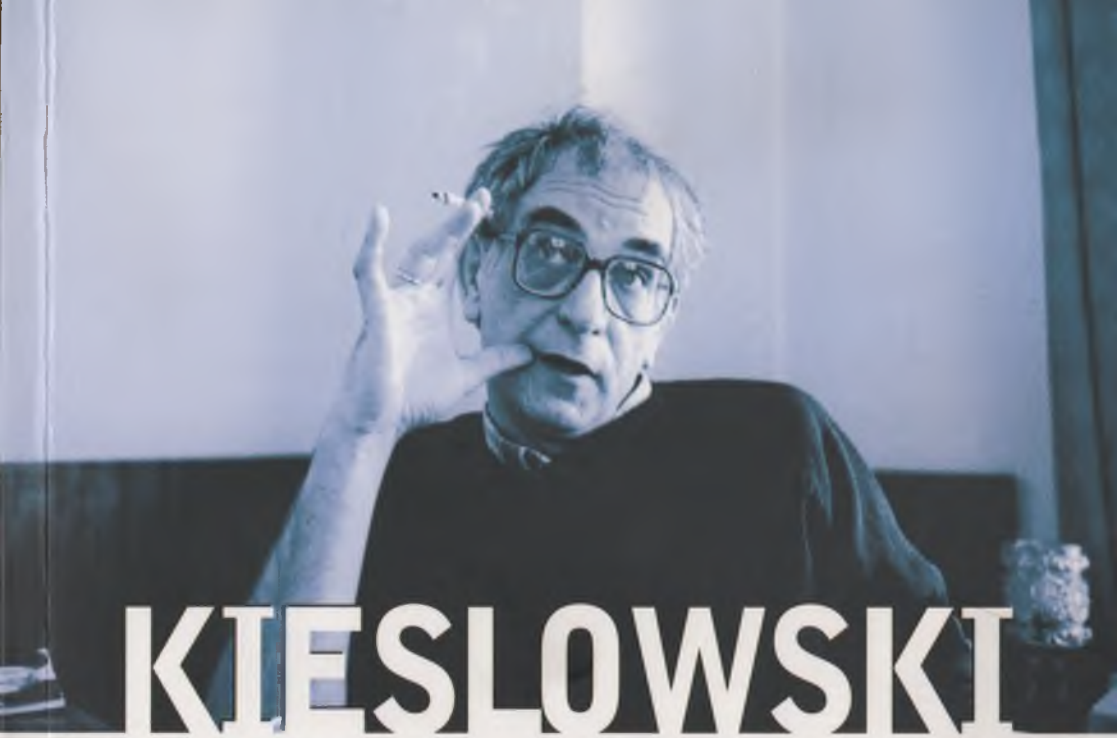


KIESLOWSKI

KIESLOWSKI'Yİ ANLATIYOR

Danusia Stok



agorakitaplığı

DANUSIA STOK

Yazar ve çevirmen Danusia Stok Polonya üzerine sayısız belgeselde çevirmen ya da araştırmacı olarak görev aldı. 1976-1981 yılları arasında Polonya'da yaşayan yazar, burada aralarında Kryzsztof Kieslowski de dahil pek çok sinema yönetmeniyle tanıştı. Halen İngiltere'de yaşamakta, Polonya'ya yaptığı sayısız ziyaretlerle hem İngiltere hem de Polonya'daki sinema dünyasıyla ilişkisini sürdürmektedir.

ASLI KUTAY YOVİÇ

1972 İstanbul doğumlu. Boğaziçi Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde lisans eğitimini tamamladıktan sonra aynı üniversitenin tarih bölümünde yüksek lisans yaptı. Bir dönem sinemada çalıştıktan sonra reklam sektörüne geçti. 1994'ten itibaren birçok makale ve kitap çevirisi yaptı.

Danusia Stok

KIESLOWSKI KIESLOWSKI'Yİ ANLATIYOR

Türkçesi: Aslı Kutay Yoviç

agorakitaplığı

Sinema 40

Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor
Yayma hazırlayan: Danusia Stok

İngilizce'den çeviren: Aslı Kutay Yoviç
Görsel kavram: Mithat Çınar
Mizanpaj: Sibel Yurt

© 1993, Krzysztof Kieslowski
© 2010; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Anatoliat Agency aracılığıyla Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Ekim 2010

ISBN: 978-605-103-091-3

Baskı ve Cilt: İdil Matbaacılık
Davutpaşa Cad. No: 123, Kat: 1 (Vakıfbank üstü)
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 482 36 01

AGORA KİTAPLIĞI
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e- posta : agora@agorakitapligi.com

İÇİNDEKİLER

Teşekkürler vii

Giriş ix

Başlarken xxi

1) Arkaplan 1

2) Belgesellerin Kendilerine Has Rolleri 41

3) Sinema Filmleri 74

4) 'Başarı' Denen Kelimeyi Hiç Sevmiyorum 179

5) Üç Renk 188

Filmografi 207

TEŞEKKÜRLER

Tabii ki öncelikle, yorgun olduğu halde benimle çeşitli fırsatlarda röportaj yapmayı kabul edip aile ve set fotoğraflarını araştırmama izin veren Krzysztof Kieslowski'ye teşekkür etmek istiyorum. Bu kitap ağırlıkla, Kieslowski'nin üçlemesi *Üç Renk*'in senaryoları üzerinde çalıştığı Aralık 1991 ile Mayıs 1992 tarihleri arasında Paris'te yapılan söyleşilere dayanmaktadır. Üçlemeyi de kapsayan üçüncü grup söyleşilerse *Üç Renk*'in çekimleri tamamlandıktan sonra, 1993 yazında, Paris'te kaydedilmiştir.

Yine bu vesileyle destek, yardım ve teşviklerinden dolayı teşekkür etmek istediğim birçok insan var: Witold Stok, Jacek Petrycki, Grazyna Petrycka, Marcel Lozinski, Ann Duruflé, Marysia Kieslowska, Tadeusz Zenczykowski, Anna Pinter ve özellikle

de kitabı basıma hazırlarkenki yardımlarından dolayı Tracey Scoffield.

British Film Enstitüsü'ne, *Guardian* gazetesinin Krzysztof Kieslowski'yle Nisan 1990'da yaptığı konuşmadan alıntılar yapmama izin verdiği için ayrıca teşekkür ederim.

Kieslowski'nin, aylık kültür dergisi *Du*'da (Zürih, İsviçre) yayınlanan yazılarından bölümler de metne alınmıştır. Bu bölümler, Kieslowski'nin kendi sözlerinden hiçbir şeyi değiştirmeden benim yaptığım çevirilerdir.

Fotoğraflar Kieslowski ve Andrzej Arwar, Piotr Jaxa-Kwiatkowski, Monika Jeziorowska, Jacek Petrycki, Archiwum Film Polski, Archiwum WFD, Gala Film Distributors MK-2, TVP Archiwum Filmowe'nin müsaadeleriyle yayınlanmıştır.

GİRİŞ

Hepsi Lodz Sinema Okulu'ndan olan Andrzej Wajda, Roman Polanski, Jerzy Skolimowski ve Krzysztof Zanussi'yle beraber Krzysztof Kieslowski de tanınmış Polonyalı film yapımcıları arasına girmiştir. Yine de onun yeteneğinin Batı tarafından anlaşılması belli bir zaman almıştır. 1979'da yaptığı ve Moskova'da büyük ödülü kazanan *Amator* (Kamera Kurdu), Kieslowski'nin ismini Batılı sinema kurtlarının dikkatine sunmuştur, ama ancak *Bez Konca* (Sonsuz) ve daha da önemlisi 1988-1989'da çekilen *Dekalog*'la (Dekalog) ünü -ticari anlamda olmasa da- sinemaseverler arasında yayılabilmiştir. Bu dönemde Kieslowski artık çok sayıda ödül kazanmış belgeseller bir yana, birçok uzun metrajlı filme de imzasını atmış bulunuyordu.



Krzysztof Kieslowski

Aslında Kieslowski'nin sinema hayatı belgesellerle başlamıştır. Ve özellikle bir tür belgesel, 1960 ve 1970'lerin Polonyası'nda kendine has bir yer edinmişti. Bu tür belgesellerin sanatsal ve politik olmak üzere iki ayrı önemi vardı. Politiklerdi, çünkü sansürden kaçabilmek için bulunmuş türlü yöntemlerle gerçeği, komünistlerin iddialarına göre değil de olduğu gibi yansıtabiliyorlardı. Dolayısıyla bu çalışmalar, toplumsal bilinci uyandırmayı amaç edinen 'ahlaki kaygılar sineması' anlatımının bir anlamda müjdecileri olmuştu. Nasıl 'ahlaki kaygılar sineması' 1970'lerin belgesellerinden doğmuşsa, Kieslowski'nin konulu filmleri de kendi belgesellerinden doğmuştu; tıpkı belgesel yöntemlerin kurgusal hikâyenin inanılırlığını arttırmak amacıyla kullanıldığı *Personnel*'de (Personel) olduğu gibi. Kieslowski, filmlerin aksiyonlardan değil, fikirlerden yola çıkmasını sağlamak için belgeselciliğin yöntemlerini kullandığını ileri sürmüştür hep.

Kieslowski, belki bir tanesi dışında -*Rabotnicy '71* (İşçiler '71)- bütün filmlerinde siyaseti değil de bireyi anlatmak istediğini ileri sürer. Fakat eserlerinin, özellikle de ilk dönem ürünlerinin, zamanın siyasal durumunu güçlü bir şekilde yansıttığı da inkâr edilemez. Polonya'nın yakın geçmişiyle ilgili bilgilere sahip olmak, ülkesinde önemli bir film yönetmeni olarak görülmekle birlikte Kieslowski'nin neden tartışmalı bir tarafı da bulunduğunun anlaşılması konusunda okuyucuya yardımcı olacaktır. Birçok Polonyalı onu seviyor, ama bazıları da *Zyciorys* (Curriculum Vitae) gibi bazı filmler çevirmekle Parti'yle flört ettiğini düşündüklerinden ona ve eserlerine mesafeli yaklaşmayı yeğliyorlar. Bu durumda da onu oportünist olmakla, kendisine ve Polonya'ya ihanet etmekle suçluyorlar.

Kieslowski şahsen, 'ben karamsarım' diye bağıranlardan. İfadesi genel olarak ciddi, gözlüğünün ardından bakan gözleriyse oldukça dikkatli. Ama gülümsediği anda samimiyetini hemen seziyorsunuz. Umulmadık bir sıcaklığa, ayrıca davranışlarının insanı korkutan ciddiliğinin ardında ince ve düşündürücü bir mizah anlayışına sahip. Kendisiyle Paris'te konuştuğumda yorgundu. Yorgundu, çünkü oldukça yoğun bir programı vardı ve tabii ki yorgundu, çünkü üç filmi iki yıl içinde yazmış ve tamamlamıştı,

ama siyaset de yormuştu onu, ayrıca olmak istemediği halde Polonyalıların ondan siyasal bir tip olmasını beklemelerinden yorulmuştu. Kieslowski, kendini siyasetin bunaltıcı kuşatmasından kurtardıkça filmlerinde daha görünür şekilde insanlığın ortak temalarına ve insan olmanın anlamına değinir oldu.

Kieslowski 1941 yılının Haziran ayında, Varşova'da doğdu. Çocukluğu bir göçebe gibi geçmiş. Annesi ve kız kardeşiyle birlikte vereme yakalanan babalarını bir sanatoryum kasabasından diğerine izlemişler. *(Sigarasından art arda nefesler çekip iki öksürük arası veremden bahsetmesini dinlemek oldukça ilginç.)* Polonya'da o dönemde yetişen çoğu çocuğun pek çok zorluk yaşadığı şüphesiz, ancak bu hiçbir şekilde sonradan yaşanan kişisel acıyı azaltmaz, bu yüzden de genç Krzysztof'un üstünde bu tür yetişmenin iz bırakmadığını söylemek imkânsız olsa gerek. Onunla konuştuğumda çocukluğundan pek bahsetmedi. Tabii ilginç anekdot ve hatıraların dışında, ama bunlar da bölük pörçüktü. "Hatırlayamıyorum" sözü sürekli ağzından dökülüyordu –muhtemelen bilinçaltının acıyı silmek için edindiği bir yöntem. Ancak bu sadece bir tahmin; Kieslowski yapı olarak ketum ve ihtiyatlı biri. Cevaplarını kendi amacına uygun olarak yönlendirme veya kısa kesme becerisine sahip. Gene de Paris'teki dairesinde yaptığımız konuşmalarımızdan gözlemlediğim kadarıyla iletişim kurmasını bilen, uyumlu bir insan.

Kieslowski ilk meslek eğitimini, on altı yaşında İtfaiyeci Eğitim Lisesi'nde almış, ama bu eğitim üniformalara ve disipline duyduğu nefret yüzünden oldukça kısa sürmüş. Herhangi bir şeyin, sıkı bir disiplinle düzenlenmiş hayattan daha iyi olacağını düşünüyormuş. Bu yüzden mecburi askerlik hizmetinden kurtulmak amacıyla okula geri dönmüş ve daha sonra Varşova'daki Tiyatro Teknisyeni Lisesi'ne (Panstwowe Liceum Techniki Teartalnej) girmiş. Üçüncü denemesinde Lodz Sinema Okulu'na kabul edilmiş ve burada dört yılda tamamlayacağı film yönetmenliği eğitimi görmüş.

Bu yıllarda Komünist PZPR (Polonya Birleşik İşçiler Partisi) Birinci Sekreteri, 1956 Polonya Ekimi'nde (Stalin'in ölümünden

üç yıl sonra) halk arasında yayılan huzursuzluk sırasında iktidara getirilen Wladyslaw Gomulka'ydı. Gomulka, hem Varşova'nın üzerine sürdüğü birlikleri geri çeken Nikita Kruşçev'in hem de halkın onayını almış biriydi. Gomulka, "Polonya'yı sosyalizme giden yeni bir yola yöneltmek" arzusundaydı, sonuçta Stalinci dönemde kişisel ve toplumsal özgürlüğe getirilen aşırı kısıtlamalar onun zamanında bir nebze yumuşatıldı. Böylece kısa süren göreceli özgürlük dönemi yaşandı, ne var ki 1968'de kimi kesimler Gomulka'nın yetersiz kaldığını düşünmeye başladılar. Aralarında gizli servis şefi General Mieczyslaw Moczar'ın da bulunduğu bazı parti üyeleri Gomulka'yı saf dışı bırakmak ve iktidarı ele geçirmek için uygun zamanı kolluyorlardı.

Moczar'ın beklediği fırsat 1968 Ocak ayında ayağına geldi. Adam Mickiewicz'in ilk kez 1823'te yayınlanan *Dziady* (Ataların Arife Gecesi) adlı oyunu Varşova'daki Milli Tiyatro'da, metindeki Rusya karşıtı imaları alkışlayan genç talebelere gösteriliyordu. Hükümet oyunu yasaklama yoluna giderek son derece sert tepki gösterdi. Bunu izleyen öğrenci gösterileri şiddet kullanılarak bastırıldı, birçok öğrenci ya tutuklandı ya da üniversiteden atıldı. Gösteriler, aralarında Lodz Sinema Okulu'nun da bulunduğu başka öğrenci topluluklarına yayıldı. General Moczar, Siyonist ajanların bu işe çomak soktuğunu ileri sürdü. 1968 baharında binlerce Polonyalı Yahudi hem partiden hem de ülkeden uzaklaştırıldı. Gomulka, Yahudilere çıkış vizesi verilmesi konusunda ılımlı davranınca pek çok Polonyalı Yahudi -ki bunların arasında aydınların büyük bölümü de vardı- göç etti. Lodz Sinema Okulu birçok değerli profesörünü kaybetti. Parti, Siyonistleri gösterileri kışkırtmakla suçlayan medyayı ve daha da önemlisi, büyük fabrikalarda çalışan işçileri isyankâr öğrencilere karşı ayaklandırdı. Çok sayıda öğrenci, tutuklanma bir yana büyük hayal kırıklığı yaşadı. Aldatılmışlardı, fakat toplumsal ve siyasal bilinçleri de güçlenmişti. Kieslowski, Lodz Sinema Okulu'ndan 1969 yılında mezun oldu.

1970'ler Polonya için genel olarak huzursuzluk dönemiydi. 1960'lı yıllarda hayat pahalılığı artmış, buna karşılık maaşlarda bir yükselme olmamıştı. Gomulka'nın ithal mallara direnmesi,

aynı zamanda 1969 ve 1970'teki tarım üretiminin yetersizliği yiyecek kıtlığına yol açmıştı. 13 Aralık 1970'te Gomulka'nın temel gıda maddelerine zam yaptığını bildirmesi bardağı taşıran son damla oldu. Gdansk'taki Lenin Tersanesi'nde işçiler greve gittiler ve Parti merkezine doğru yürürlerken üzerlerine polisler tarafından ateş açıldı. İşçiler binayı yaktılar. Bunu diğer tersaneler izledi, ordu düzeni sağlamak için göreve çağrıldı, çıkan çatışmada yüzlerce insan hayatını kaybetti. Politburo, darbeyle karşı karşıya kalan Gomulka haricinde acilen toplandı ve Edward Gierek ile Moczar'ın grupları arasındaki çekişmeden, Polonya'nın o dönem en gelişmiş bölgesi olan Silezya, Katowice birinci sekreteri Gierek galip çıkarak Gomulka'nın yerine geçti.

Gierek Silezya'dan, sosyalizme bağlılık duymaktan çok, kendi rahatlarını düşünen adamlarını da beraberinde getirmişti; tam anlamıyla Sovyet usulü *aparaçik* mensubu insanlardı bunlar. Gomulka'nın aksine Gierek, yüklü bir ekonomik ve sosyal yayılma programını uygulamaya koydu. Batı'dan ihracat malları üretecek fabrikalar kurmak üzere yüklü borçlar aldı. Gıda maddelerinin fiyatları dondurulduğu. Hayat pahalılığı aşağı çekildiği için hayat standardı kısa bir süre için yükseldi. Ama ekonomideki sakatlıklar su yüzüne çıkmakta gecikmedi. Yeni yapılan fabrikalar zamanında tamamlanamadı, yerli üretimin kalitesizliği ise Batı'ya satışları zorlaştırıyordu. Hızla artan borçları karşılamak için iç pazar düşünülerek üretilen mallar ve kömür ihraç edilmeye başlandı. Çeşitli mallarda yokluk baş gösterdi ve 24 Haziran 1976 tarihinde Gierek, Gomulka'nın hatasını tekrarladı. Gıda maddelerine yüzde altmış civarında zam yaptı. Gierek'i fiyatları indirmeye zorlamak için ülke genelinde grevler ve ayaklanmalar patlak verdi. Yüzlerce işçi milisler tarafından dövüldü, işten çıkarıldı ya da tutuklanıp hapse atıldı.

Süregelen sansüre karşın, 1960'ların sonlarından itibaren kültür ve düşün hayatı, halkın toplumsal bilincinde uyanma sağladı. Genel anlamda bir paylaşma duygusu hüküm sürüyordu. Yiyecek, ev ve en temel ihtiyaçlarda yokluk çekildiği için halk sanat, kültür, din ve birbirlerinin dostluğu gibi manevi ihtiyaçlara sarılmıştı. 1970'lerin ortalarına doğru dayanışma anlayışı iyiden iyiye yayıldı. Seyahat

veya kültürel değiş-tokuşu açısından Doğu-Batı bölünmesinin daha az telaffuz edilir olması da bu anlayışı pekiştiren bir diğer etkendi. Artan bir sıklıkla Batı'dan gelen filmler gösterilmeye ve Batılı yazarların oyunları sahnelenmeye başlandı. Polonya tiyatrosu, Wroclaw'dan Jerzy Grotowski ve Krakow'dan Tadeusz Kantor'un yenilikçi çalışmalarıyla yeniden hayat buldu. Faal çalışan bir yeraltı basım örgütü insanları sansürsüz edebiyatla besliyordu ve gayrı resmi olarak bir Uçan Üniversite kurulmuştu. Evlerde seminerler ve konuşmalar düzenleniyordu. Polis baskınlarından kurtulabilmek için buluşma yerleri sürekli değiştiriliyordu, gene de pek çok insan tutuklandı ya da tacize uğradı, pek çok malzemeye el kondu.

1960'lar ve 1970'ler boyunca sinema Polonya'da çok önemli bir rol üstlenmişti. Etkisi doğrudan ve görseldi, ayrıca içerdiği söze dökülmemiş gizli mesajlar da sansürün gözünden kaçabiliyordu. Sansürcülerin yakalayamadığı ama seyircinin çok iyi kavradığı gizli bir sinemasal dil oluşmuştu. Sinema -hem belgeseller hem de uzun metrajlı filmler- komünistlerin reddettiği bir hayat tarzını sergilediğinden, kısa sürede halkın toplumsal vicdanına dönüştü. Belgeseller en az sinema filmleri kadar önem taşıyorlardı. Ne televizyonun program saatlerini doldurmak için ne de ara program niyetine kullanılıyorlardı. Birçoğu sinemalarda gösterilmek üzere çekilmişti ve halk konulu filmden ziyade, onu destekleyici konumda gösterime sokulan belgeselleri görmek, böylece günlük deneyimlerinin dünyasını izlemek için sinemalara üşüşüyordu.

Polonya'da film yapmak bu dönemde -özellikle 1970'lerin ikinci yarısından sonra- Batı'da film yapmaktan bir anlamda daha kolaydı. Ticari baskı Batı'daki kadar değildi. Gerekli parayı alabilmek için yapımcıyı ya da seyirciyi memnun kılmak gibi bir zorunluluk yoktu. Sinema endüstrisi belli bir şahsın parasına değil, devlete dayanıyordu.

Hâlâ Kültür ve Sanat Bakanlığı'nın sansür denetimi altında olmasına karşın, Polonya sinema endüstrisi 1955'te artık tek merkezden yönetilmiyordu. Devlet tarafından finanse edilmekle birlikte kendi kendini yöneten sekiz Sinema Filmleri Yapımevi (*Zespoly;* bir anlamda ekip) kurulmuştu. Her birinin genellikle film

yon işlevini sürdürmeye devam etti, tabii askeri yönetimin sesi olarak. Yazarlar, oyuncular ve yönetmenler televizyonu boykot ettiler. Televizyon endüstrisinde çalışmak, Parti'yle ve tabii ki Sovyetler'le işbirliği yapmakla aynı anlama geliyordu artık.

Yavaş yavaş 'istikrar' geri geldi. Artık General Jaruzelski televizyonda üniformasıyla değil, sivil kıyafetlerle görünüyordu. Bazı filmler de yapılmaya başlandı. Aralık 1982'de sıkıyönetime geçici olarak son verildi ama ekonomik olarak ülkenin durumu 1980'dekinden de kötüydü. Brejnev'in ölümünü takiben peş peşe iktidara gelen Andropov ve Çernenko ile onların ölmesinin ardından reformist Gorbaçov, Sovyetler Birliği'nde değişim rüzgârlarının esmesine sebep oldu. Bu olaylar kaçınılmaz olarak Polonya'ya da yansıdı. Şubat 1989'da muhalefetle hükümet arasında Yuvarlak Masa toplantıları başladı ve Nisan 1989'da *Seym* (Polonya Parlementosu) seçimlerini yeni demokratik sisteme bağlayan anlaşma imzalandı. Dayanışma'ya eski konumu iade edilmiş, bir çeşit kansız darbe sonucu iktidardan pay verilmişti. Polonya, İkinci Dünya Savaşı'ndan beri ilk defa özgürlüğüne kavuşmuştu. Artık hiçbir şekilde sansür uygulanmıyordu. Ancak bunun yanında öncekinden daha ciddi bir ekonomik kriz yaşanıyordu.

Geçmiş yılların ışığında değerlendirildiğinde, 1960'lar, 1970'ler ve 1980'lerde Polonya'da yapılan filmlerin kaçının politik olmadığını hesaplamak oldukça zor. Siyasetle -özellikle de Polonya'da savaş sonrası siyasetin getirdiği değişim gelgitleriyle- lekelenmiş her şey kendi içinde birtakım çelişkilere yol açar. Ama akıntının yönü dramatik bir şekilde değişti. Artık Kieslowski de, diğer sinemacılar gibi, birey ve bireyin içinde bulunduğu kötü durum üzerine yoğunlaşabilirdi.

İlginçtir ki, Kieslowski'nin film yapma merkezinin yönü de değişti, Fransa'ya kaydı. Polonya'da yeterli parasal kaynakların olmaması onu Batı'yla ortak yapımlar yapmaya itmişti. Fakat, belki de ülkesinin değişmeyen kasveti ve klostrofobik eğilimleri 'kaçış'ını -ya da 'açılış'ını demek daha doğru olacaktır- aynı oranda hızlandırmıştır.

Danusia Stok
Ocak 1993

BAŞLARKEN



Film yapmak seyirciler, festivaller, eleştiriler, söyleşiler demek değildir. Film yapmak her gün sabahın altısında kalkmak demektir. Soğuk, yağmur, çamur demektir; ağır ışık malzemelerini taşımak demektir. Her şeyden öte, asap bozan bir meslektir ve her şey, ailen, duyguların, özel hayatın da dahil her şey, ona göre ikincil konumda olmak zorundadır. Kuşkusuz makinistler, işadamları veya bankacılar da işleri hakkında aynı şeyleri söyleyecekler ve bunda haklı da olacaklardır, ama ben bu mesleği yapıyorum ve ancak onun hakkında yazabilirim. Belki de artık bu mesleği yapmamalıyım. Bir sinemacı açısından elzem olan şeyin sonuna geldim; yani, sabretmenin. Oyuncular, ışıkçılar, kameramanlar, hava şartları, beklemek, hiçbir şeyin istediğim gibi so-

nuçlanmaması gibi şeylere sabrım kalmadı artık. Aynı zamanda bunu belli etmemek de zorundayım. Sabrımın tükendiğini ekipten saklamaya çalışmak da çok şeyler alıp götürüyor benden. Sanıyorum, içlerinden daha duyarlı olanları kişiliğimin bu yönünden hoşnut olmadığımı anlıyorlardır.

Film çekmek dünyanın her yerinde aynıdır: Küçük bir stüdyoda ufak bir köşe verilir size; boş bir sedir, bir masa ve bir sandalye. Bu yapay iç mekânda verdiğim sert talimatlar kulağa bir garip gelir: Sessizlik! Kamera! Motor! Önemsiz bir iş yapıyormuşum düşüncesiyle yine kendime işkence ediyorum. Birkaç yıl önce Fransız gazetesi *Liberation* çeşitli yönetmenlere neden film çektiklerini sormuştu. O zamanlar, "Çünkü başka bir şey yapmasını bilmiyorum," cevabını vermiştim. En kısa cevap buydu ve belki de bu yüzden dikkat çekti. Filmlere yatırdığımız paralar, filmlerden kazandığımız miktar, yüksek sosyeteye yaptığımız gösterişler, belki de bütün bunlar yüzünden işimiz bize saçma ve anlamsız geliyor. Stüdyolarda yollar, evler ya da yapay denizler yaratan Fellini ve diğerlerini anlıyorum: Bu yolla birçok insan yönetmenliğin utanç verici ve manasız taraflarını rahatça göz ardı edebiliyor.

Film çekerken sık sık öyle bir şey olur ki bu delilik hissi ortadan kalkar, en azından bir süreliğine. Bu sefer buna sebep olan, dört genç Fransız kadın oyuncu. Rasgele bir mekânda, üzerlerinde yanlış kostümler, sanki aksesuarları ve partnerleri varmış gibi davranıp o kadar iyi oynuyorlar ki her şey birden gerçeğe dönüşüyor. Diyaloglarından bölümler söylüyor, gülümsüyor ya da endişeleniyorlar ve ben, bunca çabanın ne adına yapıldığını birden kavrayıveriyorum.

Krzysztof Kieslowski

KIESLOWSKI KIESLOWSKI'Yİ ANLATIYOR

1
ARKAPLAN



EVE DÖNÜŞ

Yarım saattir Varşova havaalanındayım. Bavullarımın çıkmasını bekliyorum... Bavulları taşıyan bant sürekli dönüp duruyor –sigara izmariti, şemsiye, Marriot otel çıkartması, bavul kayışının kopçası ve temiz beyaz bir mendil. "Sigara içilmez" uyarısına rağmen sigara yakıyorum. Bagaj servisinden dört adam alanda bulunan tek dört sandalyeye oturmuş. İçlerinden bir tanesi, "Usta, burada sigara içmek yasak," diyor. Ben de, "Peki, hiçbir şey yapmadan oturmak yasak değil mi?" diye soruyorum. "Hiçbir şey yapmamak Polonya'da her zaman serbesttir," diyor içlerinden biri. Gülmekten kırılıyorlar. Bir tanesinin üst iki dişi, diğerinin azı ve sağ taraftaki bir dişi eksik. Üçüncüsünün hiç dişi

yok, ama o yaşlı gözüküyor, elli yaşında falan olmalı. Dördüncüyse otuz yaşlarında gibi duruyor ve dişleri sağlam. Bir yirmi dakika daha bekliyorum bagajlarımı, hemen hemen toplam bir saat oldu. Artık birbirimizi tanıdığımız için bir sigara daha yakmama bir şey demiyorlar.

Varşova'nın merkezinde binlerce seyyar satıcı var. Sokakların kenarına park ettikleri arabalarında et, havlu, ayakkabı, ekmek ya da şeker satıyorlar. Bu hoş bir şey. Bir şeyler almak çok daha kolaylaşıyor ama o yolda araba kullanmak oldukça zor. Kaldırımlarda Bilka ve Quelle gibi Berlin'in ucuz süpermarketlerinden ve Kreuzberg'ten alınmış şeyler satılıyor: çikolatalar, televizyonlar, meyveler, her şey. Elinde teneke bira kutusu olan yaşlıca bir adama rastlıyorum. "Boş mu?" diye soruyorum. Evet anlamında başını sallıyor. "Kaç para?" "500 Ziloti." Düşünüyorum. Hiç şüphe yok ki teneke kutuyu alacağımı sanıyor. Beni cesaretlendiriyor: "Sana 400'e veririm." Ben de, "Boş bir teneke kutuyu ne yapayım ki?" diye soruyorum. "O senin bileceğin iş. Eğer alırsan, ne istersen onu yapabilirsin."

Polonya'ya olan sevgim yıllanmış bir evlilik gibi. Çiftler birbirlerinin her şeyini biliyorlardır ve birbirlerinden sıkılmışlardır. Ama biri öldüğünde, diğeri hemen onu takip eder. Polonya'sız bir hayat düşünemiyorum. Şimdi Batı'dayım. Şartlar mükemmel; şoförler genellikle nazik ve insanlar dükkânlarda birbirlerine "günaydın" diyorlar. Bütün bunlara rağmen Batı'da kendime yer edinmek zor geliyor bana. Geleceğimi düşündüğümde kendimi sadece Polonya'da görüyorum.

Kendimi bir dünya vatandaşı gibi hissetmiyorum. Hâlâ bir Polonyalıyım. Esasında Polonya'yı etkileyen her şey beni de doğrudan etkiliyor. Kendimi, hiçbir kaygı duymayacak kadar ülkemden uzak hissedemiyorum. Artık politik oyunların hiçbiriyle ilgilenmiyorum, benim ilgilendiğim Polonya. O benim dünyam. Ben o dünyadan geldim ve hiç kuşkusuz, o dünyada öleceğim.

Polonya'dan uzak kaldığım zamanlarda, bu sanki kısa süre içinmiş gibi geliyor bana, aktarmalı bir yolcuymuşum gibi. Hatta bir iki yıl uzak kalsam bile bulunduğum yerde geçiciymişim hissine kapılıyorum. Başka bir deyişle, Polonya'ya gitmek demek, geri dönmek,

ait olduğun yere geri gelmek demek. Herkesin geri döneceği bir yer olmalı. Benim bir yerim var, Polonya'da; ya Varşova'da ya da Koczek'te,* Mazurian göller bölgesinde. Hiçbir şey benim en temel düşüncelerimi değiştirebilecek denli değişmiyor. Paris'e döndüğüm zamanlarda geri dönüş duygusuna kapılmıyorum. Sadece Paris'e gelmiş oluyorum. Ama Polonya'ya geri dönüyorum.

Genç öldüğünden olacak, babam benim için annemden daha önemliydi. Ama annem de önemliydi. Hatta benim sinema okuluna gitmeye karar vermemin sebeplerinden biri de annemdir.

Hırslanmama sebep olan olaylardan birisi de ikinci kez giriş sınavına girdikten sonra başıma geldi. Eve geldim ve telefonda annemle Kale Meydanı'ndaki (Plac Zamkowy) yürüyen merdivenlerin yanında buluşmayı kararlaştırdık. Muhtemelen annem benim sinema okuluna gireceğime inanıyordu ama ben giremediğimi biliyordum. Merdivenlerin başında beni bekliyordu, ben aşağıdaydım. Yanma gittim ve dışarı çıktık. Bardaktan boşanırcasına yağmur yağıyordu. Annem sırılsıklam olmuştu. İkinci seferde de okula giremediğim için çok üzülmüştü. "Bak," dedi, "belki de bu iş için uygun değilsindir." Ağlıyor muydu yoksa yağmurdan mıydı bilmiyorum, ama bu kadar üzgün olduğu için ben de üzülmüştüm. Ve o zaman, ne olursa olsun sinema okuluna girmeye karar verdim. Sadece annem bu kadar üzüldüğü için onlara bu işe uygun olduğumu kanıtlayacaktım. İşte o an karar verdim.

Oldukça fakir bir aileydik. Babam inşaat mühendisiydi, annemse memur. Babam veremdi ve İkinci Dünya Savaşı'ndan on iki yıl sonra bu hastalıktan öldü. Sanatoryuma gitmesi gerekiyordu ve biz de -annem, kız kardeşim ve ben- onun yanında olmak istediğimizden, onunla gidiyorduk. O sanatoryumda kalırken annem bulunduğumuz kasabadaki bir büroda çalışıyordu. Babam başka sanatoryuma geçtiğinde biz de başka kasabaya taşınırdık, annem de o kasabadaki bir büroda çalışmaya başlardı.

