileceğimi gösterecek birilerine ihtiyaç duyum. Mesela bunun için John Ford mükemmel. Benimle çalışmak istediğini söyleyen Gregg Toland’ı kameraman olarak aldım. Çekimin ilk on gününde bütün ışık ayarlarını ben kendim ayarladım çünkü ışık dahil her şeyden sorumlu olduğunu zannediyordum. Gregg Toland hiçbir şey söylemeden kibarca arkamdan düzeltiyormuş hatalarımı. En sonunda anladım ve özür diledim. O dönemde John Ford haricinde bir de Eisenstein’ı (diğer Rusları değil), Griffith’i, Chaplin’i, Clair’i ve Pagnol’u beğeniyordum. *Fırının Karısı* ise her şeyin üstüsündeydi. Bugün Japon sinemasında ise, Mizoguchi ve Kurosawa’yı severim. Bu işe girişmeden önce sinemayı daha çok severdim. Oysa şimdi her planın başında klaketin sesini duymadan edemiyorum. Bütün büyüü yıkıldı. Zevk aldığım farklı sanat dallarını en çok zevk aldığımdan başlayarak sayarsam; her şeyden önce edebiyat, sonra müzik, sonra resim ve tiyatro geliyor. Tiyatronun tatsız bir izlenimi var; insanla-

rın gözü sizin üstünüzde ve iki saat boyunca sahnede hapsedilmiş gibisiniz. Şimdi size korkunç bir sır vereceğim. Çekim yapmadıkça sinemayı sevmiyorum. Dolayısıyla kameradan utanmamayı bilmek, ona şiddet uygulamak son demine kadar zorlamak gerekir çünkü o sadece değersiz bir makinedir.

FİLMOGRAFI

Tamamlanmış filmler

- 1934 The Hearts of Age (Orson Welles'in ilk filmi. 5 dk.lık bir kısa film.)
1938 Too Much Johnson (Welles'in Hollywood'a gitmeden önce çektiği bu ikinci kısa filmin tek kopyası. 1970 yılında Welles'in Madrid'deki villasında, bir yangın sırasında yok oldu.)
1940-41 Citizen Kane / Yurttaş Kane
1941-42 The Magnificent Ambersons / Muhteşem Ambersonlar
1942-43 Journey Into Fear / Korku Ülkesine Yolculuk
1945-46 The Stranger / Yabancı
1946-48 The Lady from Shanghai / Şangaylı Kadın
1947-48 Macbeth
1949-52 Othello
1954-55 Confidential Report / Ölüm Raporu (Bay Arkadin)
1957-58 Touch of Evil / Bitmeyen Balayı
1958 The Fountain of Youth
1962 The Trial / Dava
1964-66 Chimes at Midnight / Geceyarısı Çanları
1966-68 The Immortal Story / Ölümsüz Hikâye
1969 The Merchant of Venice / Venedik Taciri
1970 F for Fake / Sahtenin S'i
1973-75 Verites et Mensonges
1978 Filming Othello / Othello'yu Çekmek

Tamamlanmamış filmler

- 1939 Heart of Darkness
1941-42 It's All True
1941-42 My friend Benito
1941-42 The Story of the Samba
1941-42 Jangadeiros
1957-72 Don Quijote
1967-70 The Deep / Dead Reckoning
1969-85 The Magic Show
1970-72 The Other Side of the Wind
1978-85 The Dreamers

orson welles

André Bazin

“Sinema tarihinde kuşkusuz bir YKÖ ve YKS, yani Yurttaş Kane’den Önce, Yurttaş Kane’den Sonra olmuştur ve hep olacaktır.”

Atilla Dorsay

Orson Welles’in “Yurttaş Kane”i Paris’te gösterime girdiğinde Fransız eleştirmen André Bazin yirmi sekiz yaşındaydı. Dört yıl sonra, konusu Welles olan ilk kitabını yazdı; kitap kısa sürede klasikler arasındaki yerini aldı: Orson Welles.

Bazin, 1958’de, ölümünden kısa süre önce, kitabın gözden geçirilmiş yeni baskısını hazırladı. Bu yeni baskıya, François Truffaut’nun önsöz niteliğindeki denemesi ile Jean Cocteau’nun hazırladığı biyografi eklendi.

Bazin, Welles’in tiyatro ve radyodan başlayıp Hollywood ve Avrupa’ya uzanan kariyerini takip ediyor. Welles’in çalışmalarını, icatlarını, bir insanın yeteneğini sinayacak tüm yollarla ortaya koyuyor.

Bu kitap, iki büyük beynin kusursuz bir buluşması.

“En etkileyici modern film eleştirmeninin, en etkili modern film yönetmeni hakkında yazdıkları. Daha ne olsun!”

Peter Bogdanovich

“Filmler hakkında konuşup yazarken bizim yaptığımız şey her neyse, Fransız eleştirmen André Bazin’in farklı bir şey yaptığı kesin. Bu, benzerine az rastlanır türden bir deneyim.”

The New York Times Book Review

“Bazin’in ateşi, tüm film eleştirmenlerininkinden daha çok yeri aydınlatı. Truffaut’nun önsözü bir hazine, Welles hakkında bir ansiklopedi maddesi niteliğinde.”

London Times Literary Supplement

“Bazin’in titizlikle yazdığı biyografi Welles’in kariyerinin profilini çıkarıyor ve sanatına daha yakından bakıyor. Welles hayranları sevecekler.”

Publishers Weekly



André Bazin

Fransız film kuramcısı André Bazin, 18 Nisan 1918’de Fransa’nın Angers kentinde doğmuştur.

1943 yılında sinema üzerine yazılar ve film kritikleri yazmaya başlamıştır. Cahier du Cinéma dergisinin kurucularındandır. Yeni Dalga akımının en büyük destekçilerinden biri olan Bazin, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Robert Bresson, Luis Buñuel, Marcel Carné, Jean Cocteau, Henri Langlois, Luchino Visconti ve Jean Renoir gibi sinemacılarla ilgili ve onlarla birlikte çalışmıştır.

Bazin, önemli bir film yorumcusu, kuramcısı, sinema eleştirmeniydi. Sadece sinema tarihi ile ilgili değil, sinematografik görüntü üzerine de kapsamlı çalışmalar yaptı.

André Bazin, 1958 yılında, Fransa’nın Nogent-sur-Marne kentinde ölmüştür.

ISBN 975-6287-37-3



9 789756 287378

12 YTL (12.000.000 TL)

okuyan  us