Hayattaki birçok şey çocukken kahvaltıda elinize kimin vurduğuna bağlıdır. Bu da babanızın, büyükannenizin, büyükbüyük-

*) Kieslowski'nin kendi inşa ettiği, Polonya'nın kuzeydoğusunda kır evinin bulunduğu yer.

babanızın, kısacası genel olarak soyunuzun kim olduğunu gösterir. Bu çok önemlidir. Dört yaşınızdayken, kahvaltı masasında yaramazlık yaptığınız için elinize vuran kişi, daha sonra da başucunuza ilk kitabı koyan ya da onu Noel armağanı olarak veren kişidir. Ve bu kitaplar bizi biçimlendirmişlerdir –en azından beni. Kitaplar bana bir şeyler öğretti, birçok şeye duyarlı hale getirdi. Okuduğum kitaplar, özellikle de çocukken ve ilkgençliğimde okuduklarım, beni ben yaptı.

Çocukluğum boyunca ciğerlerim sorunluydu ve verem olma riski taşıyordum. Tabii ki çoğunlukla diğer oğlan çocukları gibi futbol oynayıp bisiklete biniyordum. Öte yandan, hasta olduğum için çoğu zamanımı balkonda veya verandada temiz hava soluyarak, bir battaniyeye sarılı halde geçiriyordum. Böylece okumak için inanılmaz fazla vaktim oluyordu. İlk başlarda, okumayı öğrenmeden önce, annem bana kitap okurdu. Daha sonra okumayı çok çabuk söktüm. Hatta geceleri bile mum ışığında, yatak örtülerinin altında okuduğum oldu. Bazen sabaha kadar devam ederdim.

İçinde yaşadığım dünya, arkadaşlarımın dünyası, bisikletler, koşuşturmalar ve kışın lahana turşusu fıçılarının tahtalarından yapılmış kayaklarla kaymalar, bunlar gerçek dünyaya aittiler. Kitapların dünyası da bana eşit oranda gerçek görünüyordu, her türden maceranın dünyası. Bu dünyanın sadece Camus ve Dostoyevski'nin dünyası olduğu doğru değil. Onlar da bu dünyanın bir parçasıydı, ama bu dünya aynı zamanda kovboy ve Kızılderililerin dünyası, Tom Sawyer ve bütün o kahramanların dünyasıydı. Hem kalitesiz hem de kaliteli edebiyatı aynı ilgiyle okurdum. Dostoyevski'den mi yoksa kovboyların maceralarını yazan üçüncü sınıf Amerikalı yazarlardan mı daha fazla şey öğrendiğimi kestiremiyorum. Bilemiyorum. Herhangi bir sınıflandırma yapmak istemiyorum. Hayatta, dokunup satın alabildiğimiz maddi şeylerden daha önemli şeyler olduğunu uzunca zaman önce öğrendim. Özellikle de kitaplar sayesinde.

Rüyalarını uzun süre hatırlayanlardan değilim. Uyanır uyanmaz unutuyorum, eğer rüya görmüşsem tabii. Ama küçükken her çocuk gibi ben de rüya görürdüm: Kaçamadığım ya da birisinin

beni kovaladığı kâbuslar. Hepimizin bu türden rüyaları olmuştur. Yeryüzünün üstünde uçtuğumu da gördüm. Renkli rüyalarım da vardı. Siyah-beyaz rüyalarım da olmuştur. Çocukluk rüyalarımı hatırlıyorum ama garip bir şekilde. Anlatamıyorum ama şimdilerde buna benzer bir rüyayı gördüğümde -ki şimdilerde iyi ya da kötü bu tür rüyalar görüyorum- bunların çocukluğuma ait olduklarını hemen anlıyorum.

Benim için oldukça önemli olduğunu düşündüğüm bir şey daha var. Hayatımın bir parçası olduğuna inandığım bazı olaylar var, ama benim başımdan geçip geçmediklerini bilemiyorum. Bunları çok net hatırlıyorum ama belki de bunun sebebi başkaları tarafından anlatılmış olmaları. Başka bir deyişle, başkalarının hayatlarından uygun olaylar toparlıyorum. Çoğunlukla da bunları kimden çaldığımı ya da sızdırdığımı hatırlayamıyorum. Çalıyorum ve benim başımdan geçtiklerine inanmaya başlıyorum.

Çocukluğumdan kalan, benim başımdan geçmelerine imkân olmamakla birlikte başımdan geçtiklerine kesinlikle emin olduğum birçok olay hatırlıyorum. Bu olaylar nereden çıkmıştı? Bunlar çok etkileyici rüyalar olduklarından mı benim gerçek sandığım olaylara dönüşüvermişlerdi? Yoksa birilerinin anlattığı benzer birtakım olayları bilinçaltımın zoruyla çalıp kendime mi mal etmiştim? Ailemde hiç kimse bunları açıklayamıyor.

Örneğin, bir sahneyi çok açık hatırlıyorum. Bir süre önce kız kardeşim ve kızımla kayak yapmaya gidiyorduk. Yeniden Ele Geçirilen Topraklar'da* bulunan Gorczyce adında küçük bir kasabadan geçtik. Hatırladığım olay, 1946 veya 1947'de burada, ben beş veya altı yaşındayken, başımdan geçmişti. Anaokuluna gidiyordum. Annemle beraber yürüdüğümü çok iyi hatırlıyorum. Birden bir fil göründü. Önümüzden geçip yürümeye devam etti. Annem benimle birlikte hiçbir zaman bir file rastlamadığını iddia ediyor. Zaten savaş sonrası, 1946'da, patates bile bulmanın zor olduğu Polonya'da önümüze bir filin çıkmasının hiçbir geçerli açık-

*) 1945'te Yalta Konferansı ve Potsdam'da Avrupa haritasını yeniden çizen Stalin, Roosevelt ve Churchill aralannda anlaşınca Polonya'nın sınırları batıya kaydırıldı. Polonya'ya, Sovyetler Birliği'nin idaresine geçen doğu topraklarının karşılığında önceden Almanya'ya ait olan bir kısım toprak verildi. Bu topraklar Yeniden Ele Geçirilmiş Topraklar olarak bilinir, çünkü Ortaçağ'da bu toprakların bir kısmı Polonya'nın hakimiyeti altındaydı.

laması da yok. Yine de bu sahneyi çok iyi hatırlıyorum. Ayrıca, filin ifadesini çok net hatırlıyorum. Kesinlikle eminim ki fil önümüzden geçtiğinde, annemin elinden tutmuş, okula gidiyordum. Biz dosdoğru ilerlerken fil sola dönüp yoluna devam etti. Bu olay kimsenin dikkatini çekmedi. Böyle bir şeyin başımdan geçtiğine ben çok eminim ama annem hiçbir zaman böyle bir olayın olmadığını iddia ediyor.

Bir süre sonra, başkasından çalıp sanki başıma gelmiş gibi anlattığım olaylar üzerindeki kontrolümü kaybediyorum. Başkalarına ait olduklarını unutuyor, gerçekten de benim başımdan geçtiklerine inanmaya başlıyorum. Büyük bir ihtimalle fil olayı da böyle olmalı. Kesinlikle birisi bana bunu anlatmış olmalı.

Bu yakın zamanda, Amerika'ya gittiğimde bunu fark ettim. *Véronique'in İkili Hayatı* Miramax adındaki güvenilir bir dağıtım şirketi tarafından gösterime sokulmak üzereydi. New York Film Festivali'ndeki gösterimden sonra, Amerikan seyircisinin filmin sonuna çok şaşırdıklarının farkına varmıştım. Véronique'in, babasının hâlâ yaşadığı aile evine döndüğü bir sahne vardır. Bu sahne özellikle karmaşık çekilmişti ve döndüğü evin onun ailesinin evi olduğu çok belirgin yansıtılmamıştı. Ama hiçbir Avrupalının bunu anlamakta zorluk çektiğini zannetmiyorum. Ancak Amerika'da dikkat ettim, seyredenlerin aklı karışmıştı. Véronique'in aile evine, babasının yaşadığı eve döndüğünden tam emin değillerdi. Evde bulunan adamın babası olduğunu bile anlayamamışlardı. Hatta babası olduğunu anlamış olsalar bile, Véronique'in niye geri döndüğünü anlayamamışlardı.

Biz Avrupalılar için yuvaya dönüşün geleneklerimizden, tarihimizden, kültürümüzden gelen belli bir değeri vardır. Bunu *Odysseia* ve edebiyatta bulabiliriz. Yüzyıllar boyunca tiyatro ve sanat, birtakım değerleri temsil eden yuva fikrini kendilerine konu edinmişlerdir. Özellikle pek romantik olan biz Polonyalıların hayatlarında yuvanın çok temel bir yeri vardır. Bu yüzden de filmi o şekilde tamamlamıştım. Ama sonradan bunu Amerika'da kimsenin anlayamadığını fark ettim. Amerikalılara, Véronique'in döndüğü yerin yuvası olduğunun açıkça belli olduğu başka bir son yapmayı önerdim. Bunu da yaptım. Daha sonraları Amerika-

lıların bu fikri niye kavrayamadıklarını düşündüm. Amerika'yı anlamıyorum ama bu sorunun temelinde ne yattığını bulmaya çalıştım. Aklıma bir hikâye geldi.

Bu hikâyeyi her çeşit insana anlatmaya başladım –gazeteciler, film dağıtımcıları, arkadaşlar. Ve hikâyeyi pek çok kez anlattıktan sonra, birdenbire, anlattığım olayın benim başıma hiç gelmemiş olduğunu fark ettim. Ben sanki bana olmuş gibi anlatıyordum ama bir arkadaşın hikâyesiydi. Sadece çalmakla kalmamış, sanki benim malımmış gibi de satmıştım. Fakat anlatmaya başlamam ile anlattığımın kendi hikâyem olmadığını kavradığım zaman dilimi arasında bu olayın benim başımdan geçtiğine kesinlikle inanmıştım. Ancak daha sonraları bu olayın bana ait olmadığının, bu olayı sadece yürüttüğümün farkına vardım.

İşte hikâye: Her zaman olayın geçtiği sırada Amerika'ya uçmakta olanın ben olduğumu iddia ediyorum. Yanımda da bir adam oturuyor. Biraz kestirmek veya kitap okumak niyetindeyim. Ve bu adamla konuşmak da istemiyorum. Fakat ne yazık ki adam konuşkan ve sohbete başlıyor. "Ne iş yaparsınız?" diye soruyor. Ben, "Sinemacıyım," cevabını veriyorum. "Çok ilginç," diyor. Ben, "Evet, öyle," diyorum. O, "Ben de pencere yaparım," diyor. Ben, "Çok ilginç," diyorum. O, "Evet, evet, oldukça ilginç," diyor. Ben sadece alaycı davranıyorum ama o beni ciddiye alıp hikâyesini anlatmaya başlıyor. Meğerse adam Almanya'da pencere imal ediyormuş. Almanmış. Birbirimizi anlamakta hiç sorunumuz olmuyor çünkü onun İngilizce'si de benimki gibi. Onunla konuşmak bir Amerikalı veya İngilizle konuşmaktan daha kolay.

Hikâyesi nasıldı? O da benim gibi Amerika'ya gidiyordu. Bu adam Almanya'nın en büyük ve en iyi pencere yapan fabrikasına sahipti. En iyi pencereleri onlar yapıyorlarmış. Almanya'da bu pencereleri elli yıllık garantisiyle birlikte oldukça yüksek bir fiyata satıyormuş. Almanlar da hallerinden memnun bir şekilde bunları alıyorlarmış. İşin pratik yönünü düşündüklerinden, eğer bir şeyin elli yıllık garantisi varsa elli yıl kırılmayacağını varsayıyorlarmış. Bu adam da Almanya'daki en iyi pencereleri ürettiğinden, herhangi bir işte uzmanlaşan her Avrupalı gibi, hemen aynı işi

Amerika'da yapmaya karar vermiş. Böylece Amerika'da da bir fabrika açmış. "Bak bu fabrikayı kurdum. Gerçekten de olağanüstü pencereler üretiyorum. Elli yıllık garanti verdim. Fiyat tespit ettim. Kimse pencereleri almak istemedi. Hiç kimse. Gerçekten de hiç kimse. Reklama bir dolu para yatırdım –gazeteler, televizyon, her neyse. Tanıtım broşürleri dağıttım. Kataloglar, aklına gelebilecek her şeyi gönderdim. Ama kimse bu pencereleri almak istemedi. Sonra garantiyi yirmi yıla indirdim ama fiyatı değiştirmedim. Şunu dinle ve pencereleri almaya başladılar. Garantiyi on yıla indirdim. Fiyatı aynı bıraktım. Elimde bulunan pencerelerin dört katı kadar talep oldu. Şimdi de Amerika'ya ikinci fabrikamı almaya gidiyorum ve garantiyi beş yıla indireceğim. Ama fiyat değişmeyecek. Pencereleri alıyorlar. Neden pencereleri elli yıllık garantiyle almadılar da, beş yıllık olunca alıyorlar? Çünkü Amerikalılar elli yıl aynı yerde oturacaklarını hayal bile edemezler. Bu onların gözünde anlaşılır bir şey değil."

Yaşadıkları yeri sürekli değiştirdiklerinden Amerikalıların, birkaç neslin içinde yaşadığı aile yuvası fikrini anlamaları çok zordur. İşte ben bu hikâyeyi Amerika'da aile evinin konumunu anlatmak için sanki benimmiş gibi kullanmaya başladım ve ancak bir süre geçtikten sonra fark ettim ki bu öykü benim başımdan geçen öykü değil. Bir Amerikalı için yuvanın ne demek olduğunu kavramak amacıyla bu öyküye o kadar ihtiyacım vardı ki hemen el koymuştum. Yine de bana, yanımda oturan bu Almanın neye benzediğini sorsanız, onu en ince detayına kadar tanımlayabilirim. Yanıma oturan bir Alman olmadığı halde, neye benzediğini biliyorum, çünkü o artık benim Alınanım. Bu benim başımdan geçti. İşte bu tür hikâyelerimden bahsediyordum –başkalarının, büyük bir ihtimalle annemle babamın anlattığı, benim de hatırladığımı zannettiğim hikâyeler.

Bazı imgeler de hatırlıyorum ama sanırım onlar pek inanılır şeyler değil. Bununla beraber, bazısı başımdan geçmiş olmalı. Çünkü hiç kimse bana, mesela kuyunun başında durmuş, su çeken Alman askerini anlatmış olamaz. Su içerken kollarını veya dudaklarını hareket ettiriyor ve başını eğdikçe kaskı geri kayıyor. Asker kaskını yakalıyor, ama bu, üzerinde konuşmayı gerektire-

cek denli dramatik bir olay değil. Ne öncesine ne de sonrasına ait bir şeyler var. O zamanlar üç yaşlarında olmalıyım.

Sanırım, birçok şeyi hatırlıyoruz da bunun farkında değiliz. Hatıraların altını inatla ve ısrarla kazımak, büyük bir duyarlılıkla kazımak, kaybolmuş resimleri ve olayları geri getiriyor. Bunun için önemli olan gerçekten hatırlamayı istemeniz ve çok çaba harcamanız.

1939'da, Polonya'nın işgalinden hemen sonra Almanlar herkesi ülke dışına sürmeye başladılar. Biz de ülkeyi terk ettik. Savaştan sonra Yeniden Ele Geçirilen Topraklar'da, Gorczyce dahil, birçok yerde yaşadık. Gorczyce'de güzel günler geçirdik. Babam biraz daha sağlıklıydı ve çalışıyordu. Evimiz vardı; gerçek, normal, büyük bir ev. Kız kardeşim ve ben okula gidiyorduk ve hayat oldukça güzeldi. Ev savaştan önce Almanlara aitmiş, bu yüzden onlara ait ıvır zıvırla doluydu. Hâlâ bazılarını saklıyorum: bir bıçak ve pergel seti. Pergel setinden bazı parçalar kayıp ama bir zamanlar her şeyi tamdı. Mühendis olan babam pergelleri çizimlerinde kullanıyordu, sonra da bana kaldılar. Birçok Almanca kitap da vardı. O evden aldığım bir kitabı bugüne kadar sakladım. Adı *Güneş Altında Dağlar*. İçinde kayakçıların fotoğrafları var. Güneş altında.

Ancak savaş sırasında nerede olduğumuzu hatırlayamıyorum. Ve hiçbir zaman da çıkaramayacağım. Bazı mektuplar ve belgeler hâlâ duruyor ama hiçbiri nerede olduğumuzu göstermiyor. Kız kardeşim de bilmiyor. Kız kardeşim 1944'te, benden üç yıl sonra, savaşın sonuna doğru doğmuştu. Nerede doğduğunu biliyorum. Savaştan önce Polonya'ya ait bölgenin son parçası ve Silezya'nın küçük bir bölümü olan Strzemieszyce'de doğmuştu. Ama savaş sırasında bunun bir anlamı yoktu, Almanlar zaten her yerdeydiler. Burası babaannemin yaşadığı yerdi. Biz de onunla, küçük bir odada yaşadık. Çok iyi Almanca biliyordu ama savaştan sonra Rusça öğretmenliği yaptı. O zamanlar Polonya'da Almanca öğretmeni olmak çok zordu. O da hem Almanca hem de Rusça'yı biliyordu ve Rusça öğretmeni oldu. Ben bile dersine girmiştim.

Bundan sonra da birçok kez Strzemieszyce'de yaşadık. Oraya buraya taşındık, sonra Stremieszyce'ye döndük. Çünkü orası bir

süre kalabileceğimizden emin olduğumuz bir yerdi. Yakınlarda oraya gittim, evi ve bahçeyi buldum. Bu tür durumlarda hep olduğu gibi, her şey gözüme daha küçük, daha gri ve eskisinden daha kirli göründü.

O kadar çok okula gittim ki çoğunlukla hepsini birbirine karıştırıyorum, hatta nerede olduklarını bile çıkartamıyorum. Bir yıl içinde iki veya üç kez okul değiştirdiğim olurdu. Sanırım sekiz ya da dokuz yaşındayken* ikinci veya üçüncü sınıfa Strzemieszyce'de gittim. Daha sonra on bir yaşındayken dördüncü ya da beşinci sınıfa gittim. Okulda durumum iyiydi ama hiçbir zaman hanım evladı ya da inek olmadım. İyi notlar aldım ama bunun için özel bir çaba da harcamadım. Okul arkadaşlarımın beni oldukça sevdiklerini düşünüyorum, çünkü benden kopya çekmelerine izin verirdim. O dönemde, okuldaki seviye oldukça düşüktü ve her şey bana kolay geliyordu ama öğrenmeye çok zaman harcamadım, o günlerde bir şeyler öğrendiğimi de hatırlamıyorum. Çarpım tablosunu veya imlayı bile hatırlamıyorum. Hep imla hataları yapıyordum. Hiçbir şey aklımda kalmamış, belki birkaç tarih dışında. Geriye baktığımda okuldan pek de fazla şey kazanmadığımı düşünüyorum.

Herhangi birinin bugün düşündüğümde beni üzecek kadar kötü davrandığını hatırlamıyorum. Çocukların beni dövdüğü gerçek. Daha doğrusu dövmek isterlerdi de ben nasılsa kaçmayı başarırdım. Hatırlıyorum da, özellikle kızak kaymaktan ya da okuldan eve döndüğüm akşamlar, beni dövmek isteyen bir grup çocuğun varlığını hissederdim. Bunun sebebi herhalde öğretmenlerinin torunu olmamdı. Babaannem herhalde onlara kötü notlar veriyordu, onlar da öç almak için beni dövmeye kalkıyorlardı. Ama bundan babaanneme hiç bahsetmedim. Bu yüzden doğru olup olmadığını bilmiyorum. Belki de beni orası Yukarı Silezya olduğu için dövmüşlerdir. Yukarı Silezya özel bir yerdi. Oraya uyum sağlamak çok güçtü. Silezyalılar Varşova'da konuşulandan farklı bir lehçeyle konuşurlar. Ve eğer Yukarı Silezya'da farklı ko-

*) Yedi yaşına bastıklarında çocuklar, yedi yıl süren zorunlu 'ilkokul'a başlarlardı. Her yılın sonunda karneler verilir, çocuk başarısız olup beklenen seviyeyi tutturamamışsa o yılı tekrar ederdi. İlkokuldan sonra dört yıl süren 'orta okul' gelirdi. Bu okul genel ya da mesleki eğitim veriyordu. Genel eğitim veren okullar öğrencileri, üniversite ya da yüksek okul sınavlarına hazırlardı. Bütün eğitim devlet tarafından karşılanıyordu.

nuşursan, bir yabancı olarak görülürsün. Belki de bu yüzden beni dövmek istemişlerdir.

Polonya'da 'Preventorya' adı verilen, çocuklar için yapılmış sanatoryumlara gittiğimi hatırlıyorum. Burada veremli ya da verem tehdidi altındaki çocuklar olurdu. Bütün amaç, temiz hava ve sağlıklı besin almaktı. Yemeği o döneme göre oldukça güzeldi. Ve her sabah birkaç saat okul eğitimi görürdük.

Oraya gitmemin en asıl sebebi, annemle babamın bize bakacak durumda olmamalarıydı. Babam sürekli hastaydı. Annem çok az para kazanıyordu. Ve sanırım preventoryalar bedavaydı. Kız kardeşim de çoklukla preventoryaya giderdi. Bazen benimle aynı yere, bazen de bir başkasına. Bizi oraya gönderdikleri için annemle babam çok üzülürlerdi ama başka seçenekleri yoktu. Fırsat buldukça bizi ziyarete gelirlerdi, biz de her zaman onların ziyaretlerini beklerdik. Özellikle de ben. Babamız hasta olduğundan, doğal olarak daha çok annem geliyordu. Onları çok seviyordum ve sanırım onlar da beni ve kız kardeşimi çok seviyorlardı. Ayrı kaldığımız için inanılmaz derecede mutsuzduk ama böyle olmak da zorundaydı.

Ufak topluluklar içinde yaşadığımızdan, komünist otoriteler bize ulaşamıyorlardı. Buralarda şehirlerdeki kadar sağlam kökler atamamışlardı. Yaşadığımız yerler öyle ufaktı ki bir polis bile yoktu. 600 ile 1000 kişi arasında nüfusu, bir öğretmeni ve günde bir veya iki kez şehre inen otobüs şoförü olan yerlerdi. Hepsi bu kadar. Tabii muhtemelen Parti üyesi olan sanatoryumun yöneticisi de vardı ama onu görüp görmediğimi hiç hatırlayamıyorum. Stalin öldüğünde* nerede olduğum konusunda en ufak bir fikrim yok. Bunun benimle hiç ilgisi yoktu: Öldüğünün farkında olup olmadığımı bile hatırlamıyorum, büyük bir ihtimalle değildim de.

Seyrettiğimi hatırladığım ilk film -belki yine hayal ediyorum- Strzemieszyce'de gösterilen, Gerard Phillipe'in oynadığı bir Fransız filmiydi. *Fanfan la Tulipe* olmalı. Bütün filmler genelde Çekçe, Rusça ya da Lehçe olduğundan Fransız filminin gösterilmesi olay yaratmıştı. O zamanlar yedi ya da sekiz yaşında olmalıyım ve

*) Stalin, 1953 yılında öldü.

film on altı yaşından küçüklere yasaktı. Bu da sorun yaratmıştı, çünkü annemle babam filmi görmemi istiyorlardı, tabii ben de. Güzel bir film olduğunu ve benim de hoşuma gideceğini düşünmüşlerdi. Bunun üzerine oranın seçkin doktorlarından olan amcam dört ya da altı matinesine gitti ve filmi seyredebileceğime karar verdi. Doktor olmasının getirdiği otoriteye sığınıp sinemanın yöneticisini ikna etti ve ben içeri alındım. Filmle ilgili hiçbir şey hatırlamıyorum. Annemle babam birkaç gün önceden film hakkında konuşmaya başlamışlardı. Bana da seyrettirebileceklerinden falan bahsediyorlardı. Ben de inanılmaz heyecanlanmıştım ve bana izin verip vermeyeceklerini merak ediyordum. Ancak film hakkında tek bir şey bile hatırlamıyorum.

Sonra, Yeniden Ele Geçirilen Topraklar'daki Yukarı Silezya'da, Jelenia Gora yakınlarındaki Sokolowsko diye bir yerde yaşadık. Orada üç kez yaşadık ve çocukluğumdan en iyi hatırladığım yer orası. Babamın kaldığı bir sanatoryum vardı. Daha çok sağlık tesisi gibi bir şey. Gerçi sağlık tesisi demek de pek doğru değil, çünkü o zaman insanın aklına Cannes gibi yerler geliyor. Bu öyle değildi. İki ya da üç tane sanatoryumu olan küçük bir yerdi. Hiç Silezyalı yoktu, çünkü savaştan sonra ya kaçmışlar ya da sürülmüşlerdi. Nüfusu yaklaşık bin kişiydi. Çoğunluğu hastalar oluşturuyordu, iki yüz kişi kadarını da hastalara refakat edenler, bir de onların çocukları.

Oradaki Kültür Evi'nde gezici tiyatro ve sinemanın geldiği bir salon vardı. Sinema hemen her hafta bir kez açık oluyordu. Güzel bir salondu. Eski itfaiye merkezinden bozma bir şey değildi. Uygun projektörü falan bile vardı. Ancak başka bir problem çıktı. Ben artık filmleri seyredemeyecek kadar küçük değildim ve çocuk filmleri de gösteriliyordu. Ama bilet alacak param yoktu. Başka birçok arkadaşımın da yoktu. Ailelerimiz bize bilet parası veremeyecek durumdaydılar. Verebilseler bile bu çok sık olmuyordu. Ben de arkadaşlarımla beraber salonun çatısına tırmanıyordum. Çatıda bir çeşit geniş havalandırma vardı. Kenarlarında delikleri olan bir baca. Bu delikler aşağıdaki seyircilere tükürebileceğimiz genişlikteydi. Bizim giremediğimiz halde onların sinema-

ya girebilmelerini kıskanıyorduk. Sinemaya olan aşkımızdan değil, içerdeki insanlara kızgınlığımızdan tükürürdük.

Beyazperdenin çok ufak bir bölümünü görebiliyorduk. Ben, her zamanki yerimden belki bir buçuk metrekarelik bir alan olan sol alt köşeyi görebiliyordum. Bazen, eğer ayakta duruyorsa oyuncunun bacağını ya da elini, eğer yatıyorsa da başını görebiliyordum. Az çok duyabildiğimiz için olanları anlayabiliyorduk. İşte bu şekilde seyrediyorduk. Hem tükürüp hem film seyrediyorduk. Tabii ki bizi çatıdan aşağı kovalıyorlardı. Oraya tırmanmak çok kolaydı çünkü Sokolowsko inişli çıkışlı bir yerdir ve Kültür Evi de sırtını bir tepeye vermişti. Çatısı tepenin eteğine dayandığı için, tepeye kolayca tırmanıp ağaca çıkıyor, ağaçtan da çatıya atlıyorduk. Bütün oyunlarımızı hep bu çatıda oynuyorduk.

Ben çatılara çok tırmanmışımdır. Arkadaşlarımdan biri, Varşova'dan bir çocuk, çatılara tırmanmaktan başka bir şey yapmıyordu. Eğer içilecek şarap veya votka varsa onları da çatıda içiyordu. Ben de onunla tırmanırdım ve şarabımızı her zaman kasabaya tepeden bakarak içerdik.

Sonraları çok dolaştım, bu yerleri arayıp durdum. Bu insanlarla yeniden karşılaşmayı düşünürdüm ama oraya gittiğimde bu istek geçerdi. Mekânlara bakar, sonra da uzaklaşırdım. Hep oralara gitmenin, otuz kırk yıldır görmediğim biriyle karşılaşmanın, nasıl göründüğünü, nasıl biri olduğunu görmenin hoş olacağını düşünürdüm. Ama sonraları, bu şekilde birkaç eski arkadaşla karşılaştıktan sonra daha fazlasıyla karşılaşmak istemedim. Dürüst olmak gerekirse utanıyordum. Durumum oldukça iyi. İyi bir arabam var. Kalkıp gecekonduların olduğu yerlere gidiyorum, fakir çocuklar, fakir insanlar görüyorum. Kuşkusuz hayatımda bir iki kere şans bana güldü, hepsi bu kadar. Ama şans onların karşısına hiç çıkmamış, bu da beni utandırıyor. Karşılaştığımız zaman onları da utandıracağından kuşkulanıyorum. Ama görüşmeleri ben başlattığım için asıl utanan ben oluyordum, bu giderek sorun olmaya başlamıştı.

Annemle babam beni başka bir yere okumaya gönderemiyorlardı, çünkü konaklamamı falan karşılayacak kadar paraları yoktu. Ayrıca ben de okumak istemiyordum. Bütün gençler gibi bil-

mem gereken her şeyi bildiğimi zannediyordum. Bu, ilkokuldan sonraki dönemimdi. On dört, on beş yaşlarındaydım ve bir yıl boyunca hiçbir şey yapmadım. Babam akıllı bir adamdı. "Tamam, itfaiyeci eğitim lisesine git. En azından bir meslek öğrenmiş olursun ve istediğin gibi çalışabilirsin," dedi. Ben de çalışmak istiyordum. Kalacak yer bedavaydı. Yeme içme de. Ve girmek de çok kolaydı. Babam itfaiyeci eğitim lisesinden çıktıktan hemen sonra okula başlayacağımı biliyordu. Tabii ki haklıydı. Üç ay içinde geri döndüm ve her ne pahasına olursa olsun okumak istedim ve her çeşit okula gittim.

Sonra, şans eseri, Varşova'daki bir sanat okuluna girdim. Bu tamamiyle şanstı. Annemle babam adını daha önce hiç duymadığım uzak bir akrabamızla bağlantı kurmuşlardı. Adam, Varşova'daki Tiyatro Teknisyenleri Lisesi'nin (Pantswowe Liceum Techniki Teatralnej) müdürüydü. Olağanüstü bir okuldu. Gittiklerimin içinde en iyisi. Maalesef artık öyle okullar yok. Güzel olan diğer şeyler gibi onu da kısa bir süre içinde kapattılar. Mükemmel öğretmenleri vardı. Polonya'da öğretmenler -diyebilirim ki Avrupa genelindekiler de- öğlencilere genç meslektaşları gibi davranmıyorlar. Ama bu okulda davranıyorlardı. Hem de iyi insanlardı ve de akıllıydılar. Kültürün var olduğunu bize gösterdiler. Kitap okumamızı, tiyatroya, hatta o zamanlarda pek moda olmasa da, en azından benim dünyamda, benim çevremde, sinemaya gitmemizi öğütlediler. Ben çok ufak yerlerde yaşadığım için bu tür bir hayatı zaten bilmezdim. Sonra böyle bir dünyanın da var olduğunu öğrendiğim zaman, öyle de yaşayabileceğimin farkına vardım. Bunu daha önceleri bilmiyordum. Şans işte! Amcam o okulun değil de, bir başkasının yöneticisi olsaydı, ben de başka bir okula devam edecektim ve kesinlikle bugünkünden farklı bir yerde olurdum.

Babam veremden öldüğünde kırk yedi yaşındaydı, benim şimdi olduğumdan genç. Yirmi yıldır hastaydı ve sanırım daha fazla yaşamak istemedi. Çalışamıyordu, ailesi için yapması gerektiğine inandığı şeyleri yapamamıştı, yapacak durumda değildi. Duygusal ve ailevi meselelerde de doyuma ulaşamamıştı. Onunla bu konuda konuşamadım hiç ama nasıl olduğunu tahmin edebiliyorum. İnsan böyle şeyleri hissedebilir. Anlayabiliyorum.



Genç Kieslowski.

Daha sonraları annem Varşova'da yaşadı. Hayat, paramız olmadığından çok zordu, tabii o zamanlar benim de param yoktu. Varşova'da yaşamanın yollarını bulmak da zordu, çünkü orada kayıtlı olma* iznimiz yoktu. Bunlar 1960'ların sonları, 1970'lerin başlarındaydı. Sonra annem, adım adım Varşova'ya taşındı ve bir şekilde kendini kaydettirmeyi başardı. Ben film işinde çalışmaya başlamıştım ve Varşova'da yaşadığım için biraz olsun ona yardımcı olabiliyordum.

Annem, arkadaşımın kullandığı arabanın yaptığı bir kazada öldüğünde altmış yedi yaşındaydı. 1981 yılıydı. Uzun süredir annebabasızım. Ayrıca elli yaşını geçtim. Çok az insanın elli yaşından sonra anne babası hayatta kalır. Artık onları hiçbir zaman keşfedebilme şansım yok. Sadece kız kardeşim kaldı ve onunla da vakit darlığından çok yakın olamıyorum. Son zamanlarda kimseye yakın olamadım. Son birkaç yıldır günlük hayatta yalnızım.

Kız kardeşimle kesinlikle ortak yönlerimiz var, çocukken hep birlikteydik. Yaşadığımız hayatta -sürekli taşınmalar, hasta bir baba- kalıcı bağlar çok önemliydi. Şimdilerde geçmiş olayları düşünüyoruz ama olaylar zincirini bir türlü kuramıyoruz. O olaylarda başrolleri paylaşanlar artık yoklar ve bize neler olduğunu anlatamıyorlar. İnsan hep daha çok zamanı olduğunu düşünüyor: Bir gün bir fırsat doğar ve...

Anne babayla ilişkiler hiç adil değil. Onlar en iyi durumlarında, en enerjik hallerinde, en hayat ve sevgi dolu zamanlarmdayken daha var olmadığımızdan onları tanıyamıyoruz. Ya da o kadar ufağız ki onların farkına varamıyoruz. Sonra büyümeye ve bazı şeyleri anlamaya başlıyoruz ama onlar yaşlanmış, önceden sahip oldukları enerjiyi artık yitirmiş oluyorlar. Gençken oldukları kadar yaşama tutkusuyla dolup taşmıyorlar. Birçok yönden hayal kırıklığına uğramış, başarısızlığı tatmış oluyorlar. Yeterince acı çekmiş oluyorlar. Benim annem babam olağanüstüydü. Harikalardı. Sadece onları tanımam gereken zamanda tanıyamadım. Aptallık etmişim.

---

*) Komünizm döneminde her yurttaş yerel yönetimlerde kayıtlı olmak zorundaydı. Bazı büyük şehirlerde, mesela Varşova'da, şehirlere denetimsiz bir şekilde göçü önlemek amacıyla şehrin nüfusu resmi olarak sınırlanmıştı.

İnsanlar artık ayrı hayatlar sürdüklerinden sevgi için zamanları kalmadı. Hepimizin kendi ailesi ve çocukları var. Tabii ki eve telefon açıp, "Seni seviyorum anne," diyoruz ama sorun bu değil. Artık yuvamızda yaşamıyoruz. Başka yerdeyiz. Oysa anne babamızın etraflarında bizi görmeye ihtiyaçları var: Hâlâ çocuk olduğumuzu ve onların bakımına muhtaç olduğumuzu düşünüyorlar. Ama biz de bu ilgiden kopmaya çalışıyoruz, bizim de bunu yapmaya hakkımız var. Bu yüzden çocuklarla anne babaların, daha doğrusu anne babalarla çocukların arasındaki ilişkinin pek de adil olmadığını düşünüyorum. Ama böyle olmak zorunda. Her nesil kendi adaletsizliğini yaşamak zorunda. Belki önemli olan, bir noktada bunu kavrayabilmek.

Kızımın, Marta'nın da tavrı en az bu kadar adaletsiz. Bu, hayatın doğal akışı. O benim anne ve babama karşı olan adaletsizliğimi bana geri ödüyor. Sanki bunlar önceden tasarlanmış gibi ama aslında hiç de hesaplanmış değil; çok doğal ve biyolojik. Kızım on dokuz yaşında ve evi terk etmek istemesi çok normal. Tabii ki onun istemesini istemediğim şeyleri istiyor. Ama böyle olmak zorunda. Çok doğal.

Annemle babam bana çok adil davrandılar. Babam çok akıllı bir adamdı ama ben bundan pek yararlanamadım. Ancak şimdi onun söylediği bazı şeyleri anlayabiliyorum. O zamanlar anlayamamıştım, çok aptal, çok düşüncesiz ya da çok saftım. Kızımla çok önemli konularda konuşmuyorum, konuşsam bile bu pek sık olmuyor. Günlük şeylerden konuşuyorum ama hayatta gerçekten önemli olan şeylerden bahsetmiyorum. Mektuplar yazıyorum, çünkü onları saklayabilir ve sonradan tekrar bakabilir. Böyle bir mektup aldığınızda önceleri size pek bir şey ifade etmeyebilir ama sonra, zamanı geldiğinde...

Babanızın sözü dinlenir, güvenilir biri olması çok önemli. Belki de hayattaki davranışlarımızın en önemli ölçütü, çocuklarımızın, biraz bile olsa, bize güvenmelerini sağlamaktır. Bu yüzden kendimizi alçaltmaz, kötü ya da utanılacak davranışlarda bulunmayız. En azından, benim böyle davranmamın sebebi bu, pek çok durumda.

SİNEMA OKULU

Tiyatro Teknisyenleri Okulu'nda bize, yerleşik hayata nasıl geçilir, hayatlarımız nasıl kolaylaştırılır, mal mülk sahibi nasıl olunur, nasıl para kazanılır ve iyi mevkiler edinilir gibi günlük ve sosyal değerler dışında da bir değerler dünyası olduğunu gösterdiler. Başka bir dünyada, belki daha yüce bir dünya da denebilir, kendimizi mutlu kılabileceğimizi öğrettiler. Bu dünyanın daha yüce olup olmadığını bilmiyorum ama daha farklı olduğu kesin.

Sonuç olarak tiyatroya âşık oldum. 1958 ile 1962 yılları arası, Polonya tiyatrosu için oldukça önemli bir devreydi. En büyük yönetmenlerin, yazarların, oyuncuların ve sanat yönetmenlerinin dönemiydi. 1956'da Batılı yazarların oyunları sergilenmeye başlamıştı. O günlerde uluslararası düzeyde yüksek bir standarda sahipti Polonya Tiyatrosu. Aynı zamanda Demir Perde vardı. Şimdiki gibi kültürel alışveriş imkânı yoktu. Bu belki az da olsa sinemada olabiliyordu ama tiyatroda imkânsızdı. Artık günümüzde Polonya tiyatro grupları dünyayı dolaşıyor. O günlerde hiçbir yere gidemiyorlardı. Kendi binalarında oyun sahneliyorlardı ve hepsi bundan ibaretti.

Günümüzde o kalitede oyun sergileyen tiyatroya rastlamak güç. New York'ta bir tiyatroya gidiyorum ya da Paris veya Berlin'de, oralarda bile o kaliteyi yakalayamıyorum. Şüphesiz bunlar benim, çok genç olup da tamamıyla yeni ve olağanüstü şeyler keşfettiğimi hissettiğim günlere ait anılar. Öyle bir şeyin de olabileceğini keşfetmenin gözlerimi kamaştırdığı günlerdeki düzeye sahip yönetmenler, oyuncular, oyun koyarkenki yenilikçi yaratıcılık artık yok.

Ve tabii ki ben de tiyatro yönetmeni olmaya karar verdim. Ancak o günlerde, günümüzde de olduğu üzere, tiyatro yönetmeni olabilmek için bir şekilde yüksek öğrenim görmek gerekiyordu. Ben de yüksek öğrenim görmeye karar verdim. Birçok imkân vardı ama ben, "Neden sinema okulunda film yönetmenliği okuyup, sonra tiyatro yönetmeni olmayayım?" diye düşündüm. Sonuçta her ikisi de yönetmenlikti.

Lodz Sinema Okulu'na girmek kolay değildir. Daha önce de söylediğim gibi ben ne ilk ne de ikinci seferinde girebildim. Başarısız olmuşsanız, tekrar müracaat etmek için bir yıl beklemeniz gerekiyordu. İşin doğrusu, üçüncü kez sınava girme sebebim, başarabileceğimi gösterme hırsıydı. Ama eski şevkim de kalmamıştı artık ve bu süre içinde tiyatro aşkım sönmüştü. O müthiş dönem 1962'lerde sona ermiş, sahnelenen oyunlar eskisi kadar iyi olmamaya başlamıştı. Bir şeyler olmuştu –ne, bilemiyorum. 1956'dan sonra bir patlama olmuştu, belli bir oranda siyasal özgürlük patlaması ve bu, tiyatroya da yansımıştı. Bu birkaç yıl sürmüş, sonra, 1961 ya da 1962'de tükenmeye yüz tutmuştu. Hiçbir biçimde tiyatro yönetmeni ya da benzeri bir şey olmamaya karar verdim ben de.

Bu arada çalışıyordum çünkü hayatımı sürdürmem gerekiyordu. Artık bir yetişkindim ve zaten parası olmayan annemin bana bakmasını bekleyemezdim. Bir yıl kadar Zoliborz'daki meclisin* kültür bölümünde memurluk yaptım. Orada bir yıl çalıştım. Ayrıca şiir yazdım. Bir yıl kadar da tiyatroda kostümcü olarak çalıştım. Bu çok daha ilginçti ve mesleğimle de bir alakası vardı. Fakat zamanımın çoğunu askerden kurtulmak için** herhangi bir şey okumakla geçirdim. Öğretmen okuluna gidip bir yıl resim çalıştım. Sanat öğretmeni olmak istiyormuşum gibi davrandım.

Çok kötü çiziyordum. Öğretmen okulundaki diğer öğrencilerin tarih, Lehçe, biyoloji ve coğrafya dersleri de en az çizimleri kadar kötüydü. Herkes kendi konusunda başarısızdı. Bütün erkekler oraya askerden kaçmak için gelmişlerdi. Kızların çoğuysa Varşova'nın dışındandı. Ya koca kapmak ya da Varşova'da bir okulda iş ayarlamak ve oturma izni alabilmek için bu okula devam ediyorlardı. Oradakiler planlarını böyle kurmuşlardı ve kimsenin öğretmen olmaya niyeti yoktu. Bu da utanılacak bir şeydi, çünkü öğretmenlik iyi bir meslektir. Her neyse, öğretmen olmaya heves eden bir kişi bile çıkmadı o günlerde karşıma.

---

*) Varşova'nın kuzeybatı kesimi.

**) Tam gün öğrenci olanlar tam günlük mecburi askeri hizmetten muaf tutuluyordu. Sadece haftada bir gün askerlik yapmak zorundalardı.

Bütün bu süre boyunca tek derdim, paçamı askerlikten kurtarmaktı. Sonunda başarılı da oldum. Savaş zamanında bile orduya çağrılmayacağım bir kategoriye alınmıştım. Böyle durumlara pek rastlanmaz. Elimde şizofreninin çok tehlikeli bir türü olan çifte şizofreni olduğuma dair belgeler var. Bu da eğer elime silah verilirse önce kendi subayıma ateş ederim demekti. Bunların hepsi bana bir kez daha hepimizin ne kadar karmaşık yapıda olduğumuzu gösterdi, çünkü Yoklama Heyeti'ne hiç yalan söylememiştim. Gerçeği söylemiştim. Sadece biraz abartmıştım ve gerçeğin hepsini anlatmamıştım. Bu da inandırıcılık sağlamıştı.

Önce biraz kilo kaybetmeye karar verdim. Yoklama Heyeti'nin önüne ilk kez çıktığımda, normalden on altı kilo azdım. Kaç kilo az olduğunuzu hesaplamak için santimetre olarak boyunuzdan, kilogram olan kilonuzu çıkartıyorsunuz, sonra da bulduğunuz sayıdan 100 çıkartıyorsunuz. Eğer boyunuz 181 cm ise -boyum 1.81'di- 81 kilo olmalısınız. Orduda bu yöntemi kullanıyorlar. Ben 65 kilo geldiğim için, normalden 16 kilo az oluyordum. Sonuç olarak beni B Kategorisi'ne yazdılar. Bu da yetersiz fiziksel durumumdan dolayı askerden bir yıl süreyle uzaklaştırıldığım anlamına geliyordu.

Sadece zayıftım ve 16 kilo eksiğim vardı. Kuralları bilmiyordum ama eğer 16 kilo eksiğim olduğunda bir yıl ordudan kurtulabiliyorsam, mesela 25 kilo verirsem beni tamamen rahat bırakabilirlerdi. Bunun üzerine hızlı bir şekilde kilo kaybetmeye başladım. Birkaç ay süresince yediklerimi gittikçe azaltmaya çalıştım ve sonunda çok az yemekle yetinir oldum. Koştum ve spor yaptım. Yoklama Heyeti'nin önüne çıkmadan önceki son on gün ne bir şey yedim ne de içtim. Gerçekten. Bunu yapmak mümkün. İnsanların sıvıya ihtiyacı olduğu tamamen doğru değil. Ne bir damla su ne de başka bir şey içtim. On gün boyunca tek lokma yemedim. O on günün başlarında umumi banyolara gidiyordum çünkü kendime ait bir banyom yoktu. Varşova'nın dışında felaket durumda olan bir odada kirada oturuyordum. Saunaya gidiyordum. Om dokuz yaşındaydım ve kalp krizi geçirebileceğim gibi bir ihtimal aklıma gelmiyordu. Ayrıca bu, umurumda da değildi. Orduya gireceğime kalp krizi geçirmeye razıydım.

Askere gitmektense her şeye razıydım. İtfaiyeci Eğitim Lisesi'ne gitmiştim ve o zamandan beri üniforma giyeceğime başka her şeyi yapmaya razıydım.

Beni İtfaiyeci Eğitim Lisesi'nde dövmediler; ben kurallara, trompete, düdüklere, belirli saatlerde kahvaltı etmeye ayak uyduramayacağımı anlamıştım. Kahvaltıyı canım istediği zaman ya da acıktığımda etmek isterim. Bu, Polonyalılara has bir bireysellikten, belki de benim kendi bireyselliğimden kaynaklanıyor. Elverişli bir durumda bile, bir başkasının benim yerime her şeyi düzenlemesini kabul edemiyorum. Bu yüzden hapishaneleri dayanılmaz bulurum. Oysa hapishanede ordudakinden daha fazla özgürlük var.

On gün boyunca hiçbir şey yiyip içmedim. Banyolara gittim. Buralarda hem sauna hem de buhar banyosu vardı. Tabii ki erkeklerin hepsi ortalıkta çıplak dolaşıyordu. Ufak bir adam bana takılmaya başladı. Her gün ya da iki günde bir gittiğimden bu adamın giderek bana yaklaştığını fark ettim. Adam eşcinsel olmalıydı, burası da onların bir tür buluşma yeriydi herhalde. Bana her gün biraz daha yaklaştı ve sonunda bir gün yanıma geldi. Beni dirseğiyle dürtüp tepeden tırnağa süzdü. "Cılız yavru horoz, iyi horozdur," dedi. Eşcinsel değildi, sadece benim kadar zayıftı ve bu yüzden ikimizin de harika insanlar olduğumuzu düşünüyordu, tabii ki dost olduğumuzu da. Elli yaşlarındaydı ve gerçekten de çıta gibiydi. Polonya'da dedikleri gibi, Auschwitz'den çıkmaydı. Bu çok acı ama öyle derler. Ayrıca o, gerçekten öyle görünüyordu.

Son gün benim açımdan oldukça zorlu geçti. Annem gelip biftek pişirdi, ben de yedim. Sonra Yoklama Heyeti'nin önüne çıktım. Her zamanki gibi üstümdekileri çıkarıp masaya yaklaştım. Normalin 23 ya da 24 kilo altındaydım ve bu çok düşüktü. Heyetin önünde durdum. Tabii her zamanki askeri bağırış çağırışlar başladı. "Sen oradaki! Buraya gel! Orada dur! Orada dur dedim!" Heyet, yer ve zaman geçen seferkiyle aynı olduğundan kendiliğimden tartıya yöneldim. Tam tartıya çıkacakken, "Sen ne yaptığını sanıyorsun? Tartılar bozuk! Buraya gel!" diye bağırdılar. Bu da benim zayıflama maceramın sonuydu. Hiçbir işime yaramamıştı.

Her şey şizofreniyle son buldu. Şizofreni hakkında tek bir kelime bile okumamıştım. Öyleymiş gibi davranıp numara yapsam foyamı ortaya çıkarırlardı. Uzun bir zaman harcamam gerekti, bu kurullar şakaya gelmez. On günlüğüne askeri hastaneye yatırılıp her gün birkaç saat boyunca sorguya çekildim. Aslında buna tam olarak sorguya çekilme de denemezdi; bu, daha çok, sekiz ya da on askeri doktorun gözetiminde yapılan tıbbi değerlendirmelerdi.

Tabii ki bundan çok önce psikiyatri kliniğine gitmeye başlamıştım bile. Hemen hemen altı ay önceden. Kendimi iyi hissetmediğimi, her şeye karşı ilgimi kaybettiğimi söyleyip kliniğe başvurdum. Hiçbir şeyin umurumda olmaması, hiçbir şey yapmak istememek, asıl şikayetim bunlardı.

Bütün hayatım boyunca, az da olsa böyle düşündüğüm oldu, ama bunu en yoğun şekilde ikinci seferinde de sinema okuluna giremeyince hissetmiştim. Gerçekten de hayattan elimi ayağımı çekmiştim. Benim için askeri hizmetten kurtulmak, sinema okuluna girmekten daha önemliydi.

Kliniğe kışın ve ayda bir kez gidiyordum. Sonra da kurulun önüne çıkartıldım. Bana askeri hizmetimi engelleyecek şeylerin olup olmadığını sordular. Ben de olmadığını söyledim. Beni tarttılar. Kilo almıştım. Yine 15 kilo eksiğim vardı, ama 25 değil. En sonunda ne tür bir askeri hizmette bulunmak istediğimi sordular. Ben de sakin olanlarını tercih ettiğimi söyledim. "Sakin mi?" dediler. "Orduda sakin bir hizmet yoktur. Aklından ne geçiyor? Sakin ne demek? Neden sakin?" "Sakin olmalı çünkü psikiyatri kliniğinde tedavi görmekteyim," dedim. "Tedavi görmekteyim ne demek? Nerede tedavi görüyorsun? Ne kadar zamandır?" "Altı aydır gidiyorum," dedim. "Ne tedavisi görüyorsun?" "Bilmiyorum. Kendimi zihinsel olarak pek iyi hissetmiyorum. Bu yüzden tedavi görüyorum. Bu yüzden de sakin bir askeri bölümde görev almak istiyorum," dedim. Birbirlerine bir şeyler mırıldandılar ve "Bak, bu notu al, Varşova'daki Dolna caddesine git," dediler. Bana Devlet Belgesel Film Stüdyoları'nın hemen yanındaki askeri psikiyatri kliniğinin adresini vermişlerdi.

Orada, oda arkadaşlarımın kim olduğunu bile bilmeden, üstümden pijamalarımı hiç çıkarmadan on gün geçirdim. Günlük

sorgulamalarda artık hiçbir şeye karşı ilgi duymadığımı sürekli tekrarlıyordum. Onlar da oldukça fazla araştırıyorlardı. Mesela, "Hiçbir şey ilgini çekmiyorsa, o halde ne yapıyorsun?" diye sordular. "Kısa bir süre önce ilgimi çeken bir şey yaptım," diye cevap verdim. "Yaptığın neydi?" "Anneme fiş yaptım." "Ne fişi?" "Elektrik fişi." "Tamam da fişle ne yaptın? Evde fiş yok muydu?" "Evet ama evde sadece bir fiş vardı, ama annem iki tane elektrikli alet kullanıyor, aynı zamanda hem çorba hem de çay yapmak istediğinde ikisini birden fişe nasıl takabilirdi? Bir fiş daha yapmak zorundaydım," dedim. "Peki, bu fişle ne yaptın?" diye sordular. Dört saat boyunca onlara kabloları nasıl birleştirdiğimi anlattım. "Teli nasıl kesersiniz? Önce kabloyu kesmek gerekir, değil mi? Bu nasıl yapılır? Önce kablonun üstündeki kaplamayı çıkarmak gerekir. Çünkü orada biri pozitif, diğeri negatif iki tel vardır. Teller koruyucu bir lastik kaplama içindedir. İlk önce onu kesmemiz gerekir. Bu yüzden de bıçağımı keskinleştirip kaplamayı keserim. Ama keserken telleri saran kaplamanın ortasından keserim. Kısa devre olabilir. Öyle kesmelisin ki koruyucu delinip teller kesilmemeli. Ana koruyucuyu çıkarttığın zaman iki ayrı kablo kalır. Bu kabloların her birinin kendi kaplaması vardır. Şimdi ise tele ulaşmak için her birini kesmek zorundasındır çünkü plastik akımı geçirmez. Tellerden geçer. Ama her noktada bu tellerden yetmiş iki tane vardır." "Yetmiş iki mi? Nereden biliyorsun?" "Çünkü saydım ve yetmiş iki tane tel vardı." Telleri saydığımı dikkatli bir şekilde not ettiler. "Tellere zarar vermeden kesmelisin. Bıçak çok keskin olmamalı. Çünkü fazla bastırırsan teli de kesersin. Ayrıca telleri burmalısın, çünkü koruyucu kılıfı çıkarttığında teller her tarafa dağılır. Bu yüzden telleri tekrar burmalısın. Önceden kablo vardı ve bu kablo yetmiş iki ayrı telden oluşuyordu. Telleri çok dikkatli burmalısın. Daha sonra vidayı gevşetip doğru yere takmalısın. Her şeyi kılıfın içine sokmalı, tekrar kapatmalısın, falan."

Bu küçük kablo hakkında konuşmak üç ya da dört saatimi aldı çünkü her şeyi bütün detaylarıyla anlattım. Bunun onların ilgisini çektiğini fark etmiştim. Ben bir şeyi detaylarıyla anlattığımda, onlar da not tutuyorlardı. Sebebini bilmiyordum ama

önemli olduğunu biliyordum, çünkü bu nokta üzerinde çok duruyorlardı.

Sonra onlara nasıl bodruma inip ortalığı toparladığımı anlattım. Bu da hemen hemen iki günümü aldı. Rafta ne olduğunu, ne kadar tozlu olduğunu, tozunu aldığımı, oranın nemli olduğunu, yeri silmek zorunda kaldığımı, bunu yapmak için de ikide bir dışarı çıkıp paçavrayı sıkmak zorunda kaldığımı anlattım, çünkü bezi içerde sıksaydım, yerler yine ıslanacaktı. Bu yüzden her seferinde dışarı çıkmak zorunda kalmıştım. Onlar da, "Bir kova almak aklına gelmedi mi?" diye sordular. Ben de, "Evet, bir süre sonra kova almanın iyi bir fikir olacağını fark ettim. Bu iyi bir fikirdi çünkü artık bezi sıkmak için dışarı çıkmama gerek kalmıyordu, bezi kovaya sıkabilirdim," diye cevap verdim.

Sonraki iki günü de böyle geçirdik. Daha sonraki iki gün boyunca mürekkep lekeleri yapıp neye benzettiğimi sordular. Tipik psikiyatri testleri.

Her neyse, on günün sonunda mühürlenmiş bir zarf aldım. Eve gelince zarfı açtım. İçinde, teşhisin çifte şizofreni olduğu yazıyordu. Zarfı tekrar mühürledim ve Yoklama Heyeti'ne gidip zarfı onlara verdim. Askeri hizmet kitapçığımı istediler ve mührü Kategori D'ye bastılar: Savaş zamanında bile askeri hizmete uygun değildir.

Orduyla maceram işte böyle sona erdi. Onlara sürekli içimden hiçbir şey yapmak gelmediğini söyleyip durdum. İyi veya kötü, hayattan hiçbir şey istemediğimi, beklemediğimi söyledim. Hiçbir şey. Ara sıra kitap okuduğumu anlattım. Kitapları tanımlamamı istediler. Ben de *W Pustyni i w Puszczy*'yi* satır satır anlattım. Saatler sürdü. Yazar kitabın sonunu böyle yazdıysa, bu, erkek kahramanın kadın kahramana kavuştuğu anlamına gelir gibi bağlantılar kurmam onların ilgisini çekmişti.

Tam dört gün sonra Sinema Okulu giriş sınavları başladı ve ben sınavları geçtim. Riskli bir işe kalkışmıştım çünkü kurulla geçirdiğim on gün boyunca hiçbir şey yapmak istemiyormuş gibi

*) *W Pustyni i w Puszczy* (Çölde ve El Değmemiş Kırlarda, 1911; İngilizce çevirisi 1912). 1905'te Nobel edebiyat ödülünü kazanmış Henryk Sienkiewicz'in (1846-1916) yazdığı bir Leh çocuk klasiği.

davranmıştım. Oysa Sinema Okulu sınavlarında her şeyi yapabilirmişim duygusuyla hareket etmeliydim.

Sinema Okulu'na girebildiğim için çok mutluydum. Her şeyden önce, okula girebileceğimi onlara gösterme zevkine erişmiştim. Gerçi beni kabul etmemeleri gerektiğini de düşünüyordum. Tam bir salaktım. Beni niye kabul ettiklerini anlayamıyorum. Belki de üç defa denediğim içindir.

Önce, sınavı verenlere bazı çalışmalar göstermeniz gerekiyordu, sonra bunlara not veriliyordu. Çektiğiniz filmleri, bir senaryo ya da fotoğraflar gösterebilirdiniz. Onlara bir roman da gösterebilirdiniz ya da ressamsanız çizimlerinizi. Ben onlara absürd birkaç hikâye gösterdim –iyi değil anlamında absürd. Önceden girdiğim bir sınavda kendi çektiğim 8 mm.'lik bir film göstermiştim. Felaketti. Çok kötüydü. Gösterişli bir dökümtülüğü vardı. Herhangi biri bana böyle bir şey getirmiş olsaydı kesiklikle kabul etmezdim. Onlar da o zaman beni almamışlardı zaten. Ben de kısa bir öykü yazdım. Belki beni öykü yazdığım için kabul ettiler, hatırlayamıyorum.

Sinema Okulu giriş sınavları çok uzun sürerdi. Halen de öyle. İki hafta sürüyor. Son aşamaya kadar gelmeyi hep başardım. Bu oldukça zordu, çünkü sınavlar beş ya da altı yerde oluyordu ve bin kadar aday vardı. Son aşamaya kadar gelen otuz kırk aday olurdu. Bunların içinden de beş altı kişi seçilirdi. Son aşamaya kadar rahatlıkla geliyordum da sonrası olmuyordu işte.

Çok okumuştum, sanat tarihinde de oldukça iyiydim, çünkü Tiyatro Teknisyenleri Lisesi'nde bu konuda iyi eğitim almıştım. Sinema tarihinde falan da fena değildim. Ama dürüst olmak gerekirse, çok deneyimsiz bir çocuktum –daha doğrusu, yirmiyi geçtiğim düşünülürse, erkektim. Yine de çok saftım ve pek de zeki sayılmazdım. Her neyse, son sınavlardan birinde -kabul edilip edilmeyeceğime karar verecekleri sözlüde- ne sorduklarını çok iyi hatırlıyorum. Her zaman kabul etmek zorunda olduklarını düşündükleri birkaç aday olurdu ve ben de onlardan biriydim herhalde, çünkü bana öyle davranıyorlardı. "Kitle iletişim araçları nelerdir?" diye sorduklarını hatırlıyorum. Ben de, "Tramvay, otobüs, troleybüs, uçak," diye cevap vermiştim. Biraz düşünüp uça-

ğı sonra eklemiştim. Doğru cevabı verdiğimden kesinlikle emindim, ama onlar herhalde sorunun aptallığı karşısında benim müstehzi bir cevap verdiğimi, doğrudan doğruya cevap vermeyi kendime yakıştıramadığımı düşünmüş olmalılar. Dosdoğru cevap verip radyo ya da televizyon demek seviyeme uygun düşmezdi, bu yüzden ben de soruyu alay edermişçesine cevaplamış oldum. Okula alınma sebebim bu olsa gerek. Ama gerçekten de kitle iletişim aracı denince aklıma troleybüs gelmişti.

Sınavlarda çeşitli sorular sorarlardı. Mesela, sifon nasıl çalışır? Elektrik nasıl çalışır? Orson Welles'in herhangi bir filminin ilk planını anlatabilir misin? Ya da *Suç ve Ceza*'nın son cümlesini hatırlıyor musun? Neden çiçekleri sulamak gerekir? Her çeşit soru sorarlardı. Tanımlama yeteneğine sahip olup olmadığınızı anlamak için zekânızı ölçmeye, çağrışım yeteneğinizi çözmeye çalışıyorlardı. Bir filmde sifon çekme hareketini göstermek kolaydır ama bunu anlatmak zordur. Herhangi bir dilde tuvalet sifonunun nasıl çalıştığını açıklamaya çalışın, hiç de kolay olmadığını göreceksiniz. Hareketlerle gösterebilirsiniz ama önemli olan, suyun nasıl biriktiğini, bir düğmeye basıldığında nasıl olup da suyun bir anda akıverdiğini ve daha sonra sifonu tekrar çekmenize imkân verecek ölçüde suyun nasıl biriktiğini açıklamanızdır. Bu tarz soruların yardımıyla anlatma yeteneğinizi, konsantrasyonunuzu, ayrıca zekânızı da ölçmeye çalışırlar.

Lodz Sinema Okulu'ndaki dersler diğer sinema okullarındakilere benzer. Sinema tarihi, estetik tarihi, fotoğraf sanatı ve oyuncularla nasıl çalışılacağını öğreniyorsunuz. Her şeyi teker teker öğreniyorsunuz. Tabii, tarih dışında olanları sadece kuramsal olarak öğrenemezsiniz. Kendiniz tecrübe etmelisiniz. Bunun başka yolu da yoktur.

Okulun bütün amacı film seyretmenizi ve seyrettiklerinizi tartışmanızı sağlamaktır, başka bir şey değil. Film seyretmek zorundasınızdır; seyrettiğiniz ve ayrıca çektiğiniz için de sürekli onlardan bahsedersiniz. Bu filmlerden tarih dersleri ya da estetik dersleri sırasında mı söz ettiğiniz önemli değildir, hatta İngilizce dersleri sırasında bile bunlardan konuşabilirsiniz. Hepsi bir. Önemli olan konunun her zaman gündemde olmasıdır. Her zaman sine-

ma hakkında konuşuyor, analiz yapıyor, tartışıyor ya da karşılaştırıyorsunuzdur.

Okul çok iyi tasarlanmıştı. Film çekmemize imkân tanınıyordu. Her yıl en az bir film çekiyorduk. Aklımızı kullanır ya da talihimiz yaver giderse iki tane bile çekebiliyorduk. Ben her zaman yılda bir ya da iki film çekmeyi başardım. Okulun amaçlarından biri de buydu; o dünyaya girmemize ve orada kısa bir süre bulunmamıza yardımcı olmak. Diğer amacı da bütün bu tartışmaların pratiğe dökülmesi olan filmler çekmemizi sağlamaktı.



Kieslowski'nin kamerayla tanıştığı yıllar.

Hem konulu filmler hem de belgeseller çekmek zorundaydık. Ben ikisinden de çektim. Sanırım üçüncü yılımda, 20 dakikalık konulu filmler çektim. Bazen filmleri kısa öykülerden uyarlıyorduk. Filmler kısa olmalıydı, bu yüzden bir romanı uyarlama şansımız yoktu. Ama genelde, çoğumuz kendi senaryomuzu kendimiz yazıyorduk.

Okulda herhangi bir şekilde sansür uygulanmıyordu. Normal şartlarda seyretme imkânı bulamayacağımız filmleri de gösteriyorlardı. Öğrencilerin, sadece ilginç bilgiler ya da yasak haberler olarak değerlendirip seyretmesi için değil de eğitimleri için film getiriyorlardı. Tabii ki James Bond'un KGB'yle savaştığı filmleri göstermiyorlardı ama normal olarak Polonya'da gösterilmeyen filmleri seyrediyorduk ya da filmleri gösterime girmeden çok önce seyredebiliyorduk. Film seçimlerinde siyasi sansür uyguladıklarını zannetmiyorum. Belki uyguluyorlardı da benim haberim yoktu. Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı*'nı ve diğer ilginç Sovyet filmlerini gösteriyorlardı. Okul, komünist propagandaya pek bulaşmıyordu. Gerçekten açık fikirli, bu yüzden de iyi bir okuldu, 1968'e kadar.

Bazı filmler güzel olduklarından aklımda kalmıştır. O filmleri çok iyi hatırlıyorum, çünkü bütün hayatım boyunca böyle bir şey asla yapamayacağımı düşünürdüm (şüphesiz, bu filmler üzerinizde en büyük etkiyi yapan filmlerdir) ve bunun sebebi parasızlık ya da gerekli teknisyen ve araçlara sahip olmamam değil, yeteri kadar güçlü hayal gücüm, zekâm ve yeteneğim olmamasıydı. Her zaman kimsenin asistanı olmak istemediğimi söylemişimdir. Ama, mesela Ken Loach isterse seve seve kahvesini yaparım. *Kerkenez*'i Sinema Okulu'nda görmüştüm ve o an ona memnuniyetle kahve yapacağımı anlamıştım. Asistanı falan olmaya niyetim yoktu, sadece kahvesini yapıp onunla yaptıklarını gözlemek istemiştim. Aynı şey Orson Welles, Fellini, bazen de Bergman için geçerliydi.

Bir zamanlar olağanüstü yönetmenler vardı, ama şimdi ya öldüler ya da işi bıraktılar. Büyük film kişilikleri dönemi geçmişte kaldı. O müthiş filmleri seyrederken hissettiğim kıskançlık değildi, çünkü teoride de olsa, ancak ulaşabileceğiniz şeyleri kıskanabilirsiniz. Gıpta edebilirsiniz ama sizi aşan bir şeye gıpta bile edemezsiniz. Duygularımda bir acayiplik yoktu. Aksine oldukça olumluydular; böyle bir şeyin mümkün olması ve bunun beni her zaman aşacağı düşüncesinin yarattığı belli bir şaşkınlık ve hayranlıktı söz konusu olan.

Bir keresinde, yanlış hatırlamıyorsam Hollanda'da bir yerdeydik, en sevdiğim filmleri sıralamam istendi benden. Ben de bir seçme yaptım. Hepsini tam hatırlayamıyorum ama kendi seçimlerimi yaptım, hatta ikisinin gösterimine de gittim. Sonra da gitmekten vazgeçtim. Bu filmlerin bende uyandırdığı beklentiler ve fikirler bir yerlerde büyülerini tamamen yitirmişlerdi, bunu fark ettim.

Fellini'nin *La Strada*'sım seyredip hayal kırıklığına uğramadığımı hatırlıyorum. En az eskiden olduğu kadar, hatta daha fazla sevmiştim. Daha sonra Bergman'ın *Gezgincilerin Gecesi* adlı filmini seyrettim. Bu filmle ilgili hoş anılar kalmıştı aklımda. Oysa beyazperdede seyrettiğim bana tamamen yabancı, ilgisiz kaldığım bir şeylerdi. Bir iki sahne dışında, daha önce seyredişimde bu filmde ne bulduğumu anlayamadım. İlk seyredişimki gibi bir gerilim hissetmedim. Ama sonraları Bergman, bu gerilimi taşıyan daha başka güzel filmler de çekti. İşte perdenin sihri, başka şeylerin yanı sıra,

burada yatıyor: Seyirci olarak kendinizi birdenbire bir gerilimin içinde buluyorsunuz, çünkü yönetmenin size gösterdiği dünyadasınız artık. Bu dünya o kadar tutarlı, anlaşılabilir ve özlü ki siz bu dünyanın içine giriyor, gerilimi yaşıyorsunuz.

Bu iki film de hemen hemen aynı zamanlarda çekildiği halde neden böyle oldu, hiç bilemiyorum. Fellini ve Bergman az çok aynı dönemin insanlarıdır. İkisi de çok büyük yönetmenlerdir. Ama *Gezgincilerin Gecesi* eskidiği halde *La Strada* hiç yaşlanmamıştı. Bunun sebebini tam olarak bilemiyorum. Tabii ki analiz edip anlamaya çalışabilirsiniz ama buna değip değmeyeceğini de bilmiyorum. Bu felsefe yapmaktır ve de eleştirmenlerin işidir.

Andrey Tarkovski son yılların en iyi yönetmenlerinden biriydi. Çoğu gibi o da artık yaşamıyor. Zaten yönetmenlerin birçoğu ya öldü ya da film çekmeyi bıraktı. Ya da mesleklerinin bir aşamasında bir şeyleri, kendilerine has hayal güçlerini, zekâlarını ya da hikâye anlatma yöntemlerini bir daha geri dönmeyecek şekilde yitirdiler. Tarkovski bunları yitirmemişlerden biriydi. Ama ne yazık ki öldü. Belki de daha fazla yaşayamadığı için öldü. İnsanlar zaten genelde bu yüzden ölür. Kanserden ya da kalp krizinden veya araba kazasından öldükleri söylenebilir ama gerçek insanlar, yaşamaya devam edemedikleri için ölürler.

Söyleşilerde, çoklukla hangi yönetmenlerin beni etkilediği sorulur. Ben bunun cevabını bilmiyorum. Belli bir mantığı yok ama birçok farklı sebepten dolayı, galiba etkilendiğim bir sürü yönetmen var. Gazeteler bu soruyu sorduklarında, ben de her zaman Shakespeare, Dostoyevski, Kafka diye cevaplıyorum. Şaşırıyorlar ve bu saydıklarımın yönetmen olup olmadığını soruyorlar. "Hayır," diyorum. "Bunlar yazar." Ve bu da benim için bir filmden çok daha önemli.

İşin doğrusu, binlerce film seyrettim -özellikle de Sinema Okulu'nda- ve çoğunu da çok sevdim. Ama buna etkilenme denebilir mi? Sanırım bugüne kadar, birkaç istisna dışında, filmleri bir yönetmen olarak değil de, halktan biri olarak seyrettim. Bir şeylere bakmanın oldukça farklı bir yöntemi bu. Tabii ki biri tavsiye veya herhangi bir şekilde yardım istediğinde profesyonel bir gözle bakıyorum. O zaman filmi daha profesyonelce incelemeye ça-

lışıyorum. Ama sinemaya gittiğimde -bu pek sık olmasa da- filmleri sıradan bir seyirci gibi seyrederim. Duygulanıyorum, kendimi perdedeki sihrin etkisine bırakıyorum, bu sihir varsa tabii; bir başkasının anlattığı hikâyeye inanıyorum. Bu şartlar altında etkilenmeden söz etmek oldukça zor.

Esas olarak bir film iyiyse ve ben filmi beğenmişsem, bu filmi beğenmediğim bir filme oranla daha az inceleyerek seyrederim. Kötü filmlerin üzerimizde etki bıraktığını söylemek güç, bizi etkileyenler iyi filmlerdir. İyi filmleri yaratıldıkları ruh içinde seyretmeye çalışırım, daha doğrusu böyle seyrederim. Onları incelemeye kalkışmam. Okulda da bu böyleydi. *Yurttaş Kane*'i en az yüz kere seyrettim. Zorlarsanız, oturup bütün planları çizebilir ya da tarif edebilirim ama benim için önemli olan bu değil. Önemli olan o filmde benim de bir yerim olmasıydı. Ben o filmi yaşamıştım.

Çalmanın kötü olduğunu da düşünmüyorum, ayrıca. Biri o yoldan daha önce geçip başarısını kanıtlamışsa, sizin de onu hemen çalmanız gerekir. İyi bir filmden çalarsam ve çaldıklarım kendi dünyamın bir parçasına dönüşürse, hiç tasalanmadan çalarım. Genelde bu ben fark etmeden oluyor ama bu, çalmıyorum anlamına da gelmiyor. Çalıyorumdur ama hesap kitap yapmadan, tasarlamadan. Bu tam anlamıyla sahtecilik sayılmaz. Başka bir deyişle, filmler hayatlarımızın bir parçası. Sabahları kalkıyoruz, işe gidiyoruz veya gitmiyoruz. Uyuyoruz. Sevişiyoruz. Nefret ediyoruz. Film seyrediyoruz. Ailemizle ya da arkadaşlarımızla sohbet ediyoruz. Çocuklarımızın veya onların arkadaşlarının sorunlarını yaşıyoruz. Ve filmler de buralarda bir yerdeler. İçimizde bir yerlerde kalıyorlar. Hayatlarımızın, iç dünyalarımızın bir parçası haline geliyorlar. Gerçekten olmuş olaylar kadar bize aitler. İcat edilmiş olmalarının dışında, gerçek olaylardan bir farkları olduğunu düşünmüyorum. Ama bu önemli değil. Bizimle birlikteler. Filmlerden hikâyelerin yanı sıra planlar, sahneler, çözümler de çalıyorum. Sonra da nereden çaldığımı hatırlayamıyorum.

Senaryo ve yönetmenlik dersi verdiğim genç meslektaşlarımı kendi hayatlarını incelemeye teşvik ediyorum. Bunu herhangi bir kitap ya da metin için değil, kendileri için yapmalılar. Onlara her zaman, bugün, bu insanların arasında, şu sandalyenin üzerinde

oturmanıza sebep olan hadiselerin neler olduğunu bir düşünün, diyorum. Neler oldu? Sizi buralara ne getirdi? Bunu bilmek zorundasınız. Başlangıç noktası budur.

Kendinizle bu şekilde uğraşmadan geçirdiğiniz yıllar boşa geçmiştir. Bazı şeyleri içgüdüsel olarak hissedip anlayabilirsiniz, sonuçlar keyfidir. Ancak bu işi yaptığınızda olayların belli bir düzeni olduğunu ve bu olayların manasını kavrayabilirsiniz.

Beni bu noktaya getiren şeyi anlamaya çalışıyorum, çünkü hayatınızın inanılır, acımasız bir analizini yapmadan hikâye anlatamazsınız. Kendi hayatını anlamıyorsan, ne hikâyelerindeki karakterlerin ne de diğer insanların hayatlarını anlayabilirsin. Felsefeciler bunu bilirler. Sosyal hizmet görevlileri de. Ama sanatçıların da -en azından hikâye anlatanların- bunu bilmeleri gerekir. Belki müzisyenlerin böyle bir analize ihtiyacı yoktur ama bestecilerin vardır. Ressamların daha az ihtiyacı vardır. Hayatla ilgili hikâyeler anlatanların kesinlikle buna ihtiyaçları vardır: kendi hayatlarını gerçek anlamda anlayabilmeye. Gerçek derken, bunun, herhangi biriyle paylaşabileceğim kamusal bir anlayış olmadığını söylemek istiyorum. Bahsettiğim şey satılık değildir, hatta benim filmlerimin birinde bile buna rastlayamayacaksınızdır. Bazı şeyleri çok kolay kavrayabilirsiniz ama çektiğim filmlerin ve anlattığım hikâyelerin benim için ne anlama geldiklerini ve bunun sebeplerini asla anlayamazsınız. Bunu hiçbir zaman bulamayacaksınız. Bunu ben biliyorum, bu bilgi yalnızca bana ait.

Bana bir şeyler öğretmeye ya da bana veya bir başkasına bir hedef göstermeye çalışanlardan korkarım, çünkü kendiniz bulmadığınız sürece bir başkasının sizin hedefinizi belirleyebileceğine inanmam. Fanatik bir şekilde bu tür insanlardan korkarım. Bu yüzden de psikanalistler ve psikoterapistlerden çekinirim. Tabii onlar her zaman biz size göstermiyoruz, yardım ediyoruz diyeceklerdir. Bu tür tartışmaları bilirim. Ne yazık ki bu sadece teoride böyledir, pratikte sizi yönlendirmeye kalkarlar. Terapi sonrası kendilerini müthiş derecede iyi hisseden bir dolu insan tanıyorum. Aynı zamanda felaket kötü duruma düşen başka bir sürü insan da. Bugün kendilerini iyi hissedenlerin yarın da iyi hissedeceklerine inanmıyorum.

Bu tür konularda modayı pek takip etmem. Psikoterapistlerin katıldığı çeşitli özel ya da grup terapilerine gitmenin veya psikiyatristlerden medet ummanın moda olduğunu biliyorum. Sadece korkuyorum, hepsi bu. Politikacılardan, din adamlarından, öğretmenlerden korktuğum kadar bu terapistlerden de korkuyorum. Yol gösteren, her şeyi bilen insanlardan korkuyorum. Aslında kimsenin gerçekten bir şey bildiği yok, birkaç istisna dışında. Bundan eminim, buna kesinlikle inanıyorum. Maalesef bu tür insanların eylemleri de trajediyle sonuçlanıyor –İkinci Dünya Savaşı veya Stalinizm gibi. Stalin ve Hitler'in ne yapmak istediklerini iyi bildiklerinden kesinlikle eminim. Hem de çok iyi biliyorlardı. Zaten böyledir. Fanatik dedikleri budur. Bilmek de budur. Bu, her şeyi kesin olarak bilme duygusudur. Bir sonrası da asker postallarıdır. Her zaman böyle sonuçlanmıştır.

İyi bir sinema okuluna gittim. Okulu 1968'de bitirdim. Okulda bize belli bir oranda özgürlük tanınıyordu, akıllı hocalarımız da vardı ama komünistler okulu mahvettiler. Yahudi oldukları gerekçesiyle bazı hocaları kovarak işe giriştiler, sonunda okulun yararlandığı özgürlük de elinden alındı. Okulu işte böyle mahvettiler.

Getirdikleri sansürü büyük lafların ardında gizlemeye çalıştılar. Örneğin, bir dönem okulda iktidarı ele geçirmek isteyen bir grup genç vardı. Bunlar deneysel sinemayı savunuyorlardı. Filmlerde delikler açıyor, kamerayı bir köşeye sabitleyip saatlerce olan biteni çekiyor ya da filmlerin üstüne resimler kazımak gibi şeyler yapıyorlardı. Bir hareket bir diğerini yok edebilecekse, totaliter yöneticiler böyle hareketleri desteklerler. Bu hareket, dünyada olup bitenleri, insanların nasıl yaşadıklarını, daha iyi yaşamak varken neden bunu yapmadıklarını, hayatlarının neden kâğıt üzerinde tanımlandığı kadar kolay olmadığını anlamaya dayanan okuldaki bizim hareketi yok etme konumundaydı. Hepimiz bu konular hakkında filmler çekiyorduk.

Yetkililer okulu kapatabilirlerdi ama bu göze batardı, çünkü herkes iktidarı elinde tutanların sanatsal özgürlüğü yok etmeye çalıştığını düşünürdü o zaman. Onlar da bu yüzden çok daha temkinli davrandılar. Böylece yetkililer sanatsal filmler yaptıklarını iddia edenlerle çıkarlarını birleştirdiler. "İnsanları ya da on-

ların hayat koşullarını filme almanın hiçbir anlamı yok. Biz sanatçıyız, sanatsal filmler yapmalıyız, tercihen de deneysel filmler."

1981'de, Agnieszka Holland'la* okula dönüşümü hatırlıyorum. O gençler de oradaydı. Müdür olmayı çok isteyen ve zamanının tümünü manyetik bant üzerinde delikler açmakla geçiren eski bir meslektaşım liderliklerini yapıyordu. Beyaz delikler. Siyah bir perde ve ikide bir ortaya çıkan, bazen küçük, bazen büyük, perdenin bir köşesinde ya da diğerinde parıldayan beyaz delikler. Buna da bir çeşit müzik eşlik ediyordu. Bu tür filmleri beğenen biri değilim ve beni rahatsız ettiklerini de hiç çekinmeden söyleyebilirim. Ama sorun bu değil. Bu tür filmlerden hoşlananlar var ve delikler de onlara hitap etmek için yapılır. O delikleri kullanarak bir şeyleri yok etmeye çalışmıyorsanız, benim de onlarla bir alıp veremediğim olamaz.

O dönemlerde Polonya Film Yapımcıları Birliği'nin** başkan yardımcısıydım. Hüsrana uğradığımız eylemlerden biri de şuydu; Agnieszka ve ben okula gidip öğrencilere okulun onların film çekmelerini sağlamak, kamerayı nereye yerleştireceklerini göstermek, oyuncularla nasıl çalışılabileceğini, hangi filmlerin zamanımıza *uygun* yapıldığını, dramaturjinin temellerini, senaryonun kurgulanmasını, sahnenin sekanstan, geniş açılı objektifin teleobjektiften farkını öğretmek için var olduğunu anlatmaya çalıştık. Bunun üzerine öğrenciler bir meslek okulu istemediklerini söyleyerek bizi dışarı attılar. Yoga, Uzak Doğu felsefesi ve çeşitli meditasyon yöntemleri üzerine çalışmak istiyorlar ve bunun çok önemli olduğunu iddia ediyorlardı. Filmlere delikler açmak istiyor ve yogayla meditasyon sanatının bunu yaparken çok işlerine yarayacağına inanıyorlardı.

---

*) Agnieszka Holland (d. 1948). Artık Paris'te yaşayan sinema yönetmeni. Filmlerinden bazıları şunlardır: *Goraczka* (Ateş, 1980), *Kobleta Samotna* (Yalnız Kadın, 1981), *Europa Europa* (Avrupa Avrupa, 1991), *Olivier, Olivier* (1992).

**) 1970'den önce, Polonya Film Yapımcıları Birliği ticari birliklere benziyordu. Diğer birçok kurum gibi Parti tarafından finanse ediliyor, dolayısıyla Parti tarafından denetleniyordu. 1970'lerin ortasına doğru, her ne kadar yapısal değişikliklere gidilmese de Film Yapımcıları Birliği'ne belli bir oranda serbestlik tanındı. Birlik, öncelikle belgeseller, sonra da sinema filmleri aracılığıyla reform hareketlerini destekleyen merkezlerden biri oldu. Ağustos 1980'deki grevler sırasında Film Yapımcıları Birliği, Polonya sanat sendikalarının muhalif hareketine liderlik ediyordu. Ancak Aralık 1981'deki sıkıyönetimden sonra, devletten gelen mali yardıma bağımlı olduklarından yönetimle en göze batan uzlaşmayı Birlik gerçekleştirdi. General Jaruzelski'nin, yazar ve oyuncu birliklerini dağıtırken, film yapımcılarınınkine dokunmaması da bunun kanıtıydı.

Bizi okuldan attılar işte. Bu, Polonya Film Yapımcıları Birliği olarak ne kadar etkisiz olduğumuzu anladığım sayısız girişimlerimizden biriydi. Belki yanılıyordum ama ben şahsen okulun bütün bu sıraladıklarımı öğretmek için var olduğuna inanıyordum. Oysa onlar tam tersini düşünüyorlardı. Bilemiyorum, belki de Polonya sinemasının bugün bu durumunda olması bu yüzdendir.

1968'lerde Polonya'da, hiçbir yerden destek görmeyen aydınların başı çektiği küçük çapta bir devrim yaşanmıştı. Biz, sinema okulundakiler, gazetelerin yalan yazdığına, Yahudilerin ülke dışına atılmamaları gerektiğine ve belki de Gomulka'nm partisindekilerden* daha açık ve demokratik olanların iktidara gelmesinin daha iyi olacağına inanıyorduk. Önceki durumdan iyi veya daha iyi olacağını düşündüğümüz bir şeyi desteklersek -özgürlüğün artması, ki bu da herkes için hem en demokratik hem de daha etkili bir şekilde herkesin paylaştığı bir şey olacaktı (çünkü eninde sonunda demokrasinin varacağı nokta burasıydı ve bu da herkes için uygun olacaktı)- işte o zaman, başaramasak da en azından kendimizi doğru dürüst ifade etmiş olacaktık. Sonraları Gomulka'dan çok daha acımasız ve ahlaksız olan kişiler tarafından yönlendirildiğimizi anladık. Moczar** ve yandaşları tarafından kullanılmıştık.

Hayatımda iki kez siyasete bulaştım, ikisinde de başarısız oldum. İlki, 1968'de Lodz'daki öğrenci direnişine katıldığım zamandı. Bu pek önemli değildi; milislere taş atıp onlardan kaçıyorduk. Hepsi bu. Beni beş, belki de on kez sorguya çektiler. Bir şeyler söylememi, bir şeyler imzalamamı istediler, hiçbirini yapmadım. Kimse beni ne dövdü ne de tehdit etti. Hatta beni içeri atmak istediklerini bile sanmıyorum. Esas kötü olan, insanları Polonya'nın dışına sürmeleriydi. Anti-semitizm ve Leh milliyetçiliği, ülkem için bugün bile silinmeyen bir lekedir ve bundan hiçbir zaman kurtulabileceğimizi sanmıyorum.

---

*) İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra, Wladyslaw Gomulka Potonya'daki komünist hükümetin bir üyesi, Yeniden Kazanılmış Topraklar'ın bakanıydı. Revizyonist eğilimleri olduğu gerekçesiyle 1951 yılında Polonya'nın Sovyet yanlısı Stalinist başkanı Boleslaw Bierut tarafından hapse atıldı. Üç yıl sonra, Stalin ölünce serbest bırakıldı. Polonya Ekimi sonucunda 1956 yılında Parti sekreteri olarak muzaffer bir şekilde iktidara getirildi. Bir süre sonra kendinden öncekilerin bütün kötü yanlarını edindi. 1970 yılında işçiler fiyat artışlarına karşı ayaklanınca hükümetten düşürüldü.

**) General Mieczyslaw Moczar, içişleri bakanı. 1968'de İktidara gelmek amacıyla Yahudilere karşı yürütülen kampanyanın ve tasfiye hareketinin başını çekti.

Bir ülke için etnik mozaiğin ne kadar iyi bir şey olduğunu ancak şimdi anlıyorum. Şimdi biliyorum. O zamanlar bilmezdim. Ancak, yine de korkunç bir adaletsizlik yapıldığını ve bu konuda elimden bir şey gelmediğini, başka kimsenin de gelmediğini, üstelik, çelişkili bir şekilde, iktidardakilere karşı daha çok bağırıp daha çok taş attıkça, ülkeden daha da fazla insanın kovulduğunu biliyordum.

Uzun bir süre için siyasetten uzak durmayı başardım. Sonra Wajda'nın* başkan yardımcısı olarak kıyısından köşesinden siyasete bulaştım, gerçi o zamanlar oldukça önem taşıyan Leh Film Yapımcıları Birliği'nin başkanlığı görevini de yürütüyordum. Bu da 1976 ya da 1977'den 1980'e kadar sürdü sanırım. Çok geçmeden, böyle bir konumda olmanın ne kadar keyifsiz ve ıstırap veren bir tuzak olduğunun farkına vardım. Bir de bu, dediğim gibi, ufak çapta siyasetti. Ama yine de siyasetti. Birlik olarak sanatsal özgürlük, sansürle başımızı çok fazla derde sokmadan filmlerde bir şeyler ifade etme özgürlüğü için savaşıyorduk. Hiçbir işe yaramadı. Önemli olduğumuzu düşünüyorduk ve sonunda tamamen önemsiz olduğumuzu anladık.

Kendimi kesinlikle girmemem gereken bir odaya girmişim gibi hissediyordum. Kabullendiğim uzlaşmalar -tabii sürekli uzlaşmak zorunda kalıyordum- beni utandırıyorlardı, çünkü sadece bana ait değillerdi: Birçok insan adına yapılan uzlaşmalardı. Bu oldukça ahlak dışıydı, çünkü birisine bir iyiliğiniz bile dokunsa, insanların ihtiyaçları olan bir şeyi başarmış bile olsanız, her zaman ödenmesi gereken bir bedel vardı. Doğal olarak bu bedel sizde bir gerginlik yaratıyordu ama bedeli asıl ödeyenler diğerleriydi. Başka da bir yolu yoktu. Bunun benim dünyam olmadığını fark ettim.

Özel ve profesyonel hayatımda uzlaşmalara varırım, sanatsal uzlaşmalara da, ama bunları kendi hesabıma yaparım. Bu uzlaşmalar benim filmlerim, benim kurduğum ve tasarladığım şeylerle ilgilidir ve sonuçlarına katlanacak olan da sadece benim. Yani, başkasının sorumluluğunu taşımak istemiyorum. Bu Birlik mese-

*) Andrzej Wajda (d. 1926). Sinema ve tiyatro yönetmeni, senarist. 1990'da Polonya'nın bağımsızlığından sonra senatör oldu. Filmlerinden bazıları şunlardır: *Pokolenie* (Bir Nesil, 1954), *Kanal* (1956), *Popiol i Diament* (Küller ve Elmaslar, 1958), *Czlowiek z Marmuru* (Mermer Adam, 1977), *Czlowiek z Zelaza* (Demir Adam, 1981), *Danton* (1982).

lesine karıştığımda, bunun farkına vardım. Dayanışma başa geçtiğinde, Birlik'ten beni azletmelerini istedim. Devrim zamanları için biçilmiş kaftan değildim.

Sinema Okulu konusuna dönersek, okula girdiğimde bitirmek üzere olan Jerzy Skolimowsk'yle* beraberdim. Sonra ben ikinci yılımdayken, Krzysztof Zanussi,** Edek Zebrowski*** ve Antek Krauze**** okulu bitirdiler. Benim yılımdakilerle iyi bir ekip oluşturmuştuk ve çok iyi anlaşıyorduk. Andrzej Titkow'la***** iyi arkadaştık. Sonra da Tomek Zygadlo'yla****** Ayrıca bizimle beraber grubumuzda Krzys Wojciechowski******* ve o zaman da, şimdi de iyi bir yazar olan Piotr Wojciechowki de******** vardı. Yabancı öğrenciler de vardı. Benim yılımdakiler bunlardı. Çok çok iyi bir sınıftı ve hepimiz birbirimizi çok severdik.

Andrzej Titkow televizyon için *Atarax* adlı bir oyun yazdı (Atarax bir çeşit sakinleştiricidir). İkinci ya da üçüncü yılımda, çalışmamın bir parçası olarak, bu oyunu yönettim. Okulun avantajlarından biri de uygulamalı çalışmalara imkân tanınmasıydı. Zorunluluk yoktu ama istiyorsanız yönetmenlik yapabiliyordunuz. Bizlere, o güne göre oldukça iyi mesleki koşullar sağlanmıştı. Profesyonel kameramanlar, elektrik ve ses teknisyenleriyle çalışma imkânımız vardı.

---

*) Jerzy Skolimowski (d. 1938). Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan sinema yönetmeni. Filmlerinden bazıları şunlardır: *Bariera* (Engel, 1966), *Le depart* (Ayrılış, 1967), *Derin Son* (1970), *Ayışığı* (1982), *Fener* (1985), *Ferdydurke* (1991).

**) Krzysztof Zanussi (d. 1939). Sinema yönetmeni. Tor Yapımevi başkanı. Filmlerinden bazıları şunlardır: *Struktura Krysztalu* (Kristal Yapı, 1969), *Iluminacja* (Aydınlanma, 1973), *Konstans* (Sabit Eleman, 1980), *Barwy Ochronne* (Kamuflaj, 1976), *Zycie za Zycie* (Hayata Karşı Hayat, 1991), *Dotkniecie* (Dokunuş, 1992).

***) Edward Zebrowski (d. 1935). Sinema yönetmeni ve senarist. K. Zanussi için birçok senaryo yazmıştır. Filmlerinden bazıları şunlardır *Ocalenie* (Kurtuluş, 1972), *Szpital Przemienienia* (Transfigürasyon Hastanesi, 1978), *W Bialy Dzien* (Gün Işığında, 1981).

****) Antonio Krauze (d. 1940). Belgesel ve sinema filmleri yönetmeni. Filmlerinden bazıları şunlardır: *Palec Bozy* (Tanrı'mn Parmağı, 1973), *Prognza Pogody* (Hava Durumu, 1982).

*****) Andrzej Titkow (d. 1948). Yönetmen ve şair, çoğunlukla belgesel film yönetmiştir.

******) Tomasz Zygadto (d. 1948). Belgesel film, sinema ve tiyatro yönetmeni. Filmlerinden bazıları şunlardır: *Robotnlcy '71* (İşçiler '71, 1972 – K. Kiestowski'yle beraber yönetti), *Rebus* (1977), *Cma* (Güven, 1980).

*******) Krzysztof Wojciechowski (d. 1939). Sinema ve belgesel film yönetmeni. Filmlerinden bazıları şunlardır: *Rodzina* (Aile, 1976), *Antyki* (Antikalar, 1978), *Szarza* (Yük, 1981).

********) Piotr Wojciechowski, Lodz Sinema Okulu'nu bitirip yazar oldu.

Sinema okulundan sonra hepimizin farklı zevkleri ve eğilimleri olduğu ortaya çıktı. Mümkün olan en kısa süre içinde belgesel çekmeye başladım, çünkü bunu çok istiyordum ve uzun yıllar boyunca da belgesel çektim. Arkadaşlarımın hepsi başka bir yol tuttu. Sonraları belgesel çalışmaya başlayanlar da oldu. Bu dönem 1960'ların sonlarıydı ve o zamanlar belgesel çekmek hiç de kolay değildi. Nasıl bu kadar kısa sürede başarı sağlayabildiğimi ben de bilmiyorum. Herhalde bu, hocalarımdan Kazimierz Karabasz'ın* yardımıyla oldu. En iyi hocalardan biriydi ve başlangıçta benim üzerimde bir etkisi olduğu kesin.

Bana 'mühendis' diyorlardı. Belki babam mühendis olduğu için, ama sanırım daha çok etrafımı derleyip toplama takıntım veya huyum yüzünden beni böyle çağırıyorlardı. Her şey için çeşitli listeler hazırlar ve kâğıtlarımı hep düzenli tutarım. Ya da, bana 'kuş uzmanı' diyorlardı, belgesel çekerken gösterdiğim sabırdan dolayı herhalde.

Belgesel çekerken çok sabırlı oluyordum, zaten belgesel yapmak bunu gerektirir. Şimdiyse inanılmaz sabırsızım. Yaşla ilgili bir sorun. Başlarda, çok zamanınız olduğunu düşünüp sabırlı olabiliyorsunuz. Daha sonralarıysa, esasında hiç de o kadar çok zamanınız olmadığını giderek kavrayıp değmeyecek şeyler için vaktinizi harcamaya artık yanaşmıyorsunuz.

Sonra konulu filmler yapmaya başladım ve kendimi, Ahlaki Kaygılar Sineması diye adlandırılan, daha farklı bir topluluk içinde buldum. Ahlaki Kaygılar Sineması'nın isim babası, meslektaşlarımızdan Janusz Kijowski'ydi.** Sanırım Kijowski Polonya'daki insanların ahlaki durumunun bizleri kaygılandırdığını anlatmak istiyordu. Benim onun aklından neler geçtiğini söylemem zor. O isimden her zaman nefret etmişimdir ama isim tuttu.

Bu arkadaşlıklar belgesel günlerimdeki arkadaşlıklardan çok farklıydı. Tamamen değişik insanlar arasındaydım. Yakın değil-

---

*) Kazimierz Karabasz (d. 1930). Belgesel film yönetmeni. Lodz Sinema Okulu'nun hocalarından biriydi. Filmlerinden bazıları şunlardır: *Gdzie Diabel mowi dobranoc* (Şeytanın İyi Geceler Dediği Yer, 1956), *Ludzie z pustego obszaru* (Çöl Bölgesinden Gelen Adamlar, 1957), *Muzykanci* (Müzisyenler, 1960).

**) Janusz Kijowski (d. 1948). Sinema yönetmeni. İki filmi şunlardır: *Kung-Fu* (1979), *Glosy* (Sesler, 1980).

diler, belki insancıl da değildiler ama daha profesyonellerdi. Önce Krzysztof Zanussi'yle, sonra da Edek Zebrowski ve Agnieszka Holland'la arkadaş oldum. Belli bir süre için Andrzej Wajda'yla da. Hepimiz birlikte bir şeyler yapabileceğimizi, kesinlikle bir şeyler yapmamız gerektiğini, ayrıca böyle bir grup içinde bir tür güce sahip olacağımızı düşünüyorduk. Polonya'nın o dönemdeki durumunu düşünürsek bu doğruydu da. Bu tarz bir gruba ihtiyaç vardı. Ahlaki Kaygılar Sineması 1974'ten 1980'e kadar altı yıl devam etti.

Fakat bunlar daha sonra olan şeyler. Okulu bitirdikten hemen sonra, 1970'lerin başlarında, birçoğumuz küçük baskı grupları yaratmanın gerekli olduğunu düşünüyorduk. Genç insanları biraraya getirecek, okulla profesyonel sinema dünyası arasında bir köprü oluşturacak ve profesyonel dünyaya geçişimizi sağlayacak bir stüdyo kurmayı düşündük. O zamanlar en büyük derdimiz Polonya'daki film yapımı düzeniydi. Okuldan çıktıktan sonra çalışmaya başlamanın yollarını bulmak çok güçtü. 1970'lerin ortalarından itibaren biraz olsun kolaylaşmaya başlasa da, 1970'lerin başlarında ve de 1960'ların sonlarında bunun hiç yolu yok gibiydi. Biz de bu yolu açmaya çalıştık.

Fikir, Macaristan'daki Bela Balasz adındaki bir stüdyodan kaynaklanıyordu. Bela Balasz, İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında çalışmalarını sürdürmüş çok zeki bir sinema teorisyeniydi. Polonya'daki stüdyomuzun adı Irzykowski Stüdyosu olacaktı. Irzykowski, savaştan önce Bela Balasz'a yakın olmuş film teorisyeniydi. Alanında ciddi ve iyi biri olarak bilinirdi. Stüdyomuzun temel amacı maliyeti düşük filmler çekmekti. Sloganımızsa "Bir milyona ilk film" idi. O zaman için, ortalama bir filmin maliyeti 6 milyon Ziloti'yse, biz ilk filmleri 1 milyona mal edeceğimizi taahhüt ediyorduk.

Sinema filmlerine ağırlık vermeye karar vermiştik ama çeşitli dağıtımcılar için her tür film çekmenin de uygun olabileceğini düşündük. Kısa belgeseller hâlâ sinema filmlerini destekleyici programlar olarak sinemalara dağıtılıyordu. Televizyon için de belgeseller yapmanın uygun olacağı kanaatindeydik. Stüdyonun maliyetini karşılayabilecek her türlü yolu düşünüyorduk, gerçi o

dönem para sadece tek bir kaynaktan, Devlet Hazinesi'nden gelmekteydi. Sorun, kültür siyasetinden sorumlu olanların böyle bir yerin gerekli olduğu konusunda ikna edilmesinden ibaretti. Dürüst olmak gerekirse, bunu hiçbir zaman başaramadık. Yıllarımızı bu işe adadığımız halde, onları ikna edemedik.

Oradaki en önemli kişi kesinlikle ben değildim. Grup, Grzes Krolikiewicz* (en heveslimiz oydu), Andrzej Jurga,** Krzys Wojciechowski ve benden oluşuyordu. Her disiplinden insanın katılımını istiyorduk. Film ve stüdyo bütçelerini hesaplayacak bir yapımcıya ve yapım müdürüne ihtiyacımız vardı.

Amaçladığımız buydu. Bir sürü bildiri yazdık. Oldukça zorlansak da -çünkü daha yeni okul bitirmiştik- sinema endüstrisinin birçok önemli isminden, Kuba Morgenstern,*** Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi, hatta o sıralarda Film Yapımcılar Birliği başkanı olan Jerzy Kawalerowicz'den**** destek almayı başardık. Bütün bu insanlara stüdyonun gerekli olduğunu ve sinema endüstrisi açısından iyi olacağını ifade eden birtakım belgeler imzalattık. Şimdi hangisi olduğunu pek hatırlamıyorum ama sanırım Kültür ve Sanat Bakanlığı bizi hiç önemsemedi. Belki de karar verecek merci Bakanlık değildi. Herhalde Merkez Komitesi'ndeki Kültür Bölümü kararları veriyordu. Sanırım yeteri kadar güven uyandırmadık. Bizi tanıyabilmeleri için çok gençtik ve de hiçbirimiz Partili değildi.

Kendimize saygınlık kazandırmak için, belgesel film yapımcısı olan Bohdan Kosinski'den***** stüdyonun sanatsal yönetimini üstlenmesini istedik. Kosinski sonraları muhalefetin çok tanınan ve aktif bir elemanı oldu. O zamanlar WFD'de (Devlet Belgesel Film Stüdyoları) Parti Sekreterliği görevindeydi. Partinin des-

*) Grzegorz Krolikiewicz (d. 1939). Belgesel film ve sinema yönetmeni. Bir filmi şudur: *Na Wylot* (Baştan Başa1972).

**) Andrzej Jurga (d. 1936). Belgesel film yönetmeni.

***) Janusz "Kuba" Morgenstern (d. 1922). Belgesel film yönetmeni. Lodz Film Okulu'nda dersler vermiştir. Filmlerinden bazıları şunlardır: Kolombuslar (Kolumsowie) (1970), televizyon dizisi *Leh Yöntemleri* (Poiskie Drogi) (1977).

****) Jerzy Kawalerowicz (d. 1922). Sinema yönetmeni. 1966-78 arası Polonya Film Yapımcıları Birliği'nin başkanı. Filmlerinden bazıları şunlardır: Meleklerin Joan Annesi (Matka Joanna od Aniolow) (1961). Firavun (Pharoah) (1965). Başkanın Ölümü (Smierc Prezydenta) (1977).

*****) Bohdan Kosinski (d. 1922). Belgesel film yönetmeni.

teğini kazanırsak bazı şeylerin daha kolaylaşacağını düşünmüştük. Ancak Parti'nin Kosinski'ye pek de güvenilir biri olarak bakmadığı ortaya çıktı. O da bir şeyler sezmiş olmalıydı. Bu olanlar, hem 1968'den hem de Çekoslovakya'nın müttefik güçlerce işgalinden hemen sonraydı. Polonya'da anti-semitik eğilimler su yüzüne çıkmaya başlamıştı. Sanıyorum Parti o sıralar herkesi çok dikkatli inceliyordu. Esasında hepimiz 1968 olaylarına karışmıştık. Bohdan, Çekoslovakya'nın işgaline karşı tavrını artık dile getirmeye başlamıştı. Bunu fazla aleni yapmasa da Parti'nin güvensizliğini uyandıracak kadar açık hareket ediyordu.

Birkaç yıl sonra bu macera sona erdi. Stüdyo ancak sonraları, 1980'de, Dayanışma döneminde yeniden canlandı. Başka genç insanlar, Janusz Kijowski'nin liderliğinde stüdyoyu yaratıp bugüne kadar getirdiler. Bugün stüdyonun nasıl işlediği konusunda hiçbir fikrim yok, çünkü dürüst olmak gerekirse, beni artık hiç ilgilendirmiyor. Ben bu stüdyoyu kendi kuşağımdan insanlar için yaratmak istemiştim ama sonraları yeni bir nesil buna ihtiyaç duydu. Bizim artık buna, stüdyoya ihtiyacımız yoktu; sinema endüstrisine girme yolunu zaten bulmuştuk.

Yeni stüdyoyla kısa bir süre ilgilendim, çünkü orada, sanırım 1977'de kurulan ve benim, Krzysztof Zanussi, Edek Zebrowski ve Andrzej Jurga'yla birlikte öğretmenlik yaptığım Katowice Sinema Okulu'ndan öğrenciler vardı. Okulu 1980'lerde bitirenler bizim öğrencilerimiz, genç meslektaşlarımızdı. Bu yüzden de stüdyonun gelişimiyle ilgilenmiştim.

Bu her zaman böyledir, insanlar idealleri adına bir şeyler arzularlar. Birlikte bir şeyler yapmak, bir şekilde kendilerini tanımlamak isterler. Para ve biraz da güç kazandıklarında ideallerini unutup kendi filmlerini yapmaya koyulur, başkalarının karışmasına da izin vermezler. Hiç kuşkusuz Irzykowski Stüdyosu da böyle son buldu. Her zaman kavga ediyorlardı. Stüdyo yönetimi sürekli el değiştiriyordu. Dürüst olmak gerekirse, o stüdyoya olan inancımı yitirdim.

2
BELGESELLERİN KENDİLERİNE HAS ROLLERİ



Z Miasta Lodzi (Lodz Şehrinden, 1969)

Mezuniyet filmim, ilk profesyonel filmimdi aynı zamanda. Bu filmi Varşova'daki WFD (Devlet Belgesel Film Stüdyoları) için çektim, bu yüzden mesleğe girişim oldukça rahat gerçekleşti. Filmin bütçesi, okul ve stüdyolar tarafından ortak karşılanmıştı. O zamanki maliyeti hatırlayamıyorum –zaten kimse önemsemiyordu. Sadece, çok değil ama yetecek kadar param olduğunu hatırlıyorum.

Adı *Lodz Şehrinden*'di ve on, on iki dakikalık kısa bir belgeseldi. O zamanlar hepimiz kısa, tek perdelik, sinemalarda ek program olarak gösterilebilecek bu tip belgeseller yapıyorduk. Belgeselim, Sinema Okulu sırasında yaşadığım, çok iyi bildiğim

ve çok sevdiğim Lodz kasabası hakkındaydı. Lodz acımasız, garip bir yerdi. Harap olmuş binaları, merdivenleri ve insanlarıyla olağanüstü şekilde pitoresk bir görüntüye sahipti. Varşova'dan daha harap bir şehirdi ama daha homojen bir havası vardı. Lodz savaş sırasında pek hasara uğramamıştı. Sinema Okulu günlerimin kasabası aslında savaş görmemiş bir kasabaydı. Savaştan önce nasılsa savaştan sonra da öyleydi. Binaları yenilemek ve tamir etmek için para yoktu. Duvarlar kabarmıştı, sıvalar dökülüyordu ve sanki her yer çöküverecek gibiydi. Bu da olağanüstü pitoresk bir görünüm yaratıyordu. Öyle sıradan bir kasaba değildi Lodz.

Sinema Okulu'ndayken, arkadaşlarımla oldukça basit ama çok dürüst olmayı gerektiren bir oyun oynardık. Sabahları okula giderken puan toplardık. Kolsuz birini görünce bir puan, iki kolu olmayan birini görünce iki puan kazanırdık, tek bacağı olmayandan iki puan, iki bacağı da olmayandan üç puan, kolsuz ve bacaksız olandan, sadece gövdesi olandan on puan alırdık. Kör biri peş puan kazandırırdı. Müthiş bir oyundu. Sonra okulda, saat on civarında kahvaltı için buluştuğumuzda kimin kazandığını hesaplardık. Hepimiz, çoğunlukla onla on iki arası bir puan alırdık. Biri on beş puan almışsa, o günün galibi o olurdu. Bu oyun size Lodz'da kaç kişinin kol veya bacağı olmadığını, kaç kişinin hem kolu hem bacağı olmayıp sadece gövdeden ibaret olduğunu gösterir. İnsanların uzuvlarının kopması, oldukça geri kalmış, eski tekstil endüstrisinin sonucuydu. Ayrıca, tramvayın geçerken binalara çarpmasına sebep olan dar sokakların da etkisi vardı. Dikkatsiz bir adımınız sonucu kendinizi tramvayın altında bulabilirdiniz. Her neyse, Lodz işte böyle bir kasabaydı. Korkutucu olduğu kadar büyüleyici de.

Bu oyunu yıllarca oynadık. Belli bir tutkuyla gözlediğimiz başka şeyler de vardı. O sıralarda fotoğraf çekmeye başladım. Okulun bodrumda karanlık odası da bulunan mükemmel bir fotoğraf bölümü vardı. Size bir kamera ve film veriyorlardı, siz de istediğiniz kadar fotoğraf çekip bunları basabiliyordunuz. Yüzlerce fotoğraf çekerdik. Fotoğraf çekmeyi çok seviyordum. Genelde konum, uzaklara bakan, düş kuran, her şey nasıl da farklı olabilirdi



Lodz Şehrinden (1969) belgeselinden bir sahne.

diye düşünüp yine de kaderlerine razı olan buruşmuş ve ikibüklüm yaşlı insanlardı.

Birçok fotoğraf çektim. Aralarından çok kötü olmayanlarını hâlâ saklarım. Bunları geçenlerde, kendi isteğiyle fotoğraf dersi alan kızıma gösterdim. Birden fotoğraf çekmek istemesine ne sebep oldu, bilmiyorum.

İşte *Lodz Şehrinden*'in konusu buydu. Kimilerinin çalıştığı, kimilerininse, Tanrı bilir ne adına, avare avare dolaştıkları bir kasabanın portresi. Belki de hiçbir amaçları yoktu. Genel olarak çok çalışan kadınlar, az çalışan ya da hiç çalışmayanlarsa erkeklerdi. Tuhaflıklar, saçma heykeller ve her türden zıtlıklarla dolu bir kasaba. Bugün bile sokaklarda, tramvay ve kömürle işleyen atlı yük arabalarına rastlayabilirsiniz. Kötü lokantalar ve berbat barlarla dolu bir kasabaydı. Kötü, çiş kokan, bok içinde, iğrenç tuvaletleri vardı. Yıkıntılar, ahır gibi yerlerle doluydu.

Örneğin bu kasabanın tramvaylarında, lahana dilimleme aleti taşımak isteyenlerin iki bilet alması gerektiğini belirten tabelalar asılıydı. Buna benzer bir uyarı yazısını başka hiçbir yerde görme-

dim, herhalde başka bir yerde lahana dilimleme aleti için özel bilet kesilmiyordur. Ayrıca, lahana dilimleme aletini bilen kaldı mı, onu da bilmiyorum. Bu alet dört beş feet boyunda, ortasında bir yarık olan uzun bir tahtadır. O ince ve uzun yarıkta bir bıçak vardır. Lahanayı onun üstüne koyup, tahtayla bastırıp yukarı ve aşağı hareket ettirirsiniz. Bu şekilde lahana ince ince kıyılmış olur.

Yani Lodz'da, iki biletiniz varsa lahana dilimleme aletinizi bir yerden bir yere tramvayla götürebilirsiniz. Tabii ki başka şeyler de yapabilirsiniz. Tramvayda bir çift kayak taşımak istiyorsanız iki bilet almanız gerektiğini belirten başka bir yazı daha hatırlıyorum. Ama kayak bir çiftten oluşur, değil mi? Bir çift kayak. Kayaklardan tekini ben, diğerini arkadaşım alırdı. Biletçi yanımıza gelirdi. Ancak ikimiz de birer çift kayak taşımıyorduk. Her birimizde bir tek kayak vardı ve uyarı bir çift kayak içindi. Kayakların taşınabilmesi için: iki bilet. Hiçbir yerde tek bir kayak için bilet almanız gerektiği yazmıyordu. Böylece, biletçiyle bitmeyen bir tartışmaya girerdik. "Ama bende sadece tek bir kayak var." "Evet, ama ötekisi arkadaşınızda." "Ama arkadaşımın da, benim de ayrı biletlerimiz var." O uyarıda, ulaşımı iki biletle sağlanacak şeyler olarak, "Kayaklar, lahana dilimleme aleti, çelenk," yazıyordu, iki bilete üç şey taşıyabilirdiniz. Cenaze çelengi taşımak için de iki bilet almak gerekiyordu. O dönemlerde, tramvay bileti almak bile bizim açımızdan önemli bir sorundu. Bilet çok ucuz olsa da bizim gözümüzde her kuruşun değeri vardı. Benim hiç param olmazdı. Annem çok az para verirdi. Okuldan aldığım burs çok azdı. Karım Marysia'yla o dönemde, ben dördüncü ve son sınıftayken evlenmiştik ve çok az parayla yaşamak zorundaydık.

Kasaba artık değişti. Birçok modern bina yükseldi, eski binalar yıkıldı. Yeni yapılanların eskilerinden daha iyi olduğunu söyleyemeyeceğim, dürüst olmak gerekirse daha da kötüler. Tamamen karaktersiz yapılar. Eski binaları onaracakları yerde yıktıklarından kasaba bütün özelliğini yitiriyor. Kasabanın eskiden sahip olduğu o garip cezbedici etkisi artık kayboluyor. Bu etki çok güçlüydü. *Lodz Şehrinden* filmi de bunun hakkındaydı. Bu film kasabaya ve kasabada yaşayanlara karşı duyulan büyük sempati duygusuyla çekilmişti. Filmde neler olduğunu tam olarak anlata-

bilecek kadar iyi hatırlamıyorum. Çalışan kadınlar vardı. Parkta, elektrik şoku veren özel bir makinesi olan bir adam vardı. Bir elinizle eksi elektrik yüklü teli, diğeriyle de artı yüklü olanı tutuyordunuz. Ve o da elektrik veriyordu. Amaç, kimin en yüksek voltaja dayanacağını bulmaktı. Ne kadarına dayanabilirsiniz? 120 volt mu? Erkekliğinizi ancak 380 volta dayanabilirseniz ispat ediyordunuz, 120 volt değil. Çocuklar 60 ya da 80'e kadar dayanıp sonra bırakıyorlardı. Ama ciddi, şişko adamlar 380 volta kadar dayanıp, "Hadi biraz daha yükselt," diyorlardı. Ancak adam daha fazla yükseltemiyordu, çünkü alet 380 volta kadardı. Ben de galiba sonuna kadar tutmuştum. Tutmak zorundaydım, çünkü beni seyreden bir kalabalık vardı, başka şansım da yoktu. İşte Lodz'da bu tip oyunlar oynuyorduk. Ama o adam bu işten para kazanıyordu. Sana elektrik verip senden bir Ziloti alıyordu.

Hepimiz kiralık odalarda kalıyorduk. Daha sonra, evlendiğimde bir çatı katına yerleştik. Yıkanmış çarşafları asmak için yapılmış yerlerdendi ve oldukça genişti. Sahibi bize kiraladı ve Marysia'yla birlikte orayı mutfağı da olan bir odaya çevirdik. Andrzej Titkow da bir süre bizimle yaşadı. Eski bir sobamız vardı ama hiçbir zaman onu yakacak paramız olmuyordu. Hem nereden alacağımızı bilmediğimizden hem de paramız olmadığından, kömür almak sorun oluyordu. Her gün ya da iki günde bir okuldan on kiloluk bir paket kömür çalıyorduk. Bu bizi iki gün idare ediyordu, iki gün sonra yine on kiloluk paket çalıyorduk. Bu şekilde kışı geçirdik. Uzun lafın kısası, kömür hırsızlığı yaptık.

Oynadığımız başka bir oyun daha vardı. Okulun tam yanında oturan bir kadın vardı. Okulun yanındaki yolun bir bölümü, arada bir park uzandığından çok genişti. Hemen hemen yirmi beş metre genişliğindeydi. Yolda her metreyi tebeşirle işaretlerdik. Yaşlı kadının evi yolun diğer tarafında, parkın tam karşısındaydı. Parkın başladığı yerde, birkaç merdiven aşağıya indiğinizde umumi bir tuvalet vardı. Her sabah, saat on civarında, biz kahvaltı için buluşurken, yaşlı kadın evinden çıkıp muhtemelen evinde tuvalet olmadığından, umumi tuvalete giderdi. Oldukça yaşlıydı. Çok zor hareket edebiliyordu. Kadının her saat başı kaçıncı metreye ulaşacağı üzerine iddiaya girerdik. Her dersin sonunda gidip çiz-

gileri kontrol ediyorduk. O kadar yavaş hareket ediyordu ki tuvalete ulaşması sekiz saatini alıyordu. Bazen yedi, bazen altı. Sonra merdivenleri inmesi gerekiyordu. Daha sonra yukarı çıkıp evine gittiğinde akşam olurdu. O da yatağına girip uyurdu. Ertesi sabah kalkıp tekrar tuvalete giderdi. Biz de yaşlı kadının saat on ikide hangi çizgiye ulaşacağı üzerine iddiaya girerdik, parası için değil, kazanmanın şerefine, zevk için. Ben dört derdim. Bir başkası üç. Bir diğeri de altı derdi. Sonra dışarı çıkıp yaşlı kadının kaça ulaşabildiğini kontrol ederdik.

Bu tarz oyunlar oynardık. Bu oyunlar şimdi çok acımasız görünebilir ama bunları hayata ve diğer insanların hayatlarına duyduğumuz ilgiden, yetiştiğimiz dünyanın dışındaki bir dünyaya duyduğumuz meraktan oynardık. Lodz'a Tiyatro Teknisyenleri Lisesi'ni bitirdikten sonra, Varşova'dan gelmiştim. Bütün arkadaşlarım Varşova'dandı. Lodz tamamen farklı bir kasaba, farklı bir dünyaydı.

Marek Piwowski* bu dünyayı *Muchotluk* (Sineklik) filminde çok güzel görüntülemişti. Bu film Lodz'daki bütün o ucubeleri konu alan güzel bir filmdir. Bu ucubeler Fellini'nin filmlerinde kullandığı türden insanlardı. O dönemde Lodz'da yaşayan komünist ucubeler Fellini'ninkilerden çok daha canlıydılar ve Piwowski de *Sineklik*'te bunu göstermeyi başarmıştır.

İşte Sinema Okulu günleri böyleydi. Bir daha geri dönmedim. Birkaç sefer Lodz stüdyolarına bir şeyler çekmek için kısa süreliğine uğradım, ama hiçbir zaman gerçek anlamda geri dönmedim. *Lodz Şehrinden* filminde bir zamanlar o kasabada hoşuma gitmiş olan şeyleri çekmek istedim. Tabii ki her şeyi yakalayamadım ama sanırım o atmosferin az da olsa bir bölümü var filmde. Diplomamı da bu filmle aldım.

Okuldan sonra -1969 yılında- Varşova'da saçma sapan reklamlar çeken bir kooperatife birkaç iş yaptım. Kooperatifin adını bile hatırlamıyorum; *Spoldzielnia Pracy* (İş Kooperatifi) ya da *Spoldzielnia Uslug Filmowych* (Film Hizmetleri Kooperatifi) gi-

*) Marek Piwowski (d. 1935). Belgesel film ve sinema yönetmeni. Belgesellerinden bazıları şunlardır: *Muchotluk* (Sineklik) 1967, *Psychodrama* (Psikodrama), 1969, *Korkociag* (Tirbuşon), 1971. Filmlerinden bazıları şunlardır: *Rejs* (Gemi Yolculuğu), 1970, *Przeprazsam, czy tu biją* (Pardon, Sizi Burada mı Dövdüler?), 1973.

bi bir şey olmalı. Biz ona, *Spoldzielnia Woreczk* (Para Kesesi Kooperatifi) adını takmıştık. Bu kooperatif sayesinde altı ay daha yaşayabilmeyi becerdim. Çektiğim filmlerden biri Lublin'deki Saatçiler Kooperatifi, bir başkası da sepiciler falan gibi zanaatkârlar hakkındaydı.

Sonra iki tane ısmarlama denen türden film çektim. Bunlardan biri bakır madenlerindeki çalışma ve hayat koşullarının iyi olduğunu ve çok para kazanılabileceğini anlatarak gençleri bakır madenlerine gelip çalışmaya özendiriyordu. Bakır fabrikaları bu filmi ısmarlamış olmalıydı. Bu filmi WFD (Devlet Belgesel Stüdyoları) için çektim ama para zengin fabrikalardan ve sponsorlardan geldi. O günlerde WFD'de böyle binlerce film çekiliyordu.

Sanırım bu tarzda topu topu dört film yapmıştım. Özellikle yapmak istediğim bir şey değildi ama utanılacak bir yanı da yoktu. Film yönetmenliği bir meslek. Bazen birtakım hizmetler sunmak zorundasınız. Oldukça sıkıcı bir işti, yaptığım diğer işlerin hepsinden daha sıkıcı, ama bu iş sayesinde yaşayabildiğimi de unutmamak gerek. Bu birkaç filmin dışında, istemediğim hiçbir filmi çekmedim.

Bylem Zolnierzem (Ben Bir Askerdim, 1970)

Başlangıçta WFD'de asistan olarak işe alınmıştım ama o işi hiç yapmadım. Hayatım boyunca hiç asistan olmadım. Kendimi buna karşı hep korudum. Resmi işlemler yüzünden benim asistan olarak işe alınmam gerekiyordu. Daha sonraysa yönetmen olarak işe alındım. Yanılmıyorsam, WFD'de bizim dönemden yönetmen olarak ilk işe alınan bendim.

Varşova'da üç film stüdyosu vardı; WFD, Televizyon* ve Czolowka. Czolowka, ordu için ısmarlama belgeseller ya da filmler

*) Komünist dönem sırasında bütün sinema endüstrisi, televizyon da dahil, devlete ait olup devlet tarafından finanse ediliyordu. Devlet hazinesinden gelen para, film çeken yapımevlerine -ana stüdyoları Lodz ve Wroclaw'daydı-, belgesel film stüdyolarına -ana stüdyosu Varşova'daki Wytwornia'ydı (WTD) (Devlet Belgesel Film Stüdyoları)- ve televizyona tahsis ediliyordu. Televizyon bu parayı sadece kendi stüdyolarında çektiği film ve programlar için değil, yapımevlerine televizyon dramaları ısmarlamak için de kullanıyordu. Bu kitapta büyük harfle başlayan Televizyon, yapımcı şirket olarak televizyonu belirtmek için kullanılmıştır. Genelde Televizyon, sansür ve idare konusunda, başlarındaki kişiye bağlı olarak yönetmenlerini özgür bırakmaya çalışan yapımevlerinden daha katı kuralıydı.



Kieslowski bir belgesel çekiminde.

hazırlıyordu. Bu filmler bazı bölükler ya da askeri bir birimdeki hayat hakkındaydı. Tam olarak ne yaptıklarını bilmiyorum.

1970'te Czolowka için bir belgesel çektim. İyi bir film oldu. Bu film ısmarlama değildi. Adı *Ben Bir Askerdim* idi. İkinci Dünya Savaşı'nda askerlik yapmış ve kör olmuş insanlarla ilgili bir filmdi. Kameraman Stas Niedbalski'ydi.* Askerler film boyunca kameranın önünde oturup konuşuyorlardı. Rüyalarını sormuştum. Film aslında onların rüyalarıyla ilgiliydi.

Robotnicy '71 (İşçiler '71, 1971)

O dönemlerde belgesel film kamerasıyla tanımlanabilecek her şeyle ilgiliydim. Hepimizi heyecanlandıran bir zorunluluk, bir ihtiyaç vardı: dünyayı tanımlamak. Komünist dünya her şeyi olması gerektiği gibi tanımlamıştı, gerçekte olduğu gibi değil. Birçoğumuz bu dünyayı açıklamaya çalıştık. Daha önceden tanımlanmamış bir şeyi tanımlamak oldukça büyüleyiciydi. Kendimizi bir

*) Stanislaw Neidbalski. Değerli bir belgesel kameramanı. 1960'lardaki eleştirel belgesel film akımının kurucularından biri. 1980'lerde bir kazada gözünü kaybetmiş olmasına rağmen çalışmaya devam etmektedir.

şeylere hayat veriyormuşuz gibi hissediyorduk çünkü biraz da öyleydi. Bir şey tanımlanmamışsa, resmi olarak mevcut değildir. Biz de onu tanımlamayarak ona hayat veriyorduk.

İşçiler '71 benim en politik filmimdir, çünkü filmde insancıl bir bakış açısına rastlanmaz. 1971 yılında işçilerin bilinç düzeylerini göstermeyi amaçlıyordu. O zamanlar yönetici sınıf hâlâ onlardı. Polonya'da resmi tanım buydu. Bu sınıfın ne düşündüğünü göstermek, ki düşündükleri de o zamanlar benim için az çok doğru şeylerdi, bize iyi bir fikir olarak göründü. Ülkenin her yerinde, iş sahalarında, idari bölgelerde, kasabalarda demokratikleşmeyi amaçlıyorlardı. Teoride de olsa yönetici sınıf olarak kabul edilen sınıfın *Trybuna Ludu*'nun* baş sayfasında yazılanlardan farklı görüşleri olduğunu geniş bir perspektiften vermeye çalıştık.

1970 grevlerindenn** sonraydı, filmi 1971 yılında çektik. Küçük kasabalarda, köylerde ve fabrikalarda grevleri örgütleyen ve çeşitli hükümet temsilcileri aracılığıyla Varşova'da oturan Gierek'e,*** Polonyalıların onun yaptığı değişikliklerden daha elle tutulur bir değişim beklediğini aktarmaya çalışan insanları tanıttık. Gierek'in Birinci Sekreter seçilmesinden sonraki yıldı. 1981'de çektiğim *Gadajace Glowy*'de (Konuşan Kafalar) daha belirginleşmiş olan halkın radikal değişiklik arzusu Dayanışma hareketleriyle sonuçlandı. Bu da insanların farklı yaşamak istediklerini açıkça ortaya koyuyordu.

İşçiler '71'i Tomek Zygadlo ve ben yönettik. Ayrıca başka bir ekiple çalışan Tolo'nun**** ekibi vardı. Bir de 'Szajbus' (Deli)

---

*) *Trybuna Ludu*, Part'nin günlük resmi gazetesiydi.

**) 13 Aralık 1970'te Parti Sekreteri Wladyslaw Gornulka temel gıda maddelerine yüzde otuz zam yapıldığını duyurdu. Tersane işçileri zamları protesto etmek için greve başladılar. Polisle şiddetli çatışmalar yaşandı. Bu oayları, Politbüro'nun olağanüstü toplanarak Edward Gierek'i Parti Sekreterliğine ataması izlendi.

***) Edward Gierek 1970'teki grevler sonucunda iktidara getirilmişti. 1980 grevlerinde de iktidardan düştü.

****) Witold Stok, BSc. "Tolo" (d. 1946). Polonyalı kameraman. Halen Londra'da yaşamaktadır. Belgesellerinden bazıları şunlardır: Kieslowski'yle yaptığı *Bir Gece Bekçisinin Gözünden*, *Farklı Yaşlarda Yedi Kadın*, *Personnel*, *İstasyon*. Sinema filmlerinden bazıları da şunlardır: *Gün Işığında*, *Saklı Kent* (1988), *Kapat Gözlerimi* (1991), *Tehlikeli Adam* (1991), *Yüzyıl* (1992).

Wojtek Wiszniewski* tarafından yönetilen küçük bir alt ekip. Bu buhranlı günler geçip gitmeden bütün Polonya'yı dolaşıp çekim yaptık. Hepimiz bunların sona ereceğini biliyorduk ve bitmeden filmini çekmeliydik.

Birileri filmden çıkar sağlamak istedi ama başarılı olamadı. Örneğin, diğer şeylerin yanı sıra bu filmin de yardımıyla Olszowski** adındaki bir Parti Sekreteri -o zamanlar daha liberal gözüken ama sonra liberalizasyonun, önceki sekreterden daha inatçı ve amansız düşmanı olduğu ortaya çıkan- iktidara gelmiş olsaydı, ben de bıçağı kendime saplamış olurdum. Fakat Olszowski iktidarı ele geçiremedi. Belki de film, parti kariyerine yardımcı olacak türden değildi. Sonuçta filmin ne form ne de içerik olarak hoşumuza giden yeni bir versiyonunu hazırlamaya zorlandık. Özellikle planlar iğrenç ve asap bozucuydu. Neyse ki, ne yetkililerin istediği ne de bizim önerdiğimiz versiyon gösterildi.

Çekim sonuna yaklaştıkça bunun böyle olacağını anlamıştım. Doğruyu söylemek gerekirse, yönetmen sadece ben olsaydım, kurguladıkları hiçbir sahneyi kabul etmezdim. Bu, Tomek Zygadlo kabul etti ben etmedim demek değil. Allah korusun! Sadece onlarla uzlaşmak zorunda olduğumu fark edip kararı birlikte verdik. Filmi tek başıma yapsaydım, kesinlikle uzlaşmazdım. Ama o zaman sadece kendime karşı sorumlu olurdum. Kuşkusuz, Tomek de filmi tek başına yapsaydı o da uzlaşmazdı. O zaman o da sadece kendine karşı sorumlu olurdu. Ancak o durumda ikimiz de birbirimize karşı sorumluyduk. Ben onun karısına ve çocuğuna karşı sorumluydum, o da benimkilere karşı. Böyle bir yükü taşımak hiç de kolay değildir.

Bir sabah montaj odasına girdik ve ses bantlarının yok olduğunu fark ettik, filmde kullanmadığımız bir dolu söyleşinin olduğu ses bantları. Onları özellikle kullanmamıştık çünkü kimsenin başını polisle, parti teşkilatıyla falan belaya sokmak istmemiştik. İş-

*) Wiszniewski, *Szajbus* (Deli) (1946-1980). Belgesel yönetmeni. Kalp yetmezliğinden öldü.

**) Stefan Olswowski. Gierek döneminde iktidar için mücadele edenlerden.

te o bantlar kaybolmuştu. İki gün sonra ortaya çıktılar. Polis tarafından çağrıldım ve bantları dolar karşılığı Özgür Avrupa'ya* satmak üzere Polonya dışına kaçırmakla suçlandım. Evet, bununla suçlandım. Ancak bu işi pek de başarılı ayarladıkları söylenemezdi, çünkü Özgür Avrupa'da kimsenin bu bantları yayınladığını duymadım. Muhtemelen benimle hiçbir ilgisi olmayan, tamamıyla başka biriyle ilgili başarısız provokasyonlardan biriydi bu da. Muhtemelen Olszowski gibi biriyle ilgiliydi. Birisi biriyle oyun oynuyordu ama ben oyunun ne olduğunu bilmiyordum. Ne elde etmek için oynadıklarını bilmediğim gibi, dürüst olmak gerekirse, kimin kiminle oynadığı bile bilmiyordum. Sanırım bütün bunlardan usanmamın sebeplerinden biri de buydu. Bir kez daha ne kadar önemsiz olduğumu anlamıştım.

Zyciorys (Curriculum Vitae, 1975)

1970'lerde Parti'nin tamamen yanlış yolda olduğunu ve Parti'yi yenileştirmenin, halkın ihtiyaçlarına ayak uydurmasını sağlamanın gerektiğini anlayan Partili birçok insan vardı. Komünistlerin kötü, geri kalan herkesin mükemmel olduğunu söylemek genelleme yapmaktır –işin aslı da böyle değildir. Komünistlerin de arasında akıllılar ve aptallar, iyiler ve kötüler vardır, tıpkı bizim aramızda olduğu gibi. Benim *Curriculum Vitae* gibi bir film çekmeme izin veren, hatta isteyenler de işte bu insanlardı. 1970'lerin ortasında, Parti'de reform yapmaktan yana bir hizip vardı. Bu film gibi birtakım şeylerin yardımıyla az da olsa Parti kitlelerini etkileyebileceklerine, Parti üyelerine Parti'nin yaptığı her şeyin zekice olmadığını ve Parti'nin demokratikleşmeye ihtiyacı olduğunu gösterebileceklerine inanıyorlardı.

Ancak bir şeyi tanımlamaya başladığınızda onunla ilgili tahminlerde bulunabilirsiniz. Bir şey tammlanmamışsa ve kaydı yoksa ona gönderme yapamazsınız. Tanımın ne şekilde olduğu önemli değildir: Bir film, sosyolojik araştırma, bir kitap, hatta sadece söz de olabilir. Değinmeden önce o durumu veya o şeyi tanımla-

*) Özgür Avrupa Radyosu, merkezi Münih'te bulunan bir yayın istasyonuydu. Doğu Avrupa'ya komünizm karşıtı sansürsüz haber yayını yapan bir istasyondu. Polonya'da birçok kişi tarafından gizlice dinlenmekteydi.

malısınız. Bunu anlıyorsanız bazı anormalliklerin, hatta çürümüşlüğün de tanımlanması gerektiğini anlıyorsunuzdur. Parti'de reform yapmak istiyorsanız, "Bunlar, bunlar yanlış olduğu için reform yapılmalıdır," demeniz gerekir. Peki, bir şeylerin yanlış olduğunu size neler kanıtlar? Tanımlar. Ne çeşit oldukları önemli değil. Bu tanımlara Parti raporlarında veya toplantılarında rastlanabilir. Basında tartışmalar şeklinde de görülebilirler. Ancak durumun ifadesi gibi bir şeyin ortaya çıkması gerekir. *Curriculum Vitae* tam buraya oturuyordu. Film bu Parti'nin halkın isteklerine, hayatına veya birikimlerine artık uymadığı mesajını veriyordu.

İnsanlar *Curriculum Vitae'yi* Parti toplantılarında seyrettiler ve ben de film yüzünden bu toplantıların çoğuna katıldım. Hemen hemen yetmiş kopyası çıkarılmıştı. Filmin kaç kez sınırlı sayıda Parti üyesi, hatta seçkin Parti üyesine gösterildiğini bilmiyorum. Daha sonra Krakow Film Festivali'nde, hatta sanırım bir kez de televizyonda gösterildi.

O zamanlar yapılabilecek en ilginç şeylerden biriydi bu: Politbüro'nun toplantısında hazır bulunmak ve Politbüro hakkında film çekmek. Polonya'daki hayat, ülkenin durumuyla ilgili gerçek kararlar Parti içinde alınıyordu. Benim hiçbir Politbüro toplantısına katılmama izin vermediler, ben de o zamanlar oldukça güçlü bir teşkilat olan Parti Denetleme Komitesi'yle* ilgili bir film çektim. İnsanları gerçekten de Parti'den kovuyor, kabul ediyor veya Parti'den ihraç ediyor ve gerçekten de insanları mahvediyorlardı. Haklı oldukları zamanlar da yok değildi, çünkü bu insanlar çoğunlukla hırsızdı. Ama bazen de haksızdılar. Mesela, filmin kahramanı gibi.

Bu tür meseleleri halletmenin iki yolu vardır. Bir tanesi: Onlardan nefret ediyorum ve ölene kadar onlarla savaşacağım demektir. Sonra da savaşırsınız. Ama benim tavrım bunun tam tersidir. Benim tavrım şöyledir: Yanlış bir şeyler oluyor ve birisi benim düşünceme göre kötü davranıyor olsa bile, ben o insanı anlamaya çalışmalıyım. İster iyi, ister kötü olsunlar, niçin böyle ol-

*) Parti Denetleme Komitesi, komünist bir teşkilattı. Parti'nin düşünce şeklinden saptığına inanılan parti üyeleri, Parti Denetleme Komitesi'nin önüne çıkartılıyordu. Davalar gayri resmi yürütülüyordu. Cezalar da paylamadan parti üyeliğinin fesh edilmesine kadar uzanıyordu.

duklarını anlamaya çalışmalısınız. İnanıyorum ki bu, en az savaşmak kadar makul bir yaklaşım.

Bu tür insanları hep anlamaya çalıştım. Doğal olarak Parti Denetleme Komitesi'ndekilerden hoşlanmıyordum ve sanırım bu, filmde de belli oluyordu. Böyle olduğu halde, yine de nasıl çalıştıklarını ve neden öyle davrandıklarını anlamaya çalışırım. O insanların, rahat bir hayat isteğinden çok, içten inandıkları belirli bir ideolojiye göre -mesele siyasaldı- davrandıklarını fark edersem karşı taraftan olsalar bile onlara saygı duyarım. Tabii belli bir yere kadar. Herkesin gözlerini oymaktan yana olan ya da düşmanından kurtulmanın en iyi yolunun onun boğazını kesmek olduğuna inanan bir insana hiç saygı duyamam doğrusu. Bu, anlamaya da çalışmayacağım bir şeydir. Bunu anlamaya çalışmam, çünkü sınırların nerede olduğunu çok açık görebilirim. Bu çok bağlayıcı bir kural değil ama ben sınırların varlığını kabul ederim. Tabii ki kendi sebepleri olan bir adamı anlatmaktansa, donuk zekâlı bir bürokratı anlatmak daha kolaydır, ama ben birincisiyle daha çok ilgileniyordum. Bu benim birçok filmimde böyledir, sanırım benim açımdan -bir film yönetmeni olarak- en uygun yol bu.

Sorun, bu insanları haklı çıkarmak değil. Anlamak, haklı çıkarmakla aynı anlama gelmek zorunda değildir. Bu tür bir durumda haklı çıkarmaya çalışmak, filmi diğer tarafın gözüyle yapmak demektir. Ben filmlerimde, hiçbir zaman diğer tarafın gözünden olaylara bakmam. Diğer tarafı anlamaya çalıştığım halde, kendi fikrimi değiştirmem, böyle bir şey kendini hemen belli eder, bu da çok samimiyetsiz ve yanlış olur. Yine de benim bakış açım hiçbir şekilde diğer tarafı anlamayı imkânsız kılmaz.

Curriculum Vitae, dramayla belgeseli birleştirmenin en tipik örneklerinden biridir. Bu konu o zamanlar beni çok ilgilendiriyordu. Bu tekniği 1975'te yaptığım *Personel*'de de kullandım. Filmde aksiyon, belli belirsiz, muammalıdır, en az düzeydeki aksiyon belgeselle iç içe geçmiştir, belirli birtakım olaylar, insanların zekâları, yüzleri, elleri, davranışlarıyla kaynaşmıştır. *Curriculum Vitae'de* Parti'nin Denetleme Komitesi'yle ilgili her şey gerçekti, çünkü ger-

çek bir Parti Denetleme Komitesi söz konusuydu. Bu iş için kimse özellikle seçilmiş değildi. Birçok Parti Komitesi'ne gidip Varşova'daki Parti Denetleme Komitesi'nden hangisinin en aydın, liberal ve tedbirli olduğunu bu komitelere sordum. Onlar da bana en iyisi olduğunu söyleyerek bu kurulu önerdiler. Oysa bu kurul tam bir felaketti. Ben özellikle en iyisini soruşturmuştum, çünkü en kötüsünün nasıl olacağını tahmin edebiliyordum. En iyisini istemiştim, çünkü en iyisinin bile üyelerinin hayatlarına müdahale ettiğini, bir üyenin ne yapıp ne yapmaması gerektiğine karar verdiğini, kahvaltıda yumurtasını kaç dakika kaynatacağına bile karıştığını göstermek istemiştim. Üç dakika kaynatmaya izinleri var mıydı? Hayatın en mahrem, en özel durumlarına bile karışıyorlardı. Film, Parti Denetleme Komitesi'nin gerçek tepki ve davranışlarının bir tesciliydi. Parti Denetleme Komitesi'nde yargılanan esas karakterin konuya kattığı her şeyse uydurmadır: Hayat öykülerinin bir bileşimi olan hayat öyküsünü ben yazdım. Adam bir mühendisti. Telefon işindeydi, telefon hatlarının kurulması ya da ona benzer bir şeyle uğraşıyordu. Gerçek hayatta da Parti'yle aynı sorunu yaşamıştı, önceleri Parti üyesiydi, daha sonraysa ihraç edilmişti. Parti tarafından aşağılanıp taciz edilmişti. Suçlanan adam Antoni Gralak rolü için aradığım böyle insandı.

Antoni ismini birçok kez kullandım. *Huzur* adlı filmimde de baş karakterin adı Antoni'ydi. Polonya'da çok rastlanan bir isim olmasa da, Antoni'yi hâlâ kullanıyorum. *Véronique*'de Antek bile var –Polonyalı Weronika'nın erkek arkadaşının adı Antek'di. Neden bu ismi seçtiğimi bilmiyorum. Herhalde Antek Krauze'yi çok sevdiğim için. Filip Bajon'u* da çok sevdiğimden *Kamera Kurdu*'nun baş karakterinin adı Filip'tir.

Curriculum Vitae için çektiğim sahnelerle aynı adı taşıyan bir de oyun yazdım. Buna gerçek anlamda bir oyun denip denemeyeceğini bilmiyorum. Oyun demek zor, bu daha çok Parti Denetleme Kurulu'ndaki bir oturumun teatral tutanağıydı. Şimdi öyle bir şey yapmış olduğumu düşünmek bile istemiyorum. Bir tiyatro yönetmeninin ısrarı üzerine böyle bir şey yapmaya karar verdim.

*) Filip Bajon (d. 1947). Sinema yönetmeni ve yazar. Filmleri arasında *Aria dla Atlety* (Atlet İçin Arya, 1979) bulunmaktadır.



Curriculum Vitae'den (1975) bir sahne.

Benim fikrim değildi. Yönetmen beni ikna etti, ben de yaptım. Çok kötü bir oyundu ve büyük bir hata.

Tiyatronun kendisi mükemmeldi. Krakow'daki Eski Tiyatro'ydu (Teatr Stary).* Olağanüstü oyuncularım vardı; Jurek Stuhr,** Jurek Trela,*** istediğim herkes. Teatr Stary'nin bütün büyük oyunlarında kahramanı oynayan, ayrıca hem Wajda hem de Swinarski'nin**** oyunlarında rol alan Trela benim oyunumda da baş karakteri oynamıştı. Koşullarım mükemmeldi. Kötü olan tek şey, benim yazdığım oyundu.

---

*) Krakow'daki Teatr Stary (Eski Tiyatro), Polonya'nın en büyük tiyatrolarından biridir. Konrad Swinarski tarafından yönetilen Polonya klasikleri de dahil olmak üzere pek çok unutulmaz prodüksiyona ev sahipliği yapmıştır. Ayrıca Andrzej Wajda tarafından yönetilen Adam Michiewicz'nin *Dziady* (Ataların Arife Günü) de burada sahnelenmiştir.

**) Jerzy Stuhr. Teatr Stary'nin oyuncusu. Kieslowski'nin *Yara, Sessizlik, Dekalog, Beyaz* gibi birçok filminde de rol almıştır.

***) Jerzy Trela. Teatr Stary'nin oyuncusu, ayrıca filmlerde de rol almıştır. Leh klasiklerinin birçoğunda başrolü oynamıştır.

****) Konrad Swinarski. Savaş sonrası Polonyası'nın efsanevi tiyatro yönetmeni. Genç yaşta uçak kazasında öldü.

Bana küçük bir salon vermişlerdi. Zaten büyük olanı istemiyordum, çünkü oyun küçük salonda sahnelenmeyi gerektiriyordu. Oyunun ne tür bir önemi olabilirdi ki? Ayrıca uzun süre sahnede kalmadı da –belki bir ay kadar oynadı. Sonra, çok doğru bir kararla kaldırıldı.

Bu deneyim bana fazlasıyla yetmişti. Tiyatronun kesinlikle doğama uymadığını anladım. Aynı yerde iki ay boyunca oturmak. Oyunun aynı bölümünü sürekli tekrar etmek. Bu bana göre değil. Zaten fazla sabrım kalmadı; yaşlandıkça daha sabırsız oluyorum, ama daha o zamanlarda, otuzlu yaşlarımda olmama rağmen, tiyatroya sabrım yoktu. Wajda bana sürekli, "Bak, başkasının yazdığı iyi bir oyun bul, mesela Shakespeare'in ya da Çehov'un yazdığı. O zaman tiyatroda çalışmanın ne kadar güzel, önceden yazılmış bir şeyi keşfetmenin ne kadar keyifli olduğunu anlayacaksın," derdi. Herhalde haklıydı da. Wajda metnin imkânlarını keşfetmeye bayılıyor. O kendi payına doğru olanı yapıyor, ben de kendi adıma. Bundan sonra tiyatroda hiçbir şey yapmadım. Yapmayacağım da. Buna eminim.

Sanırım filmleri hırsım sayesinde yapıyorum. Gerçekte herkes kendisi için film yapar. Film kötü bir araç değil. Edebiyattan daha ilkel bir araç ama hikâye anlatmak istediğiniz sürece kötü değil ve ben de ara sıra hikâye anlatmak istiyorum. Para bulmak, anlatmak istediğiniz hikâye hakkındaki düşüncelerinizin özgürlüğünü kısıtlamaz. Gene de ben aslında başka bir şey yapmayı bilmediğim için film çekiyorum. Bu geçmişte yaptığım kötü bir seçim ama o zamanlar daha iyi bir seçim yapamazdım, başka bir seçim yapamazdım. Bugün artık yanlış bir seçim yaptığımı biliyorum. Bu çok zor bir meslek; oldukça masraflı, çok yorucu ve üstelik harcanan emeğe oranla çok az tatmin ediyor.

Pierwsza Milosc (İlk Aşk, 1974)

Sinema okulunu bitirirken "Gerçek ve Belgesel Film" başlıklı bir tez yazdım. Bu tezde herkesin hayatında hikâyeler ve konular olduğu tartışmasını ortaya atıyordum. Gerçek hayatta konular mevcutsa onları neden icat edelim ki? Sadece filmlerini çekmemiz yeterli. Bu benim kendim için icat ettiğim konuydu. Sonra

böyle filmler yapmaya çalıştım ama yapamadım –*İlk Aşk* dışında. Kötü bir film olduğunu sanmıyorum.

Bir çekilişten 1 milyon Ziloti para kazanan bir adamın filmini yapmak istemişimdir hep. 1970'lerde bu, Polonya'da büyük paraydı. Büyük bir villa 500 bin Ziloti, araba 50 bin, hatta 70 bin Ziloti ediyordu. Her neyse, oldukça yüklü bir miktardı ve Polonya'da çok az kişinin bu kadar parası vardı. 1 milyon kazanan bir adamla ilgili bir film yapıp onu para bitene kadar gözlemlemek istedim. Bu durumu tavadaki yağın durumuna benzetebiliriz. Isınmış tavaya bir miktar yağ koyarsın ve yağ eriyip gider.

Bir diğer fikrimi de *İlk Aşk*'ta kullandım. Bu madalyonun öbür yüzüdür –hamurun kabarması fikri. Hamuru fırma koyarsınız ve siz artık bir şey yapmadığınız halde o, kendi kendine kabarmaya devam eder. Benim buluşum da belli bir zamanda hamile kalan, bizim de kabarmasını seyrettiğimiz bir kadın karnıydı.

Jadzia ve Romek çiftiyle uzun zaman geçirdik. Bir yıl kadar, çünkü onlarla Jadzia dört aylık hamileyken tanıştık ve çocuk iki aylık olana kadar beraber kaldık. Hemen hemen bir yıl.

Filmde bir sürü yönlendirme ve kışkırtma vardı ama böyle bir filmi başka türlü yapamazsınız. Bütün ekibi kimsenin yanında yirmi dört saat boyunca tutamazsınız. Hiçbir şekilde. Filmi tamamlamamız sekiz ayımızı aldı ama sanırım bunun otuz veya kırk günü çekim yaptık. Bu otuz-kırk gün boyunca bazı durumları manipüle etmek zorunda kaldım. Zaten çift, aynı gün ve saatte olmasa da, o durumlarla karşılaşacaktı. Onları kamera orada olmasaydı karşılaşmayacakları hiçbir duruma sokmadım. Mesela, yaşayabilecekleri bir yer istediler. Konut kooperatifine gittiler ama tabii ben onlardan önce kamerayla oraya gitmek zorundaydım. Ancak burası onların konut kooperatifiydi. Kendi dairelerini almaya çalışıyorlardı ve bu kurgusal bir şey değildi, oturup diyalog falan yazmadım.

Onlardan *Genç Anne* ya da *Gelişen Cenin* gibi kitaplar okumalarını istedim. Onlara kitabı aldım ve okuyup tartışmalarını bekledim. Bunlar açıkça yönlendirilmiş durumlardı. Büyükannelerinin evinde küçük bir odaları vardı ve onu mora boyamak istediler. Tamam, bırakın mora boyasınlar. Boyarlarken onları filme

çekmek için oraya gittim. İçeriye onlara kayıtlı olmadıklarını, orada kanunsuz yaşadıklarını ve dışarı atılabileceklerini söyleyen bir polis gönderdim. Bu tutum bir kışkırtmaydı. Bilerek onlara çok zarar vermeyecek bir polis memuru buldum, çünkü Jadzia sekiz aylık hamileydi ve bu durum oldukça riskliydi –beklenmeyen bir ziyaret, doğuma sebep olabilirdi. O günlerde Polonya'daki herkes polisten korkuyordu, özellikle de yaşadıkları yere kayıtlı değillerse. Her şey bugünkü kadar kolay değildi.

Böyle birçok durum vardı ama kendi kendine ortaya çıkan durumlar da oldu. Örneğin, düğün gibi. Biz de kamerayla oradaydık. Doğum gerçek bir doğumdu ve biz yine kamerayla oradaydık.

Hepimizin bildiği üzere, doğum sadece bir kez gerçekleşir. Bir diğeri için en az bir yıl beklemeniz gerekir. Bu yüzden de çok dikkatli hazırlandık. Jadzia'nın, kızımın da doğduğu Madalinskiego sokağındaki hastanede doğum yapacağını biliyorduk. Bu küçüğün Marta'dan önce mi sonra mı doğduğunu hatırlayamıyorum, ama hemen hemen aynı döneme denk geliyordu. Karım Maryska'yı görmek için aynı pencerenin önünde dururdum. Romek benden önce orada durduğu için mi yoksa tam tersi, önce ben durduğum için mi o pencereye yaklaştım ve *dejà vu* duygusuna kapıldım, bilemiyorum. Sanırım Marta biraz daha büyük ve ben pencerenin önünde durmuştum ve Romek de Jadzia'yı görmek için aynı pencerenin önünde durduğunda ben de bazı şeyleri ikinci kez yaşıyormuşum hissine kapılmıştım.

İşte size, kendinizi belgesel film için nasıl hazırladığınızın ve bütün iyi niyetiniz ve ön hazırlıklarınıza rağmen nasıl kaybettiğinizin hikâyesi. Jadzia'nın hangi odada doğum yapacağını biliyorduk. Işıkları doğumdan bir hafta önce kurduk. Mikrofonlar da yerleştirildi. Sesçi Misio Zarnecki'ydi* ama o sahnenin seslerini Malgosia Jaworska** kaydetti. Böylece odaya bir adam yerine, bir kadın soktuk. Ekipteki erkek sayısını alabildiğince azalttık. Elektrikçiler de yoktu çünkü ışıklar önceden yerleşti-

*) Michal Zarnecki, Kieslowski'nin birçok filminin ses kayıtlarını yapmıştır.
**) Malgorzata Jaworska. Polonya'nın önde gelen ses kayıtçılarındandır.



İlk Aşk'tan (1974) bir sahne.

rilmişti, kameraman Jacek Petrycki'ye* de ışıkların yerini gösteren bir tablo verilmişti, böylece kendisi onları gerektiği gibi idare edebilecekti.

Jadzia ve Romek'in telefonları yoktu. Jadzia doğum odasına girdiğinde Romek, Dziob'u** arayacaktı. Dziob'un ve o sırada doğum odasında bulunması gereken herkesin telefonu vardı. Kural, her zaman evde mutlaka bir kişinin olmasıydı. Örneğin, kameraman Jacek'in bir süre için dışarı çıkması gerekirse, karısı Grazyna kolayca ona ulaşabilsin ve o da doğumhaneye yetişebilsin diye onun nerede olduğunu bilecekti. Hepimiz bunun iki saatlik bir şey olduğunu biliyorduk. Hatta yarım saatlik bile olabilirdi. Geç kalamazdık. Film için doğumdan önceki beş altı aydan beri çalışıyorduk ve bu sahneyi kaçırmamamız gerektiği

*) Jacek Petrycki (d. 1948). Belgesel film ve sinema kameramanı. Aralarında *Kamera Kurdu, Sessizlik, Kör Talih*'in de bulunduğu birçok film ve belgeselde Kieslowski'yle çalışmıştır.

**) Krzysztof Wierbicki, "Dziob" (Gaga). Kieslowski'nin çektiği birçok film ve belgeselde yönetmen yardımcılığı yapmıştır.

çok açıktı. Dziob'un beni, Jacek'i, Malgosia Jaworska'yı ve prodüksiyon amirini araması gerekiyordu. Orada başka kimseye ihtiyacımız yoktu.

Bekledik. Bir hafta bekledik. Hiçbir haber yok. Her gün olur da Romek aramayı unutur diye Dziob'u kontrole gönderdim. Sonra bir gece, içkiyi çok seven Dziob daha fazla dayanamayıp içki içmeye gitmiş. Telefonun başında artık yirmi dört saat bekleyemeyeceğine karar vermiş. Dışarı çıkmış ve sarhoş olmuş, Tanrı bilir kiminle. Kendisi de nereye gittiğini bilmiyormuş. Sabahın dördünde Ochota'dan Srodmiescie'ye* giden gece otobüsünde bulmuş kendini. Gerçekten de çok sarhoşmuş. Varşova'da şanslıysanız, iki saatte bir kalkan gece otobüsünü yakalayabilirsiniz. Neyse, Dziob otobüse binmiş ve tabii ki uyuyakalmış. Arka koltuğa geçip kafasını dizlerinin ya da kollarının üstüne koyup uyumaya başlamış. Otobüste dalıp gitmiş. Saat sabaha karşı dört. Gece. Yanılmıyorsam kış. Yo, bahar gelmişti ama o gece çok soğuktu. Birden birisinin omuzlarını sarstığını hissedip uyanmış. Karşısında Romek'le Jadzia'yı bulmuş. Tam da o gece doğum başlamış. Taksi bulamamışlar. Dziob'a telefon etmişler ama tabii ki o, o sırada otobüste sızıp kaldığından kimse telefona cevap vermemiş. Neyse, otobüse binince gördükleri tek insan, körkütük sarhoşken onları görünce ayılan Dziob olmuş. Bunun üzerine Dziob otobüsten atlayıp hemen bana, Jacek ve Malgosia'ya telefon etti. Tam yarım saat sonra hepimiz hastanedeydik ve sekiz saat süren doğumu sorunsuz bir şekilde görüntüledik. Ama bunu kimse bilemez. Bazen böyledir işte. Örneğin, Dziob'un sarhoş olması gibi gelişigüzel bir olay aylardır beklediğimiz şeyi görüntülememize engel olabilirdi.

Hâlâ Jadzia ve Romek'le görüşüyorum. Birkaç yıl Almanya'da yaşadılar, şimdi de Kanada'dalar. Üç çocukları var. Geçenlerde biraraya geldik. Almanya'da filmlerimin toplu gösterisi vardı ve düzenleyenleri *İlk Aşk*'ta gösterime almaları konusunda ikna ettim. Jadzia ve Romek'in o sırada Almanya'da yaşadıklarını bildiğimden bütün ailenin gösterime davet edilmesini sağladım. Hep-

*) Ochota. Varşova'nın batısındaki banliyö bölgesi, şehrin merkezi Srodmiescie'ye kadar uzanır.

si geldi. Doğumunu filme aldığımız küçük kız on sekiz yaşına gelmişti. Tabii kimse gözyaşlarını tutamadı.

Korktuğum halde, bu film yüzünden başımıza kötü bir şey gelmedi. Bu filmin Jadzia ile Romek'in akıllarını çeleceğinden, birden büyük yıldız olduklarını düşüneceklerinden korkuyordum. Ancak sonraları bunun olmayacağını fark ettim. O çifti seçmemin sebeplerinden biri de buydu zaten. On yedi yaşında olmasına karşın Jadzia'nın ne istediğini bildiğini ve kesinlikle elde edeceğini fark etmiştim. İstediğiyse çocuk doğurmak, evlenmek, iyi bir eş ve dürüst bir kadın olmaktı ve tabii biraz da parası olsun istiyordu. Amacı buydu ve istediklerini elde etmeyi tabii ki başardı. Onun, hayata karşı tavrını değiştirerek örneğin oyuncu olmak, sahneye çıkmak gibi özentilere kapılmayacağını biliyordum. Bunun kendi dünyası olmadığını çok iyi biliyordu ve bu dünya onun hiç ilgisini çekmiyordu.

Film onları kesinlikle değiştirmedi. Film televizyonda gösterildikten bir iki hafta sonra oldukça iyi tepkiler aldılar. Caddelerde insanlar onları tanıyıp selam verdi ya da sadece gülümsediler. Bu çok hoştu ama fazla uzun sürmedi. Bir süre sonra doğal olarak herkes onları unuttu. Televizyonda başka filmler gösterildi. Ama insanların onlara dostça davrandığı bir süre olmuştu, kısa da olsa.

Sanırım bu filmin onlara başka bir yararı da dokundu. O günlerde, Polonya'da bir daire için yıllarca beklemeniz gerekirdi –aslında şimdi de on beş yıla kadar bir süre bekliyorsunuz. Yeni evlendiklerinden dolayı onlar da beklemekteydi. Romek, Konut Kooperatifi'ne başvurmuştu ve iki üç yıldır bekliyorlardı. Filmde kooperatife gidip ne zaman bir daire sahibi olacaklarını sordukları ve belki beş yıl içinde bir gün sonuç verecek listeye girme şansları olacağını öğrendikleri bir sahne vardı. Yakın gelecekte bir daire sahibi olamayacaklardı. Büyükannelerinin evinde mora boyadıkları küçücük bir odaları vardı ama burada çocukla yaşamaları imkânsızdı. İkisi de anne babalarının yanlarına taşınamazlardı. Ailelerinin daireleri çok küçüktü ve bir çocukla oraya taşınmanın bazı zorlukları vardı.

Sonra ben, çok basit bir fikir ortaya attım. *Ewa Ewunia** adını verdiğim kısa tretmanı yazdım. Bebek doğduktan sonraydı, bebeğin kız olduğunu, adının Ewa olduğunu biliyorduk. Ewa'nın doğduğu günden itibaren yeni bir film çekmeye başlayıp kendi çocuğunu doğurduğu güne kadar devam edecektim.

Bir teklif hazırlayıp onaya sundum. *İlk Aşk,* televizyon için çekilmiş bir saat süren 16 mm.'lik bir film olduğundan bu teklifi de televizyona götürdüm. Televizyon o zamanlar -şimdi de öyle- Polonya'da çok güçlüydü. Bu fikrin muhteşem olduğunu söylediler. Çok uzun süreli ve etkileyici bir projeydi. Bir insanın yirmi yılının filmini yapmak oldukça etkileyicidir ve ben bunu yapmak istemiştim. Hatta başlamıştım bile. Arşivde, küçük kızın beş altı yaşlarındayken çektiğimiz filmleri olmalı.

Fikrimi beğenen televizyon müdürüne gidip, "Bu filmin iyimser olmasını istiyor musunuz?" diye sordum. O da, "Tabii iyimser olmasını istiyoruz," diye cevapladı. Bu konuşmamızı çok iyi hatırlıyorum. Ben de bunun üzerine, "Bu filmin iyimser olmasını istiyorsanız iyimser şartlar yaratmalıyız, çünkü şu andaki şartlar oldukça karamsar," dedim. "Ne şartları?" Ben de, "Yaşayacak bir yerleri yok. Ewa ahır gibi bir evde doğarsa, diğer pis, fakir, unutulmuş çocuklarla beraber korkunç bir arka bahçede büyürse, filmimiz pek de iyimser olmaz. İyimser durumlar yaratmamız gerekiyor," diye cevapladım. "Bu iyimser durum ne olabilir?" "Yaşayacakları bir yer bulmalıyız." Belirli yerlerdeki etkisinin yardımıyla -Parti'deki, Encümen'deki, her neredekiyse, beni ilgilendirmiyor- televizyon idaresi onlara bir daire buldu. Küçük kız altı aylık olmadan bir daireye kavuşmuşlardı. Büyük, temiz, dört odalı bir daire.

O dairede bir süre yaşadılar, ben de *Ewa Ewunia* için bazı sahneler çektim. Daha sonra bıraktım, çünkü sonuna kadar götürüp götürmeyeceğimden emin değildim. Belki de yapabilirdim, eğer iki yılda bir film çekseydim. Sürekli filme çekmek zorunda değildik. Ancak başka bir şey daha oldu. Daha fazla bu filmi çekmeye

*) Ewunia ve Ewka. Eve'in (Havva) Lehçesi olan Ewa'nın kısaltılmış halleridir.

devam edemeyeceğimi fark ettim, çünkü, 1981'de *Dworzec* (İstasyon) adındaki filmi çekerken içine düştüğüm zor durumla tekrar karşılaşabilirdim. Onlara karşı kullanılabilecek bir şeyler çekebilirdim. Bunu istemedim. Bu yüzden çekimi bıraktım.

Kanaatimce, belgesel filmler, öznesinin hayatını iyi ya da kötü etkilememeli. Hiçbir etkileri olmamalı. Özellikle de görüşler ve kişinin hayata karşı tavrı konusunda. Bu noktada çok dikkatli olmanız gerekir, çünkü bu, belgeselin tuzaklarından biridir. Ben büyük bir oranda bunu engellemeyi başardım. Belgesellerimde öznelerimi ne yücelttim ne de ezdim.

Szpital (Hastane, 1976)

Hastane, tamamiyle şans eseri meydana gelen olaylardan oluşmuştu. Film yapmak insanı çok fazla tatmin etmez, ama *Hastane*'de beni tatmin eden en az iki durum vardı ve ben kameradan, ışıklardan ve o an olan bir olayı filme çekmekten gözle görülür bir keyif aldım.

Olanlar tam anlamıyla belgesel film ders kitabından çıkmış gibiydi. Belgesel film nedir? Belli bir anda önemli olan bir şeyi yakalayabilmek için filme çekmekte olduğumuz özneyi ya da insanları ne kadar iyi tanımanız gerekir?

Başlangıçta film doktorlar hakkında olmayacaktı. Esas konusu bizi çevreleyen bütün bu karmaşanın ortasında, bu pislik, güçsüzlük, insanın kifayetsizliği, başladığı şeyin sonunu getiremeyişi, hiçbir şeyi tam anlamıyla iyi yapamaması ortasında bugün başarı dediğimiz şeye ulaşmayı başarmış insanlarla ilgili olacaktı. Benim için önemli olan onların iyi ve değerli bir şey yapıyor olmalarıydı. Her çeşit insanı araştırdım. Montreal Olimpiyatları'nda altın madalya kazanan çok iyi bir voleybol takımı vardı. Bunların aradığım gibi bir grup olduğunu düşünüyordum. Sonra, neredeyse ölmüş birini kurtarmak için dayanılmaz zorluklara katlanıp günlerce uğraşan madenci kurtarma grubu aklıma geldi.

Her tarafta bu türden meslek grupları aradım. Nihayet, doktorları konu edinmenin doğru olacağını düşündüm. Doktorlar,

sonra da cerrahlar arasında araştırma yaptık. Sonunda, doktorlar arasındaki ortamın son derece sevecen ve keyifli olduğu bir hastane bulduk.

Onları çalışırken nasıl filme çekeceğimi kafamda çözdüm ve hiçbir şekilde hastaları göstermeme kararı aldım. Sonra aklıma filmin günün saatlerini takip etmesi fikri geldi. Her saati birebir gösterecektik –bu da ders kitaplarında rastlanan tipik bir örnektir. Başlarda, öğle vakti sahnelerini on ikiyi beş geçe değil de, tam öğlen vakti çekmeyi düşündüm, bu sahne perdede öğle vakti olarak gösterilebilecekti. Ancak çok geçmeden, bu kadar otoriter bir tavrın çok aptalca olacağını anladım. Neden seyirciyi on ikide meydana gelen sıkıcı bir şeyle oyalayıp on ikiyi beş geçe olan ilginç şeyden yoksun bırakacaktım ki? Teoride doğru bir tavır olabilir ama pratikte çok ahmakçaydı.

O günlerde, çok yerinde olarak, belgesel filmler için de senaryo yazmak zorundaydık. Bir filmde neler olabileceğini bilemezsiniz ama çok şükür ki senaryo yazmak zorundaydık ve bu da düşüncelerimizi belli bir düzene sokuyordu. Bu yüzden doktorlara meslekleri, hayatları, hastalarıyla ilgili çalışmaları konusunda hatırlayabildikleri önemli ve dramatik detayları sordum. Ortopedik cerrahlar kemik ameliyatı için her zaman bir çekice ihtiyaçları olduğunu söylediler. Normal hastanelerin hepsinde cerrahi çekiçler varmış ama 1954 yılından önce bizim çivi çakmak için kullandığımız çekiçlerden kullanıyorlarmış ve bir kadın veya adamın parçalarını birleştirirken bu çekiç parçalanabiliyormuş. Ben de senaryoyu yazarken, çekicin parçalanması detayını ekledim.

Bu, doyurucu durumlardan biriydi. Kaç gecemizin orada ayakta dikilerek geçtiğini bilmiyorum. Haftada bir kere yirmi dört saatlik nöbetleri oluyordu; yirmi dört saatin üstüne yedi saat daha çalışıyorlardı. Bu da hiç durmaksızın otuz bir saat demekti ve biz de orada onlarla otuz bir saat boyunca beraberdik. Bunu iki veya üç ay içinde her hafta yaptık. Bazen erken toplanırdık çünkü artık dayanamayacak durumda olurduk. Onlar kemikleriyle uğraşmaya devam ederlerdi ve ayakta duracak hali

kalmamış bizler de evlerimize giderdik. Bazen de gecenin sonuna kadar kalırdık.

35 mm.'lik kameramız çok ağır ve büyüktü. Kamerayı bir yerden bir yere ancak üç kişi taşıyabiliyordu ve çekim mekânları birden fazlaydı. Kabul odası, koridorlar, bir başka oda daha, ameliyathane, bir ameliyathane daha ve küçük bir hasta odası vardı. Filmde bir binadan diğerine koşuşturan doktorları görebilirsiniz. Bizim de hareket etmemiz gerekiyordu ama kamerayı bir gecede üç kez hareket ettirmek imkânsızdı. Kameranın, bütün gece boyunca kalacağı ameliyathanede kurulması gerekiyordu. Kameranın yerini çok gerekliyse bir kez değiştirip sabaha karşı, doktorların bir saatlik dinlenme uykusu için gittikleri odaya taşırdık. Hastanede nöbet boyunca kamerayı, ışıkları ve tabii ki mikrofonu da yerleştirmemiz gereken altı ya da yedi farklı mekân vardı.

Bir keresinde ambulans, yapım amirinin teyzesini getirdi. Bu hoş bir olaydı. Hoş olan kadının bacağını kırması değil, tesadüflerin art arda gelmesiydi. Kadını içeri alıp bizim kamerayı kurmuş olduğumuz ameliyathaneye getirdiler. Bu da tamamen tesadüftü. Kalça kemiğini kırmıştı ve bu kırığı düzeltmek için, dizin yanındaki kemiğe parmak kalınlığında bir şiş çakılması gerekiyordu. Tam olarak bir şiş değil de, şişin içinden geçtiği bir tüp. İşte o tüpü yerleştirmeye çalışıyorlardı. Ameliyat üç saat kadar sürdü ve biz de kesintisiz çekim yaptık. Bir de ne göreyim? Ameliyathanede bana anlattıkları cinsten bir çekiç vardı. Ben de bu çekici görüntüledim çünkü onu kullanıyorlardı. Başka bir tanesini kullansalardı onu da görüntülerdim. Kamerayı doğru yere kurmak, ses kaydına hazır olmak, üstüne üstlük çekiç parçalanmadan yirmi ya da otuz saniye önce çekime başlamak için şanslı olmanız ve belki biraz da sezgilerinizin güçlü olması gerekir. Çekiç gerçekten de çekim sırasında parçalandı. Senaryodaki durum tekrarlandı, oysa böyle olmaması gerekiyordu, çünkü çekiç en son 1954 yılında parçalanmıştı. Bu hikâyeyi onlar bana anlattığından senaryoda buna değinmiştim. Herkes çekiçte bir numara olduğunu zannetti. Numara falan yapmadık. Bu bir tesadüftü. Önemli bir şeyi filme çektiğinizi hissettiğiniz anlardan biri.

Filmin bütün amacı her şeyin çözüldüğünü göstermek; zor şartları, pamuğu olmayan insanları, elektrik kesintilerini, kabloların çalışmadığını, asansörün işlemediğini gözler önüne sermekti. Hayat buydu. Böyleydi işte.

Doktorlar çok açık yüreklilerdi ve onlarla çok iyi arkadaş olmuştuk. Biz orada yokmuşuz gibi rahattılar. İşte bu yüzden belgesel çekimleri bu kadar uzun sürer ama bugünlerde kimse bunun farkında değil, özellikle de televizyon muhabirleri. Yanınıza gelip burnunuza bir mikrofon dayıyor, arkasından da cevaplamanız için bir soru yöneltiyorlar. Siz de akıllıca veya ahmakça cevap veriyorsunuz, ama bu, sizin hakkınızdaki gerçeği ortaya koymuyor.

Nie Wiem (Bilmiyorum, 1977)

Belgesellerimde çeşitli kahramanlarıma karşı anlayışlı olmaya çalışmışımdır. Ama bana karşı çok büyük kin besleyen bir adam tanıyorum. Sebebi de onu filme çekmem, oysa bunu kendisi kabul etmişti. Bu, *Bilmiyorum* adında bir saatlik bir filmdi. Film hiç gösterime girmedi. Filmi kısmen, bu adama zarar vermekten korktuğum için gösterime sokmadım. Filmin gösterilmemesi için çok uğraşmıştı ama çabalarını benimkiyle birleştireceği yerde, çok anlamsız bir şekilde, Kültür ve Sanat Bakanlığı'nda olay çıkartıp kargaşa yarattı. Ne istediğini gerçekten de bilmiyorum. Olay çıkartmaya hiç hakkı yoktu çünkü bir anlaşma imzalayıp para almayı kabul etmişti. Öyle yüksek bir meblağ değildi ama bu parayı kabul ederek bizimle anlaştığını göstermişti. Bu arada ben de filmin gösterime girmesini engellemeye çalışıyordum.

Film, Aşağı Silezya'daki bir fabrika yöneticisinin itiraflarıydı. Adam Parti üyesiydi ama fabrika ya da bölgede faaliyet gösteren mafya tarzı örgütlenmiş Parti üyelerine karşı çıkıyordu. Ve onlar adamın işini bitirdiler. Edward Gierek'e benziyordu -Gierek dönemiydi-, kısa, kıvırcık saçlarıyla kocaman bir adam. Diğer Parti üyeleriyle aynı sınıftan gelmesine karşın, artık ipin ucunun kaçtığını düşünüyordu. O insanlar deri çalıyor, fabrika hesabından

zimmetlerine para geçiriyorlardı. Deriyi satıp votka içiyor ve parayla arabalar alıyorlardı. Ne yazık ki daha yüksek mevkilerdeki insanların da -parti komitesi ve eyalet polisinin- işin içinde olduğunu bilmiyordu.

Onunla tanıştım ve başından geçenlerle ilgili film çekmek istediğimi söyledim. Sadece bu kadar. O da, "Hay hay!" dedi. Buluştuk. Bütün konuşmasını teybe kaydettim ve sonra kasedi başa sarıp ona dinlettim. Sonra da bunu filme çekmek istediğimi söyledim. Kabul edip benimle bir anlaşma imzaladı, ama işimiz bittiğinde, filmin gösterime girmesi durumunda bu insanların ona, bugüne kadar olduğundan daha fazla zarar verebileceklerini anladım. Hikâye beyazperdeye yansıyınca daha da tehlikeli olmuştu. Adamın anlattıklarını çekim yapmadan dinlediğimde, hikâye bu kadar tehlikeli görünmemişti bana. Ben de belirttiği bütün isimleri sildim; daktilo sesini isimlerin üstüne kaydedip onları anlaşılmaz hale getirdim. Ancak yine de filmin gösterilmemesi gerektiğini düşünüyordum.

1980'den sonra, böyle şeyleri* ele geçirmeye çalışan Televizyon filmi yayınlamayı çok istedi, ben yine de kabul etmedim. Böylelikle film hiçbir yerde gösterilmedi. Festivallerde bile. Filmin baş karakteri filmin bir kez çekilmiş olduğu gerçeğini bütün derinliğiyle yaşamıştı ve bir anlaşma imzalamasına rağmen, söylediklerinin ne kadar tehlikeli olduğunu sonradan fark etti. Onu mahvedenler 1980'de hâlâ ortalıktaydılar. İnsanlar yalnızca, sanki olduğundan daha fazla özgürlük varmış gibi, dışa dönük bir şekilde davranıyorlardı. Aslında hiçbir şey değişmemişti.

Bu bir. İkincisi, filmde bir şey yapıyorsam, bir şeyin altına imzamı atıyorsam, buna sarılıp fikrimi değiştirmemem gerektiğine inanıyorum, çünkü durum her zaman değişebilir. Ve yaptığım da bu. Örneğin, bir filmde bazı sahneleri kesmeyi kabul etmişsem -birçok kez de kabul etmişimdir-, sonra onları bir gün yeniden filme ekleyip filmi bütün güzelliğiyle göstereceğime inanarak on-

*) Dayanışma Sendikası'yla sonuçlanan yıllar sanat için oldukça özgür yıllardı. Ağustos 1980'deki grevlerden ve Dayanışma'nın oluşumundan sonra, milyonlarca insan Parti üyelik kartlarını iade edip aleni olarak Parti'yi eleştirmeye başladı. Yuvarlak Masa Toplantıları'nda, Sendikalar ve Katolik Klisesi'ne medyaya ulaşabilme hakkı veren bir karar alındı.

ları dolabımda veya yatağımın altında saklamam. Hayır, o sahneleri kesmeyi kabul edip o versiyonun altına imza atmışsam (imzalamışsam, çünkü imzalamadıklarım da var ve bunlar yıllarca raflarda duruyor), o son versiyon demektir. O benim en son kararımdır. Filmin sansürcüler mahvetmeden önce ne kadar olağanüstü olduğunu göstermek için başlangıçta kestiğim planlara geri dönmem. Bu ne profesyonel ne de erkekçe bir davranış olur.

Z Punktu Widzenia Nocnego Portiera (Bir Gece Bekçisinin Gözünden, 1978)

Bir filmin nasıl sonuçlanacağını hiçbir zaman bilemezsiniz. Her filmde hepimizin sadece dikkatimizi ve karar verme yeteneğimizi kullanarak geçebileceğimiz dar bir eşik vardır. Bu noktada ben geri çekilirim. Örneğin, *Bir Gece Bekçisinin Gözünden* filmimin kahramanı Marian Osuch'un, film televizyonda gösterilirse zarar göreceğini anlarsam, geri çekilirim.

Bekçi -Osuch- filmi görüp beğendi. Film Krakow Film Festivali'nde ödül kazandı ve "Yüzleştirmeler"* bölümünde bir Fellini filmiyle birlikte gösterildi. Filmi pek çok insan izledi. Yüzleştirmelere giden özel bir seyirci kitlesi vardır. Ama 1980'de, bu filmi televizyonda yayınlamayı gerçekten çok istediler. Ben yine aynı şeyi yaptım ve film televizyonda gösterilirse, bekçinin daha fazla zarar görebileceğini düşünerek kabul etmedim. Tanıdıkları, ailesi, komşuları, kızı, oğlu ve karısı filmi görüp onunla ya dalga geçecek ya da onu aşağılayacaklardı. Bunun olmasını istemiyordum, çünkü kişisel olarak ona karşı herhangi bir şeyim yoktu. Temsil ettiği tavra karşıydım, ama bu onun, böyle bir tavra sahipse köşeye sıkıştırılması gerektiği anlamına gelmez, özellikle de bunu ondan beklediğimi biliyorsa. Ben ondan söylediği şeyleri söylemesini istedim. Kendini bu işin içine attı, çünkü içgüdüsel olarak hissettiği dileklerimi yerine getirmek istiyordu.

---

*) *Yüzleştirmeler* (Konfrontacje): En iyi Polonya yapımı ve yabancı filmlerin gösterime girmeden önce bazı sinemalarda gösterildiği yıllık sinema sezonu. Gösterimler halka açıktır ancak biletlerin önceden alınması gerekir. Az sayıda gösterim olduğu için yer bulabilmek oldukça zordur.

Bekçi kötü bir adam değildi. Hatta oldukça sıradan bir insandı. İnsanları herkesin ortasında asmanın doğru olacağını düşünüyordu, çünkü böylelikle insanlar suç işlemeye korkacaklardı. Tarihte bu görüşle zaten karşılaşmıştık ve o da bu görüşün temsilcilerinden biriydi. Bu onun pek parlak olmayan zekâsı, hayata karşı kabalığı ve yetiştiği çevreden kaynaklanıyordu. Yine de onun kötü bir adam olduğunu düşünmüyorum.

Ona çeşitli konular üzerinde konuşmasını önermiş olabilirim. Örneğin, "Ölüm cezası hakkında ne düşünüyorsunuz?" ya da, "Hayvanlara karşı tavrınız nedir?" gibi. O da, "Hayvanları severim... eskiden muhabbet kuşları beslerdim ama öldüler, çünkü oğlum onları odaya salardı. Bir tanesi çorbaya düşüp çorba banyosu yaptı. Öyle bir yaratık bu yüzden hemen hastalanır, siz de bilirsiniz," derdi. Ve buna benzer şeyler. Bunları sormuş olabilirim ama onun için hiç diyalog yazmadım. Böyle bir şeyi nasıl uydurabilirdim ki?

Film üzerine çalışmaya başladığım zaman, nasıl birini aradığımı biliyordum. Dziob'tan öyle birini bulmasını istedim. Bu onun hayli vaktini aldı. Yıllardır Halkın Yayın Kooperatifi (Ludowa Spoldzielnia Wydawmicza) tarafından Polonya'da basılan ancak çok az insan tarafından okunan çeşitli anıları okuyordum. Sosyolojik açıdan bakıldığında bu anılar çok ilginçti. İsimleri şunlardı: *Miesiac mojego Zycia* (Hayatımın Bir Ayı), *Najwazniejszy Dzien w moim Zyciu* (Hayatımın En Önemli Günü), *Pamietniki Chlopow* (Kadınların Anıları), *Dwaclziescia Lat na Roli* (Çiftlikte Geçen On Yıl), *Pamietniki Chlopow* (Köylülerin Anıları) oluyordu. Her türden başlık vardı. Bu kitapların birinde aradığım tarzda bir bekçinin anılarını buldum. Bu antihümanist, faşist düşüncelere sahip bir adamdı; onun filmini çekmeliydim. Bu anıları yazan adam bir fabrikada bekçilik yapıyordu. Tanıştığımızda filmini çekmenin kesinlikle imkânsız olduğu ortaya çıktı. O kadar çok kusuru vardı ki bunlar onun hakkında film çekmeyi imkânsızlaştırıyordu. Ancak filmi çekmeye önceden karar vermiştim ve WFD (Devlet Belgesel Stüdyoları) fikri kabul etmişti. Bu yüzden Dziob istediğim tipte bir

adam aramaya başladı. Varşova'da hemen hemen elli fabrikayı araştırmış, yüz elli bekçiyle konuşmuş olmalıydı; bunların arasından seçtiği on kişiyi bana gösterdi.

Tolo ve ben özellikle Orwo filmi* kullandık. Orwo'yla çektik, çünkü Doğu Alman filmlerindeki renk tahrifi, dünyanın çarpıklığını da yansıtacaktı. Bu bekçi tahrifata uğramış insanoğlunun ta kendisiydi ve biz de onu çevreleyen dünyanın acayipliğinin altını daha belirgin çizebilmek üzere bu abartılı rengi kullanmaya karar verdik. Fikir Tolo'nundu ve çok iyi bir buluştu.

Benim ilk filmimden son filmlerime kadar hepsi, pusulalarını şaşırmış, nasıl yaşamaları gerektiğini bilemeyen, doğru ve yanlışı ayırt edemeyen ve umutsuzca bir arayış içinde olan insanlar hakkındadır. Bütün bunlar neden? Neden sabah kalkıyoruz? Neden akşamları yatıyoruz? Sonra yine neden kalkıyoruz? Bir uyanışla diğeri arasındaki vakti nasıl geçirmeli? Sabahları huzur içinde traş olmak ya da hazırlanmak için zamanımızı nasıl değerlendirmeliyiz gibi çok temel sorulara cevap arayan insanların öyküsü.

Dworzec (İstasyon, 1981)

İstasyon'u düşündüğümde aklıma, uyuyakalmış ya da başkalarını bekleyen insanların planları geliyor. Bekledikleri belki gelecek, belki de gelmeyecek. Film bir şeyler arayan insanlar hakkında. *İstasyon*'da bu çok bireyselleştirilmemişti ama bu çok da önemli değil. Filmi bu insanları göstermek için yaptık. Onları filme çekmemiz on gece sürdü.

Olan biteni izleyen bir gözlemci fikri daha sonra aklımıza geldi. Senaryoda olup olmadığını hatırlayamıyorum bile. Hikâye örgüsünün biraz zayıf olduğunu düşündük. Film belli bir gelişme gösteremiyordu, çünkü filmde olayları harekete geçirecek bir şeylerin eksikliği vardı. Biz de filme, sanki bu insanları çok iyi tanıyormuş gibi her şeyi izlemeye çalışan bu adamı koyduk. Esasın-

*) Orwo Film, renk kalitesinin kötülüğüyle bilinen bir Doğu Alman filmidir. Orwo renkleri öyle abartıyordu ki, mesela ten rengi kırmızı olarak perdeye yansıyordu.

da hiçbir şey bilmiyor ama bildiğini sanıyordu. Ancak film onun hakkında değildi.

İstasyon'u çekerken bir olay meydana geldi. Bu gerçekten son bir uyarıydı. Kendimi kazara olmak istemediğim bir yerde buldum. İstasyonda geceleri çalışıyorduk ve bir gece emanet dolaplarının kilitlerini kullanmayı beceremeyen insanların komik tepkilerini çekiyorduk. O sıralar, bu dolaplar Varşova'da yeni kullanılıyordu. İlk önce parayı atmanız, sonra geri döndüğünüzde de dolabı numarasıyla bulmanız gerektiğini anlatan uzun bir ilan vardı. İnsanlar, özellikle de kırsal kesimden gelmiş olanlar, bu işi bir türlü kıvıramıyorlardı. Yarı gizli bir kamerayla -biraz sırtımızla saklayarak, ya da uzaktan telefoto objektif kullanıp çekim yaparak- insanların bu dolaplara olan tepkilerini gözlemliyorduk. Birkaç eğlenceli görüntü yakalamayı başarmıştık. O gece, saat dört ya da beş sularıydı, çekimleri tamamlayıp her zamanki gibi Devlet Belgesel Stüdyoları'na geri döndük. Polisi orada bizi bekler bulduk. O gece çektiğimiz bütün filmlere, negatiflere el koydular. *İşçiler '71*'i çekerken ses bantlarının çalınması gibi bir olayın başımdan geçmiş olmasına rağmen, ne olup bittiği hakkında hiçbir fikrim yoktu. Çektiğim filmler yüzünden polis tarafından çağrılıp sorgulandığım başka sevimsiz durumlar da olmuştu, ama bunlar çok önemli değildi. Öte yandan, *İşçiler '71* olayı benim açımdan önemliydi, çünkü insanların bana olan güvenini sarsabilirdim. Kayıt yapıp gizli kalacağına söz vermişsem, sonra da film veya bantlar çalınmışsa, ben kendimi sorumlu hissederim. Hiç kimse o güne kadar WFD'den film çalmamıştı. Bu yüzden de bu sefer siyasal bakımdan uygun olmayan bir şeyleri filme çektiğimi, bu sebeple filme el koyduklarını, bunu da bana söylemek istemediklerini düşündüm. Daha sonra çok kibarca beni sorguya çektiler. Ellerindeki filmi seyrettik. İki üç gün sonra filmi geri verdiler. Filmde aradıkları herhangi bir şey yoktu. Film eksiksiz geri geldi. Filmden hiçbir şey almamışlardı.

Filmi bize geri verdiklerinde öğrendik ki, o gece bir kız annesini öldürüp parça parça kesmiş, cesedi de iki ayrı bavula koy-

muş. Ve yine aynı gece bavulları merkez istasyonundaki kilitli dolaplara yerleştirmiş. Ya da onlar, bu işin o gece yapıldığını düşünmüşlerdi. Filme de kızı bulabilmek amacıyla el koymuşlardı. Sonra da kızı filme çekmediğimiz anlaşıldı. Kız daha sonra tutuklanmıştı. Peki, ben o an neyin farkına vardım? Hoşuma gitse de gitmese de, niyetimden ve irademden bağımsız, kendimi polise bilgi veren biri ya da muhbir durumunda bulmuştum –ki bunu asla yapmak istemedim. Filmlerimize ve bantlarımıza el koymuşlardı, o kadar. Benim söz söyleme hakkım yoktu. Sonra da filmi geri vermişlerdi.

Tamam, neyse ki kızı görüntülememiştik. Ama ya tesadüfen görüntülemiş olsaydık? Onu filme çekmiş olabilirdik. Kamerayı sağ yerine sola çevirseydik, belki kız görüntüye girmiş olacaktı. Sonra ne olacaktı? İşbirlikçi durumuna düşecektim. İşte o an artık daha fazla belgesel çekmek istemediğimi anladım. Kendi içinde önemsiz bir andı, çünkü ne olumlu ne de olumsuz yankıları olmuştu. Bununla beraber, bilmediğim ve zaten beni ilgilendirmeyen sebeplerle başka biri tarafından döndürülen bir çarkın küçük bir dişlisi olduğumun bir kez daha farkına varmıştım.

Tabii bir katilin yakalanmasının iyi veya kötü bir şey olması başka bir mesele. Tamamıyla başka bir sorun. İşi katilleri tutuklamak olan insanlar var ve onların işlerini yapmaları gerekir. Ancak ben onlardan biri değilim.

Bazı şeyler tanımlanamayabilir. Bu, belgesellerin en büyük sorunu. Bazen belgesel kendi kazdığı çukura kendisi düşüyor. Bir insana yakınlaşmak istedikçe, o insan kendini daha çok kapatıyor. Bu kesinlikle çok doğal. Bir şey yapılamaz. Aşkla ilgili bir film çekiyorsam, insanlar sevişirken odalarına dalamam. Ölümü anlatan bir film çekiyorsam, ölmekte olan birini çekemem, çünkü bu oldukça mahrem bir olay ve o insanı rahatsız etmemek gerekir. Belgesel çekerken bir kişiye yakınlaşmak istedikçe ilgimi çeken o kişinin kendini daha çok kapattığını fark ettim.

Belki de bu yüzden konulu film yapmaya başladım. Orada böyle bir sorun olmuyor. Sevişen bir çift gerekiyorsa hiç sorun çıkmadan onları bulabiliyorum. Tabii sutyenini çıkarmayı kabul

eden kadın oyuncuyu bulmak kolay olmayabilir, ama o zaman da bunu yapacak insanlarla çalışıyorsunuz. Birisinin ölmesi mi gerekiyor? Her şey yine yolunda. Bir dakika içinde oyuncu tekrar ayağa kalkacaktır. Hatta biraz gliserin satın alıp gözlerine damlatırsam, oyuncu ağlayacaktır. Birçok kez gerçek gözyaşlarının fotoğrafını çekmeyi başardım. Bu tamamen farklı bir şey. Şimdi artık gliserinim var. Gerçek gözyaşlarından korkuyorum. Esasında onların fotoğrafını çekme hakkına sahip olup olmadığımı bilmiyorum. Böyle zamanlarda, kendini sınırların olmadığı bir gerçeklikte buluveren biri gibi hissediyorum. Belgesellerden kaçmamın esas sebebi işte bu.

3
SİNEMA FİLMLERİ



ÖĞRENMEK İÇİN

Przejscie Podziemne (Yaya Altgeçidi, 1973)

Yarım saatlik televizyon filmi olan ilk sinema filmimi yaparken Polonya'da alışılagelmiş -mecburi-* yolu izledim. Birçok arkadaşım bu yolu seçmediler ama ben seçtim. Bu yolu seçmek istedim, çünkü nasıl konulu film çekileceğini bilmiyordum. Konulu film çekmek istiyorsanız bir kural vardı; ilk önce televizyon

*) Komünist dönem sırasında Kültür ve Sanat Bakanlığı'ndan bir bakan yardımcısı özellikle sinema endüstrisiyle ilgilenmek üzere görevlendirilmişti. Böylece devlet, film yapımının her devresine müdahale edebiliyor, ilk filmi çekebilmek için kimin uygun ya da yeterli olduğuna da karar veriyordu. Çekim programlarının süresi, ekibi oluşturma, vb. günlük ayrıntılarla da yapımevleri ilgileniyordu.

için yarım saatlik, sonra bir saatlik film çekmeniz gerekiyordu, ancak ondan sonra tam bir sinema filmi çekebilirdiniz. Belgesellerle ilgili bir şeyler biliyordum ama oyuncularla çalışmak ve sahneye koymakla ilgili hiçbir şey bilmiyordum. Böylece isteyerek öğrenmek için kısa filmler çektim.

Çektiğim ilk filmin adı *Yaya Altgeçidi*'ydi. Bu filmi Slawek Idziak'la* birlikte çektim. Bütün film bir gece içinde, Varşova'nın merkezinde, Jerozolimskie ve Marszalkowska caddelerinin kesiştiği yerde yeni açılan yaya altgeçidinde geçiyordu. Oldukça moda bir mekândı. Şimdi orada iğrenç işportacılar var, ama bir zamanlar burası çok zarif bir yerdi. 1970'li yılların başıydı, daha doğrusu 1972 yılıydı ve bütün hareket oradaydı.

Senaryoyu Irek Iredynski'yle** beraber yazdık. Bu benim profesyonel bir senaristle yazdığım tek senaryodur. (Daha sonra bir tane de Hania Krall'la*** yazdım ama o farklıydı, çünkü *Kısa İş Günü*'nün senaryosu Hania'nın yazdığı haberlerden birine dayanıyordu, oysa *Yaya Altgeçidi*'ndeki olayın yeraltında geçmesi fikri bana aitti.) Fikrimi Irek'e anlattım ve birlikte senaryoyu kaleme aldık. Çok zor olmuştu, çünkü onunla sabahın altısı, hatta beşinde buluşmak zorundaydım çünkü yalnız o saatlerde ayıktı. Dolaptan hemen buz tutmuş bir şişe votka çıkarırdı. Bir yandan içip bir yandan senaryoyu yazardık; sarhoş olmadan iki, üç, dört ya da beş sayfa yazabilmeyi başarırdık. Uzun bir senaryo değildi. Tamamı otuz sayfa kadardı. Biz de toplam on kere buluşmuş olmalıyız. Her seferinde aynı şey: Gün tam doğarken dolaptan bir şişe votka çıkarılırdı. Donmuş ve yağ gibi akan votka. Sabahın altısında şişeyi kafamıza dikerdik. Bir kere daha. Bir kere daha. Bir kere daha. Kör kütük sarhoş olana dek. En azından ben sarhoş oluyordum. Sonra yazabildiğimizi alıp eve gelirdim.

Filmi tamamladım. On günümüz vardı. Filmi dokuz günde çektim ve dokuzuncu gece çok ahmakça bir şeyler çektiğimi fark ettim, bana hiçbir şey ifade etmeyen bir saçmalık. Konusu

*) Slawomir Idziak. Aralarında *Yara, Öldürme Üzerine Kısa Bir Film, Véroniquc'in İkili Hayatı* ve *Mavi* filmlerinin bulunduğu birçok Kieslowski filmde kameramanlık yapmıştır.
**) Ireneusz Iredynski. Senarist. Birçok radyo oyununun yazarı.
***) Hanna Krall. Tanınmış gazeteci.

bana bir şey ifade etmiyordu. Kamerayı bir yere yerleştirmiştik. Oyuncular bazı replikler söylüyorlardı. Ben de büyük bir yalan uyduruyormuşuz hissine kapılmıştım. Son geceyse bütün bunları değiştirme kararı aldım. Sadece bir gecem kalmıştı. Önceden belirlenmiş çekim günleri sayısını aşamazdım çünkü bu günler kısıtlıydı. Uzun konulu filmler için elli gününüz vardır ve her zaman değişiklik yapabilirsiniz. Bunun gibi kısa bir televizyon filmi içinse on ya da on iki gün süreniz olur. Daha çok gün alamazsınız –işte profesyonellik dedikleri de budur. Her neyse, bir gecem kalmıştı ve o gece içinde bütün filmi baştan çekmeye karar vermiştim. Biz de belgesel kamerayla başından sonuna bütün filmi yeniden çektik. Sadece kameraya film koymak için duruyorduk. Sanırım 120 metrelik film kutularımız vardı, bu yüzden de her dört dakikada bir film kutusunu değiştirmemiz gerekiyordu. Omuzda taşınabilecek türden küçük bir kameraydı. Daha Arriflex BL2 veya 3 keşfedilmemişti. Sessiz çekip sonradan dublaj yapıyorduk. Son dokuz gecedir üstünde çalıştığımızdan oyuncular senaryoyu çok iyi biliyorlardı. Elimizde yeterince film vardı. Bir asistandan biraz daha film almıştım. Daha sonra, o belgesel gecesinde çektiklerimizin yüzde yirmisini kullanarak filmin kurgusunu yaptım.

Aslında doğaçlama yapmıştım da diyebiliriz. Onlara, "Şimdi olay şu. Sen bir mağaza dekoratörüsün," dedim. Teresa Budzisz-Krzyzanowska kadını, Andrzej Seweryn de onun Varşova'ya gelen kocasını oynuyordu. Kadın, ikisinin de öğretmenlik yaptığı küçük bir kasabayı terk edip mağaza dekaratörlüğü yapmaya başlamıştı. Kocası da onu çok sevdiğinden, onu bulup geri götürmek için Varşova'ya gelmişti. Senaryodan daha fazla bir şey hatırlamıyorum. Bir şey hakkında konuşuyorlardı. Bir şey oluyordu. Birisi kadının gece dekore ettiği mağazaya geliyordu. Birisi bir şey istiyordu. Mağaza vitrininin önünde bir şeyler oluyordu. Her şey olabilir. Onlara, "Bakın duygularınızı ortaya dökerek oynayın. Sonuna kadar götürün. Neyi doğru buluyorsanız öyle yapın. Ben de çekeceğim," dedim.

Sanırım bu umutsuz çalışma sayesinde film kendini buldu ve samimi bir gerçeklik kazandı. O sıralar bu benim için inanılmaz

derecede önemliydi, aslında hâlâ da öyle –deyatları ve tepkileri sahici olan filmler yapmak.

Bu benim, sinema okulundaki çalışmalarım dışında, profesyonel oyuncularla ilk deneyimimdi. Televizyon için tiyatro prodüksiyonları yapmıştım ama bu ilk konulu filmimdi.

HAYATIN MECAZI

Personnel (Personel, 1975)

İlk uzun filmim *Personel* bir buçuk saat sürüyordu ve televizyon için çekilmişti. Daha önce söz ettiğim şu bir saatlik televizyon filmlerindendi ama süresi biraz sarkmıştı. Onu çekerken de aynı şey oldu. Çekime başlamıştık ki ben yine saçma bir şey yaptığımızı fark ettim. Baştan sona inandırıcılığı olmayan bir film. Yapımevinin o zamanki müdürü Stas Rozewicz'e* telefon edip filmin beş para etmez olduğunu söyledim. O da, o ana kadar çektiklerimizi kendisine göndermemizi istedi. Biz de gönderdik. Prodüksiyona ara verdik. Birkaç gün sonra yine telefon edip düşüncelerimde hiçbir değişiklik olmadığını söyledim. İşin aslı, kendimi sanki çıkmaz bir sokağa girmişim gibi hissediyor ve daha zaman varken çekimi durdurmak istiyordum. O an durdurursak çok az miktarda bir para kaybedecektik. Staz Rozewicz de, "Beğenmiyorsan çekimi durdurabilirsin," dedi. Çok akıllıca davranmıştı, aynı babamın beni İtfaiyeci Lisesi'ne gönderidği zaman davrandığı gibi. "İşe mi girmek istiyorsun? Tamam, İtfaiyeci Lisesi'ni bitir. Hem itfaiyeci olursun hem de çalışırsın." Stas Rozewicz de, "Bırakmak mı istiyorsun? Hoşuna gitmiyorsa bırak. Sen bilirsin. Çekimlere baktık. Ben kötü olduklarını düşünmüyorum ama sen bırakmak istiyorsan, yarın bırak ve Varşova'ya geri dön," dedi. O sırada Wroclaw'da çekim yapıyorduk. Yaptıklarımın o kadar da kötü olmadığını söyleyerek beni neşelendirmeye çalışacağı yerde bunları söylediği için hırslanıp işi bırakmaktan vazgeçtim. Filmi tamamlamaya karar verdim.

*) Stanislaw Rozewicz (d. 1924). Şair Tadeusz Rozewicz'in kardeşi. Sinema yönetmeni. Tor Yapımevi'nin 1970'den itibaren sanat yönetmenliğini yapmıştır. Filmlerinden bazıları şunlardır *Westerplatte* (1967), *Opadły Liscie z Drzew* (Yapraklar Döküldü, 1975), *Rys* (Vaşak, 1981).

Birçok kereler böyle çalışmayı yeğlemişimdir. Aynı anda iki film üstünde çalışmamın sebebi de budur. Süreyle, oyuncularla, bütçeyle falan oynayıp değişiklikler yapabilmek için.

Personel'in senaryosu hemen hemen filmin bitmiş hali gibiydi. Senaryoya bir de çekimde aklımıza gelenler eklendi. Aksiyonlar çok serbest, çok gevşekti. Yani aksiyon, son derece karışık ve çok tutarsızdı. Genç bir adam terzi olarak çalışmak için operaya gelir. Ve birdenbire tiyatro veya sanatla ilgili çok saf bir anlayışa sahip olduğunu görür. Oyuncular ve tiyatroyu yöneten insanlarla karşılaştığında hayalleri yıkılır. Oyuncuların, şarkıcıların, dansçıların dünyasında çaresizdir. Bir zamanlar ona çok güzelmiş gibi görünen bu dünya yoktur artık. İnsanlar parçalarını sadece bitse de kurtulsam diye söylerler, dans edenler de öyle, sadece başlarından savmış olmak için. Sürekli kavgalar, çakışan hırslar, bağırıp çağırmalar, çekişmeler dünyasıdır bu. Sanat arada eriyip kaybolmaktadır. Akşam tiyatroya geldiğinizde onu siz geri getirebilirsiniz. Her şey susar, perde kalkar ve bir deneyim yaşarsınız. Ama sahne arkasındaysanız o zaman ne tür insanlar ve saçmalıklarla uğraşmak zorunda kaldığınızı ve bütün bunların ne kadar anlamsız bir şekilde idare edildiğini anlarsınız.

Tiyatro ve opera her zaman hayatın mecazı olmuştur. Film çok açık bir şekilde, Polonya'da kendimize bir yer edinememe-mizle ilgiliydi. Ülküsel bir gerçeklikle ilgili olan hayallerimiz ve düşüncelerimiz, her zaman yolun bir yerinde tanımlanamayacak kadar sığ ve sefilin de sefili bir şeylerle çarpışıverirler. Sanırım filmin anlatmak istediği de az çok buydu. Senaryo aksiyonun taslağı gibiydi ve doğaçlama sahnelere imkân tanıyordu. Çok basit bir sebepten dolayı anlık buluşlarımızı kullanıyorduk. O filmi de tek bir sebepten yaptım. Belki de birçok sebepten –istediğiniz zaman birçok sebep bulabilirsiniz.

Her şeyden önce Tiyatro Teknisyenleri Lisesi'ne olan borcumu ödemek istiyordum, çünkü tiyatroda bir süre çalışmak zorundaydım, bir ya da iki yıl kadar çalışmıştım. Bundan kısa bir süre sonra da Çağdaş Tiyatro'da (Teatr Wspolczesny) kostümcülük yapmıştım. O zamanlar Varşova'nın en iyi tiyatrosuydu. Sürekli olarak, şimdi de filmlerimde oynayan harika oyuncularla çalışıyor-

dum. Hâlâ birbirimizi çok severiz ama ilişkilerimiz çok değişti. Bu oyuncuların arasında Zbyszek Zapasiewicz, Tadeusz Lomnicki, Bardini, Dziewonski vardı. Şimdi pek çoğu filmlerimde oynuyor. Onlara kostümlerini dağıtır, çoraplarını yıkardım. Onlara sahne arkasında eşlik eder, gösterilerini izlerdim ama her zaman yan odadan, çünkü kostümcü gösteri başlamadan önce, başladıktan sonra ve aralarda çalışır, gösteri sırasındaysa boştur. O sırada peçeteleri katlayıp ortalığı toparlayabilir, ama perdenin yan tarafına geçip gösteriyi de izleyebilir.

Tiyatro Lisesi'ndeki hocalarımdan biri de filmde oynadı. Herhalde en iyi hocam oydu. Polonyalı büyük ressam Jan Lorentowicz'in kızı Irena Lorentowicz. Savaş öncesinde en tanınmış sahne düzenleyicilerinden biriydi ve bana işin teknik pek çok yönünü öğreten de o olmuştu. *Personel*'in sanat yönetmeni oydu. Savaş sırasında Amerika'ya gitti ve 1956 veya 1957'ye kadar orada kaldı, sonra Polonya'ya döndü. Varşova Operası'nın sahne tasarımcılığını yaptı ve benim okulumda da Tiyatro Tekniği dersleri verdi. Çeşitli kişilere, kuruluşlara, eskiden sahip olduğum duygulara, birinin bana yol göstermesiyle yaptığım keşiflere borcumu *Personel*'de işte böylece ödemiş oldum.

Bu filmi yapmamın ikinci sebebiyse, kısa ve özlü belgeseller yaptığım sıralarda, hoşuma giden ama atmak zorunda olduğum yüklü malzemeydi. Bu malzeme yalnızca beyazperdede uzun süre gösterildiğinde ilginçti; örneğin, dedikodu ve insanların çeşitli davranışları üzerine gözlemler gibi. İnsanlar şu ya da bu konu hakkında eğlenceli ve etkili bir şekilde konuştuklarında belgesel de yavaşlardı, çünkü belgeselin ardında yatan fikrin gelişimi durardu. Sonra bu tür malzemeyi *Personel*'de dramatik bir araç olarak kullanabileceğime karar verdim. Sonuçta bu filmde ortamı ve kelimenin olumlu anlamıyla insanların türlü saçmalığını gösteren belki ondan fazla sahne vardır.

Baş karakteri Julek Machulski* oynuyordu. Ayrıca filmde, film yönetmeni Tomasz Legren, yine film yönetmeni olan Tomek Zygadlo ve atölyenin müdürünü oynayan bir diğer film yönetmeni

*) Juliusz Machulski (d. 1955). Alaydan yetişmiş bir oyuncu. Film yıldızı Jan Machulski'nin oğlu. Sinema yönetmeni. İki filmi şunlardır: *Va Bank* (1981), *Seksmisja* (Seks Görevi, 1983).

Mieczyslaw Kobek vardı. Diğer terzilerse Wroclaw Operası'nda çalışan gerçek terzilerdi. Biz onların etrafında hareket edip dururken onlar kostümleri yapmaya devam ederlerdi. Doğaçlama sahnelere sıra geldiğinde, onlara tiyatroya da onun gibi yerlerde konuşulan bir konu veriyordum, insanlar her zaman oturup şu veya bu konu hakkında konuşurlar. Genellikle konuştukları şeyler, neler olup bittiği, hayalleri, yaptıkları işler, kimin kimi aldattığı hakkındadır. Dedikodu yaparlar. Filmini çekmek istediğim ortam buydu işte.

Bu sahneler için insanların çok fazla şey yapması gerekmiyordu, çünkü görüntülemek istediğim gerçekten terzi olan ve dikiş diken insanların tepkileriydi. Tiyatroda çalışan herkes kendi işini yapıyordu. Her ânlarını görüntüledik, bu ortamı arkaplana alarak büyük umutlarla tiyatro çalışmaya gelen genç adamın hayal kırıklığının ufacık aksiyonunu filme çektim. Yönetmen meslektaşlarım tanıdığım diğer oyunculardan daha iyiydiler. Ayrıca, gerçek terziler, gerçek bir yönetmen ve sahne tasarımcısının oyuncu olmayanlarla çalıştıklarında ortaya çıkan etki, bu kişiler oyuncularla oynamış olsalardı oıtaya çıkacak etkiden çok daha doğal ve samimiydi. Çünkü oyuncular her zaman rol yapıyorlar, oysa oyuncu olmayanlar daha sahiciler. Film yönetmenlerim karaktere girmeye çalışıp onlara dönüşüvermişlerdi.

Bizim şematik düşünce tarzımızı kanıtlayacak birçok küçük şey ortaya çıktı. Örneğin, bir terzinin her zaman boynunda mezurası olduğunu düşünürüz. Peki, beyazperdede ne görürüz? Tabii ki mezurası boynunda adamlar, ancak bunlar benim bulduğum adamlardı. Gerçek terziler boyunlarına mezura dolamıyorlardı. Gerçek terziler gerçekten de dikiş dikiyorlardı, oysa benimkiler sadece dikiyormuş gibi davranıyorlardı. Oyuncu olmayan biri ve başkasını oynayan bir yönetmen, oyuncu olmayan biri ve başkasını oynayan bir oyuncudan çok daha iyi bir birleşimdir. Bir yönetmenin çevresindekilerin durumunun havasını daha iyi yakalayacağını ve hüküm süren ortama uyum gösterebileceğini düşünüyorum. Böyle de oldu zaten.

Filmde oyuncu olan biri vardı; şarkıcıyı oynuyordu ve bir felaketti. Bu rol için idare ederdi ama bir de onun gibi oyunculara terzi rolü oynattığımı düşünün. Boyunlarında her zaman mezu-

rayla dolaşan insanlar göstermekle kalmaz, aynı zamanda düşünce ve konuşma üslûbunda bir gerçekdışılık yaratmış olursunuz, çünkü bu tip oyuncular öne çıkmak isteyeceklerdir. Film yönetmenleri bunu istemiyorlardı, çünkü benim onların öne çıkmalarını istemediğimi anlamışlardı. İstediğim tam tersiydi. Arkaplanda kalmaları gerekiyordu. İşte başardığımız şey de buydu.

KUSURLU BİR SENARYO

Blizna (Yara, 1976)

Sinemalarda gösterilen ilk konulu filmim olan *Yara* oldukça kötü bir yapımdı. Sosyal Gerçekçilikten çok kötü etkilenmişti. Sosyal Gerçekçilik, aşağı yukarı 1930'dan 1953'te Stalin'in ölümüne kadar Sovyet Rusya'da, 1950'lerin ortalarına kadar da sosyalist blokta etkili olan bir sanat akımıydı. Bu akım, özünde, durumun gerçekte ne olduğunu değil de nasıl olması gerektiğini anlatan filmler yapmayı amaçlıyordu. 1930'larda Rusya'da, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra da Polonya'da, film yapımını maddi olarak karşılayanlar için her şeyin nasıl olması gerektiği açık seçik ortadaydı. İnsanlar çalışmalı, yaptıkları işten memnun olmalı, komünizmi sevmeli, komünizmin geleceğine ve dünyayı birlikte değiştirebileceklerine inanmalıydılar. İşte, Sosyal Gerçekçilik buydu. İnanılmaz derecede bayağı filmlerdi, çünkü böylesine bir varsayım, bir çelişkinin çıkması için filmde her zaman iyilerle kötülerin olması gerektiği anlamına gelir. İyiler bizim tarafımızdadır. Kötülerse karşı taraftadır ve genellikle de Amerikan gizli servisiyle ilgisi olan ya da eski burjuva alışkanlıklarına sahip çıkan birileridir. Bizim taraftakiler, yani iyiler, görevlerine ve geleceğe inandıklarından kötüler yenilmek zorundadır. İyiler her zaman kötülerin hakkından gelir. *Yara* da sosyal gerçekçilikten payını almıştır, sosyal gerçekçi etki kendini hemen belli eder. Film fabrikalarda, atölyelerde, toplantılarda, kısacası, özel hayatı pek önemsemeyen, sosyal gerçekçilerin filme çekmeye bayıldıkları mekânlarda geçmektedir.

Yara sadece kazanamayan bir adamı değil de, kendini içinde bulduğu durum yüzünden acı çeken bir adamı anlatıyordu. İyi

bir şey yaparken, aynı zamanda çok yanlış bir şey yaptığını hisseden bir adam. Hangisinin daha önemli olduğunu ne görebiliyor ne de muhakemesini yapabiliyor. Hatta insanlara yardım etmekten çok, zarar verdiğini fark ediyor.

Bunun iyi bir film olmamasının birçok sebebi vardı. Kuşkusuz hata, her başarısız filmde olduğu gibi, senaryoyla başladı. Bu senaryo, Karas adında bir gazetecinin yazdığı haberlere dayanmaktaydı. Gerçi ben bu haberlerin bir hayli dışına çıktım, çünkü karakter, aksiyon ve konu oluşturmam gerekiyordu ama bunu da çok başarısız bir şekilde yaptım. Belgesellerde durum değişebilir ama bir sinema filmi için her zaman fikir önce gelir. Edebi ya da yarı edebi metinlere dayanan iki filmimin *(Yara* ve *Kısa İş Günü)* dışında, fikir her zaman önce gelmiştir, bu fikre dayanan bir şeyleri anlatma çabasıysa sonra: basit bir onay ya da önerme. Sonra yavaş yavaş buna bir form bulurum.

Bir belgesel film, yazarın fikriyle gelişir. Drama ise aksiyonla. Sanırım benim sinema filmlerimin gelişmesinde aksiyondan çok, fikrin temel alınması, belgesel film çekmekten kalan bir şey. Belki de esas hata burada yatmakta, çünkü eğer bir şey yapıyorsanız, onu kendi içinde tutarlı yapmalısınız. Oysa ben aksiyonu nasıl anlatmak gerektiğini bilmiyorum.

Seminerlerimde, çoğunlukla bir filmin, baştaki kavrama ne kadar sadık kaldığını inceleriz. Başlangıçta filmin neden yapıldığına dair bir düşünce vardır. Aradan bir, iki veya beş yıl geçtikten sonra sonuç belli olur. Son durum ortaya çıkar ve bu sonuç ilk fikre sadık kalmalıdır. Bu fikir sonradan olan her şeyle özdeş değildir. Kahramanlar, karakterler, aksiyon ortaya çıkar ve kamera yerini alır. Oyuncular, dekorlar, ışık ve binlerce başka şeyle uzlaşmak ve birçok uygunsuz durumu onaylamak zorunda kalırsınız. Bunların hiçbiri, hiçbir zaman, filmi yazarken ya da düşünürken hayal ettiğiniz şeyler değildir. Bu ilk ve temel düşünce, başka bir düşünce veya sezginin ilk adımıdır. Bunu akılda tutmanın ve bir filmi tek bir cümleyle açıklayabilmenin gerekli olduğunu düşünüyorum.

Bir senaryoyu nasıl yazmaya başlarım? Bir sandalyeye otururum. Daktilomu -artık bilgisayarımı- çıkarıp harflere basarım.



Yara'da (1976) Franciszek Pieczka.

Önemli olan harflere doğru bir sıralama içinde basmaktır. Bütün sorun da bundan ibarettir.

Uzun bir süre önce keşfettiğim bir formül var. Bugüne kadar hep işime yaradı. Herkes için en doğru formül bu demiyorum ama bana çok uygun. Tramplen formülü. Yüksek atlayıcının sıçraması için sert bir tahtası olmalıdır, doğru değil mi? Önce yumuşak bir zeminde koşması gerekir ve belli bir noktadan sonra da sert bir tramplene ihtiyacı vardır. İşte ben de bu kuralı uyguluyorum. Her zaman, ilk önce, yazdığım her neyse tamamını yazarım. Sonra bu bütünün bir ya da bir buçuk sayfadan oluşan en kısa versiyonuyla işe başlarım. Ama bu da bir bütünlük taşır: Hiçbir zaman tek bir sahne, çözüm veya karakter üzerine yoğunlaşmam. Bir senaryonun bütünlüğü benim tramplenimdir.

Bugüne kadar kullandığım yazı sistemini, Polonya'da hüküm süren kurallara borçluyum. Film yapmaya başladığım zamanlarda sistem şöyleydi: Senaryo yazarken birbirini izleyen aşamaların yapımevleri tarafından onaylanması gerekiyordu. Bunun bizim de işimize gelen iyi bir yanı vardı; her aşama için, bize belli bir miktar para ödenirdi. Çok az para kazandığımız, iki yakamızı biraraya çok zor getirebildiğimiz için, ben bu aşamaları ve diğer para kazanabilme yollarını isteyerek kabul ettim.

Senaryo yazımının da dört evresi vardı. İlk olarak bir sayfalık bir taslak hazırlayıp bin Ziloti alırdık. Daha sonra yirmi ya da yirmi beş sayfa uzunluğunda olması gereken 'kısa romanlar' yazardık. Şimdi de bu 'kısa romanlar'ı yazıyorum, ama yabancı prodüksiyonlar için çalıştığımdan, bu kez bunlara tretman diyorum. Daha sonra senaryo gelirdi. Son olarak da çekim senaryosu.

Başlangıçta amaçlanan, büyük ihtimalle prodüksiyonun her evresini sansürden geçirmekti belki, ama mesele sansür meselesi değildi. İyi bir yapımeviyle anlaştıktan sonra hiçbir şekilde sansür sorunuyla karşılaşmadım, çünkü hepimiz neye izin verilip neye verilmediğini çok iyi özümsemiştik. Ben de bütün bu işlemlere para kazanma yöntemi olarak bakıyordum. Aynı zamanda bu yöntemin bana uyduğunu çok çabuk kavradım; ne küçük detaylarla oyalanıyor ne de her şeyi küçük küçük parçalara ayırıyordum.

Şimdi daha farklı çalışıyorum; ilk versiyonu kaleme alıyorum. Bir sayfalık taslak hazırlamıyorum. Önerinin içeriğini yapımcının da anlayabilmesi için, filmin muhtemel konusunun sezgisel bir yorumunu yazarım. Bu taslak, prodüksiyonun büyüklüğü hakkında bir fikir vermez, çünkü bu aşamada bunu bilemeyiz. Genellikle, bu evrede ortaya atılan yalnızca fikirdir. Daha sonra, yapımcının prodüksiyonun boyutlarını görebilmesi için tretmanı kaleme alırım. Benim için bu özellikle çok önemlidir, çünkü tretman aksiyonu veya aksiyon nüvelerini ve karakter taslağını içerir. Bu noktada henüz diyalog yazılmamıştır. Belki de sadece kırıntıları vardır. Bazen tretman sadece tanımlayıcıdır. Ancak yine de bütünün bir başka versiyonudur. Genelde tretmanın iki versiyonunu yazar, üçüncüsünü yapımcıya veririm. Sonra da yüz sayfa uzunluğundaki senaryoyu yazarım. Bir sayfa hemen hemen bir dakika uzunluğuna eşittir. Ayrıca, senaryonun iki üç versiyonunu yazarım. Çekim senaryosu yazmam. Kimse bunun için bana para ödemiyor, zaten yazmama da gerek yok. Benim de ihtiyacım yok. Aslında kimsenin ihtiyacı yoktur.

Belli bir diyalog yazma gerekliliği kendiliğinden oluşur. Bir kimse bir odaya girer, etrafına bakınır ve bir başkasını görür. Ona doğru giderek bir şey söyler. İşte şimdi sayfada geniş bir yeriniz vardır ve yazarsınız: İsim, iki nokta üst üste... Sonra karakterin o sahnede ne söylemesi ve neden onu söylemesi gerektiğini düşü-

nürüm. Özellikle neden ve nasıl. Karakteri hayal edip öyle bir durumda kendini nasıl ifade edeceğini bulmaya çalışırım.

Eskiden, Polonya'da birbirimizin senaryolarının değerlendirmesini yapardık. Bu, çok yakın arkadaşlardan oluşan bir grubumuzun olduğu muhteşem bir dönemdi. Ahlaki Kaygılar Sineması dönemiydi. Hepimiz arkadaştık; Agniezska Holland, Wojtek Marczewski,* Krzys Zanussi, Edek Zebrowski, Feliks Falk,** Janusz Kijowski ve Andrzej Wajda. Birbirlerimize bir şeyler verdiğimizi hissediyorduk. Hepimiz farklı yaşlardan, farklı başarılardan gelmişti. Birbirimize fikirlerimizi anlatırdık. Rol dağılımını, çözümleri ve başka birçok şeyi tartışırdık. Senaryo benim tarafımdan yazılırdı ama birçok başka yazar da vardı; pek çok insan bana çeşitli fikirler verirdi. Geçmişte ya da bugün sadece hayatımda bulunmalardan dolayı haberleri bile olmadan bana fikir verenleri belirtmeye gerek bile yok.

Montajı veya ince montajı yapılmadan önce birbirimize filmleri gösterirdik. Bu alışkanlık bende bugüne kadar devam etmiştir. Belki artık eski ortaklığımız yok, aynı derecede yakın değiliz, dünyanın çeşitli yerlerine dağıldık, hepimizin zamanı çok kısıtlı ama bugüne kadar, hep senaryomu Edek Zebrowski ve Agniezska Holland'la tartışmışımdır. Piesiewicz'le birlik yazdığım üç yeni filminde, *Barwy* (Üç Renk), daha profesyonelce çalıştık. Benim senaryo danışmanlarım olmayı kabul edip belli bir miktar da para aldılar. Her senaryonun üstünde çalışmamız hemen hemen iki gün sürdü. Birincisine iki gün ayırdık, ikincisine de. Üçüncüsü iki günü geçti. Hâlâ bu dostlarıma danışırım.

Sonra oyuncular gelir. Daha sonra da görüntü yönetmeni. Ve onlar da birçok şeyi değiştirirler. Filmi çekmeye başlamadan önce birçok şey değişmiş olur. Çekimden önce senaryonun bir diğer versiyonunu yazarım. Çekim süresince de birçok şey değişir. Oyuncular genelde diyalogları değiştirirler ya da bana başka bir sahnede görünmek istediklerini söylerler çünkü o sahnede başka bir şey yapmaları ya da söylemeleri gerektiğini düşünürler. Haklı olduklarına karar verirsem, onları o sahneye sokarım. Karakte-

*) Wojciech Marczewski (d. 1944). Sinema yönetmeni. İki filmi şunlardır: *Zmory* (Kâbuslar, 1978), *Dreszcze* (Parçalar, 1981).

**) Feliks Falk (d. 1941). Sinema yönetmeni. İki filmi şunlardır: *Wodzirej* (Usta, 1977), *Był Jazz* (Ve Bir Zamanlar Caz Vardı, 1981).

re uymadığını düşündükleri bir şey yapmak istemediklerini söylerler. Haklılarsa önerilerini kabul ederim.

Polonya'da her film için bir bütçemiz vardı.* Paramız olurdu ve onu harcayabilirdik. Filmin gösterilip gösterilmeyeceği tamamen başka bir sorundu. Sansür, filmi geri çekebilirdi. Çoğunlukla aldatmacayla film yapardım, senaryoda bir numara yapıp sonuna kadar ne anlama geldiğini açıklamazdım ya da yanlış sahneler yerleştirip onların yerine geçecek başka sahneler çekerdim ya da diyalogları değiştirirdim. Bunlar gayet doğal şeylerdi. Öyle çok büyük aldatmacalar değildi bunlar. Böyle ufak tefek şeyler yapmak zorunda kalırdık. Ayrıca sansürcülerin kesmesi için, bilerek fazladan birçok sahne çekerdik ve onların dikkatlerini esas sahnelerden uzaklaştırıp bu sahnelere yoğunlaştırırdık. Birçok meslektaşımın parayla ya da filmin nasıl karşılandığıyla ilgilenmediklerini fark ettim. Ama ben hem siyasi sansürü hem de Kilise'nin sansürünü** düşünmek zorundaydım. Açıkçası halkın filmimi nasıl bulduğuyla ilgileniyordum, ama kaygılandığım şeyler, Batı'dakileri kaygılandıran şeyler olmuyordu: Bütçeyi biraraya getirmek ve filmin pazarını sağlamak gibi. Bu tip şeyler için Komünizmin Polonyası'nda endişelenmem hiç gerekmiyordu.

Fikirler aklıma nasıl geliyor, bilmiyorum. Bu konunun üstüne düşmek istemiyorum, çünkü inceleyip mantık yürüttüğünüzde samimiyetinizi kaybediyorsunuz. Düşünceler kendiliğinden ortaya çıkar. Peki, nereden gelirler? Dokunduğunuz her şeyden. Konuları ben icat etmiyorum. Öyküyü icat ediyorum ama, her şeyden öte, bir şeyi anektodlar halinde söze dökeceğim yerde, onu hissederek anlıyorum. Anektodlara sıra daha sonra geliyor. İçimde anlatmazsam kederden ölebileceğim, kıpır kıpır eden bir şeyler yok.

Belli bir noktada, kendine özgü bir biçimde bir öykü anlatma arzusu içimde uyanıyor. Bu öykü, anlatmaya değer olduğunu dü-

---

*) Komünizm döneminde, sinema endüstrisi devlet tarafından finanse ediliyordu. Devlet, her yapımevine belli bir miktarda para tahsis ederdi. Yapımevi de her film için bir bütçe saptardı.

**) Polonya, Katoliklerin çoğunlukta olduğu bir ülkedir. Bu yüzden de Kilise çok güçlüdür. Komünizm yıllarında her tür eğilimden birçok insan, verdikleri özgürlük mücadelesini Kilise'yle özdeştirdiklerinden komünizme karşı bir panzehir olarak Kilise'ye yöneldiler. O zamanlar din -büyük bir oranda şimdi de öyle- insanların hayatlarının bir parçasıydı, bu yüzden de sinema dahil olmak üzere her alanı etkiliyordu.

şündüğüm belli bir fikri anlatır ve ben, bu düşüncenin on yıl içinde bütün geçerliliğini kaybedeceğini bilirim. Özellikle de gerçeklikle birebir ilişkisi olan filmler yaptığımı düşünürsek. Bir defterim var, yönetmenin defteri dediklerinden. Bu, benim zamanımda Lodz Sinema Okulu'nda öğretilen şeylerden biriydi. Hâlâ bir defter tutarım. Ve her zaman da meslektaşlarıma -genç filmcilere ders verirken- bir defter tutmalarını salık veriyorum. Birçok şeyi bu deftere not alırım: Adresler, binmem gereken uçağın kalkış saati, karşılayacağım birinin uçağının iniş saati gibi. Bazen sokakta dikkatimi çeken bir şeyin notunu alırım. Bazen de aklıma gelen şeyi yazarım. Dürüst olmak gerekirse, öyle geriye dönüp yazdıklarıma baktığım pek olmuyor. Geriye dönüp bakarsam, birçok konunun önceden aklıma gelmiş olduğunu görmekten korkuyorum.

Konularla veya düşüncelerle ilgili durum bu. Aklınıza gelmiyorlarsa onları unutmuşsunuz demektir ama unutmanızın sebepleri vardır. Aklınıza başka düşünceler gelmiştir. Başka bir şeyin daha önemli olduğunu düşünmüşsünüzdür. Anlatmak istediğiniz şey ne ise artık başka araçlar, anektodlar, tamamen farklı olaylar ve başka bir dünya aracılığıyla yapılabilir gibi görünür. Birçok şeyi unuttuğumuz için not alırız, özellikle de geceleri. Çoğunlukla düşünceler veya çözümler aklımıza geceleri gelir. Geceleri uyanmanıza gerek kalmadan aklınıza gelenleri not almanızı sağlayacak bir şeyin icat edilmesi gerektiğini düşünmüşümdür hep, çünkü bunlar çok kıymetli şeyler, harika çözümlerdir. Bütün gün boyunca, "Tanrım, ben bunu nasıl çözümledim? Şu şu problemi nasıl çözdüm?" diye düşünür durursunuz. Ve hiçbir zaman hatırlayamazsınız. Düşüncelerinizin bir daha geri gelmeyeceğine, çünkü belleğinizden silindiklerine inanmış bir halde ölür gidersiniz.

Gerçekten iyi bir fikriniz varsa onun belleğinizde bir yerlerde kalacağına kuvvetle inanıyorum. Aslında o defterlerin hiç yararı yok. Değerli olan, gerçekten de arzu ettiğiniz ve yapmak zorunda olduğunuz her şey aklınızda kalır ve şu ya da bu şekilde, doğru zaman gelince kendini açığa vurur. Dışardan gelen bir itki size onu hatırlatır. Bir şey olur ve siz birden önceden düşündüğünüz ve size iyi bir çözüm olarak görünmüş şeyi bütün berraklığıyla hatırlarsınız.

BİR DÖNEME AİT

Spokoj (Huzur, 1976)

Huzur televizyon için yapılmıştı. Konusu, yazarının adını hatırlamadığım bir kısa hikâyeye dayanıyordu. Film hapishaneden yeni çıkmış bir adamla ilgiliydi ama öyküde neler olduğunu hatırlayamıyorum. Neyse, senaryo kesinlikle hikâyeden çok farklıydı.

Bu hikâyeyi seçmemin sebebi, *Yara*'yı çekerken tanıştığım Jurek Stuhr'a nasıl uyarlayacağımı bildiğim bir karakterin hikâyede yer almasıydı. Stuhr çok iyi bir oyuncu olduğundan onun için bir film yazmam gerektiğini düşünüyordum. Kesinlikle yalnız onun için bir film çekmeliydim. *Huzur* esas olarak Jurek Stuhr için yapıldı. Tahmin edebileceğiniz en uygun durumdu.

Huzur'un siyasetle bir alakası yok. Çok az şey isteyen ve onları da alamayan bir adamı anlatıyor. O kadarına bile sahip olamıyor. Filmin Polonya'da altı yedi yıl gösterilmeme sebebi filmde grev sahnelerinin olmasıydı. Bu film, grevin Polonya'da bir filmde, özellikle de bir sinema filminde gösterilmesinin ilk örneğiydi. Ancak film hiçbir şekilde bir grev öyküsü değildi. Hatta filmin grevle alakası bile yoktu. Film, ülkemizle, sadece bir eş ve bir televizyon da olsa istediğiniz hiçbir şeye sahip olamadığınız sistemimizle ilgiliydi. Bu adamcağızın da tek isteği bir eşti, bir de bir televizyon.

Filmin baş karakteri hapisten yeni çıkmış bir adam. İnşaatta çalışan özgür bir adam. Mahkûmlar da inşaata yardım için getiriliyorlar. Televizyon'un bu sahneler hakkında şüpheleri vardı. Televizyon'un o dönemki başkan yardımcısı çok zeki ve kurnaz bir adamdı. Beni çağırdı. Ben de neden çağırdığını tahmin etmiştim. Televizyon merkez binasına giderken tramvay hattında çalışan - etrafları tüfekli gardiyanlarla çevrili, mahkûm üniformaları giymiş- mahkûmlar dikkatimi çekti. Başkan yardımcısının odasına girdim. *Huzur*'u çok beğendiğini söyledi ve filmin çok zekice bir eleştirisini yaptı. Gerçekten de her şeyi anlamıştı. Filmi de gerçekten sevmişti. Gururum okşandı, bunun ardından geleceği beklemeye başladım –oraya iltifat dinlemek için çağrılmadığımı

biliyordum. Haklıydım da. Başkan yardımcısı bana bazı sahnelerin filmden çıkarılması gerektiği haberini vermekten üzüntü duyduğunu söyledi. Bunun filme zarar vermeyeceğini de ekledi. Hatta böylelikle film daha kısa ve özlü olacaktı. Çıkarılması gereken sahneler arasında inşaat sahasında çalışan işçilerin sahnesi de vardı. "Çünkü Polonya'da mahkûmlar hapishanelerin dışında çalışmazlar, anlaşma bunu yasaklar," dedi ve bana uluslararası anlaşmanın adını verdi. Ondan pencereye kadar gelmesini istedim. Ne gördüğünü sordum. "Tramvay hattı," dedi. "Kimler çalışıyor tramvay hattında?" diye sordum. Dikkatlice baktı. "Mahkûmlar," dedi sakince, "her gün buradalar". Ben de, "O zaman mahkûmlar Polonya'da, hapishanelerin dışında çalışabiliyorlar," dedim. "Tabii," dedi. "Bu yüzden o sahneyi çıkarmanızı istiyorum ya."

Bu tür konuşmalar hemen hemen hep buna benzerdi. Bu konuşma oldukça yumuşak geçmişti. Mahkûmların olduğu sahneyi ve birkaç sahneyi daha attım, ama film yine de birkaç yıl gösterilmedi. Gösterildiği zaman da dönem filmi olmuştu. Polonya'da olaylar çok çabuk değişebilir.

Başkan yardımcısıyla yaptığım konuşmanın üstünden dört yıl geçti. Geçen gün küçük bir kasabadan geçiyordum. Yol çalışmaları yüzünden yavaşlamak zorunda kaldım. İşçiler sanki kötü bir film senaryosundan çıkmış gibi mahkûm üniformaları giymişlerdi. Mahkûmların yanıbaşında da tüfekli gardiyanlar duruyordu. Bugün, artık bu konuda film çekmeme izin veriliyor.

BİR TUZAK

Amator (Kamera Kurdu, 1979)

Sanırım *Kamera Kurdu*'nu da Jurek Stuhr için yazdım. *Sessizlik*'i onu yeni keşfettiğimde yazmıştım. Oysa *Kamera Kurdu*'nu yazdığımda Jurek, *Sessizlik*'ten sonra *Usta*'da* da başarı kazanmış, ünlü biri olmuştu.

Kamera Kurdu'nda, senaryodaki karakterleri oynayan oyuncuların dışında, gerçek hayatta var olan ve filmde gerçek isimleriyle

*) *Usta*, Feliks Falk tarafından yönetilmiştir.

oynayan insanlar da vardı. Krzysztof Zanussi gerçek hayatta da bir film yönetmenidir, ara sıra küçük kasabalardaki 'yönetmenle bir akşam' söyleşilerine* katılır. Ve *Kamera Kurdu*'nda da böyle bir yönetmeni canlandırıyor. Zanussi, yönetmenle bir akşam etkinliği için küçük bir kasabaya gelir. Eskiden bu tip akşamlar çok sık olurdu. Şimdiyse arada sırada. (Yakın bir süre önce Piesiewicz'le** Krakow'da bir manastırda yapılan böyle bir geceye katılmıştık. *Dekalog*'un gösteriminden sonra, gençler için düzenlenmiş bir geceydi. Bine yakın seyirci vardı. İçeriye giremeyip sokakta bekleyenler de olmuştu. Hatta, hoparlörler bile yerleştirmişlerdi.)

Kamera Kurdu'nun baş karakteri, yeni doğan kızını 8 mm.'lik kamerayla çekerken filmin büyüsünü keşfeder. Böylesi bir büyülenme amatörlere mahsustur. Beni bile kamera böyle büyülememişti. Sonraları mesleğim olduğu için film çekmeye devam ettim, çünkü o sıralar mesleğimi değiştirmek için ya çok tembel ya da çok aptaldım. Ayrıca, başlangıçta bana iyi bir meslek olarak görünmüştü. Ancak şimdi şimdi ne denli zor olduğunu anlıyorum.

Kamera Kurdu'nun hiçbir şekilde hayatın veya sinemanın ikilemini yansıttığını düşünmüyorum çünkü sinema ve hayat birlikte var olabilir. Hayat ve sinema uzlaşabilirler –ya da en azından siz onları uzlaştırmaya çalışabilirsiniz. Doğal olarak bu hayli zor olacaktır. Ama, öte yandan, ne kolay ki? Tekstil fabrikasında yapılan bir iş de kolay değildir. Her zaman ailenizle birlikte olmak iyi sonuçlanmayabilir veya çok az beraber olmakla da kötü bir sona ulaşmak mümkün.

Sorun -daha doğrusu, sorunlardan biri- birbirimize ne kadar zaman ayırabildiğimiz de değil. Zaman ve özen. Bir tekstil fabrikasında çalışırken, film işinde çalışırken olduğundan daha fazla zaman ayırabilirsiniz ailenize. Ama belki de film işinde çalışırken ailenize gösterdiğiniz özen çok daha güçlü ve belirgin olacaktır, çünkü onlara yeterince zaman ayırıp özen göstermediğiniz için kendinizi

*) Özel bir gösterim veya film günleri olduğunda, bazen yerel komiteler veya sinema kulüpleri seyirciyle tartışabilmeleri için yönetmenleri ve/veya senaristleri davet ederlerdi.

**) Krzysztof Piesiewicz (d. 1945). *Sonsuz*, *Dekalog* ve *Üç Renk*'in senaryolarını Kieslowski'yle beraber yazdı. 1970'te Varşova Üniversitesi'nden mezun oldu. Başlangıçta ceza hukuku ihtisası yapıyordu. 1981'deki sıkıyönetim ilanından sonra siyasi davalarla ilgilendi. 1985'te Peder Jerzy Popieluszko'nun öldürülmesinden sorumlu tutulan üç güvenlik görevlisinin davasındaki savcılardan biriydi.

suçlu hissediyorsunuzdur –ben hep öyle hissediyorum. Bu yüzden de zamanım olduğunda, bu zamanı olağanüstü bir yoğunlukla aileme adarım. Onlardan uzakta olduğum ve yeterince sabırlı davranmadığım zamanı, onlarla yaşayarak ve çektiğim suçluluk duygusunu onlara hissettirerek telafi ederim. Birazcık bile zamanım olsa, onu olanca yoğunluğuyla aileme ayırırım. En iyisi nedir, bilmiyorum. Sanırım her iki çözüm de -her zaman ya da arada sırada birarada olmak- mümkün ve nasıl ki her iki çözümde de sevgi mümkünse sevgisizlik de mümkün ve her ikisinde de uyum -genel anlamda bir uyum- ve böylesi bir kadere razı olmak mümkün; her iki çözümde uyumsuzluk ve nefret de mümkün.

Neden *Kamera Kurdu* olan Filip, filmin sonuna doğru çektiği filmi yok ediyor. Bunun anlamı nedir? Her zaman tek ve aynı şey. Yaptığını yok ediyor. Teslim olmuyor, çünkü en sonunda kamerayı kendine çeviriyor. Amatör bir sinemacı olarak bir tuzağa düştüğünü fark ediyor ve iyi niyetle yaptığı filmlerin başka insanlar tarafından, kötü niyetlerle kullanılabileceğini anlıyor.

Böyle bir şey benim başıma gelmedi. Hiçbir filmimi yok etmedim. Fakat *İstasyon*'u yaparken o dolapları çektiğimiz gecenin filmlerine el koyacaklarını bilseydim, ben de Filip gibi kutuları açar ve filmleri onlar ele geçirmeden yok ederdim. Annesini öldüren kız tesadüfen filme çekilmiş olabilir diye.

ŞANS VEYA KADER

Przypadek (Kör Talih, 1981)

Diğer sanat dallarında neden 1970'lerin Polonyası'nın gerçek bir tasvirine rastlanmadığını bilmiyorum. Edebiyatta bile, ki edebi eserler üretmek film çekmekten daha kolaydır, bu dönemin doğru dürüst bir tanımı yapılmamış. Gerçi kimi yazarlar veya kitaplar sansüre maruz kalmış olabilirler ama genelde edebi eserler sinema eserlerine oranla aynı derecede sansüre tabi değillerdir. Yine de 1970'lerin Polonyası'nın en iyi tasvirini filmler sundu. 1970'lerin sonuna doğru bu tasvirin de sınırları olduğunu, bizim de bu sınırlara dayandığımızı ve o dünyayı daha fazla tanımlamanın anlamı kalmadığını fark ettim.



Kör Talih'ten (1981) bir sahne.

Bu düşünce silsilesinin sonucu olarak ortaya, artık dış dünyanın değil de iç dünyanın tanımlaması olan *Kör Talih* çıktı. Burada söz konusu olan, kaderimize burnunu sokan ve bizi bir yerden diğerine itekleyen güçlerdi.

Filmdeki zayıflıkların, her zamanki gibi senaryodan kaynaklandığını düşünüyorum. Bugün de fikir hâlâ hoşuma gidiyor; çok zengin ve ilginç buluyorum. Yalnızca bu üç muhtemel son fikrinin -her gün hayatımızı sona erdirebilecek, ancak bizim farkında olmadığımız seçimlerle karşı karşıya olduğumuz fikrinin- gerektiği gibi kullanılamadığı kanısındayım. Hiçbir zaman kaderimizde ne yazılı olduğunu bilmiyoruz. Şansın bizim için neler sakladığını bilmiyoruz. Bir mekân, sosyal grup, profesyonel bir meslek ya da yaptığımız iş anlamında kaderden bahsediyorum. Duygusal dünyamızda, çok daha fazla özgürlüğe sahibiz. Toplumsal hayatımızda neredeyse tamamiyle şansımız bizi yönlendiriyor; yapmamız gereken şeyler var ya da nasılsak öyle olmamız gerekiyor. Tabii bu genlerimizden ötürü böyle. İşte *Kör Talih*'i çekerken bu tür düşünceler kafamı meşgul ediyordu.

Baş karakter olan Witek herhangi bir durum karşısında her zaman düzgün davranır. Parti'ye katıldığında bile dürüst tavırların-

dan ödün vermez. Aşağılık biri gibi davranması gereken bir duruma itildiğini anladığındaysa isyan ederek gene düzgün davranır.

Üçüncü son -uçağın patladığı sahne- benim için en anlamlı sondu, çünkü öyle ya da böyle bu kaderdi. Uçakta ya da yatakta, nerede olursa olsun fark etmez, hiç önemli değil.

Filmin çalışmaları çok iyi gitmiyordu. Hemen hemen filmin yüzde seksenini çekmiştim. Kurgusunu da yapmıştım, ki filmin yanlış yönde ilerlediğinin farkına vardım. Hem filmin çekiminin hem de üç muhtemel son fikrinin aktarılmasının aynı şekilde yetersiz olduğunu düşünüyordum. Çok mekanikti. Filme yerleştirilmişti ama bir bütünün organik bir parçası izlenimi vermiyordu. Bu yüzden çekimi iki üç ay kadar durdurdum. Daha sonra o güne kadar çektiğimiz planların hemen hemen yarısını tekrar çektim, geri kalan yüzde yirmilik bölümün çekimini de tamamladım. Önemli ölçüde bir düzelme vardı.

Çoğunlukla böyle çalışıyordum –hâlâ böyle yapmak hoşuma gidiyor. Bir noktada durup kendime özgürlük payı bırakıyorum, ki montaj odasına girip filmdeki çeşitli öğelerin birarada nasıl işlediklerine bakabileyim. Burada, Batı'da, bu yöntemle çalışmak çok güç, çünkü her projenin arkasında çok büyük paralar yatıyor ve bu parayla oynamak da oldukça zor. O dönemlerde Polonya'da bunu yapmanın hiçbir zorluğu yoktu, çünkü her ne kadar çok pahalı film yapmamaya ve gereksiz harcamalardan kaçınmaya çalışsanız da para kimseye ait değildi. Ben de bunlara özen gösteriyordum. Ancak yine de parayla oynama hakkımız vardı. Parayı manipüle edebiliyorduk ve ben de bunu sık sık yaptım.

KOMÜNİST VİRÜS

Krotki Dzien Pracy (Kısa İş Günü, 1981)

Bir seferinde, filmlerimden birinin senaryosunu yakın dostum Hania Krall'la birlikte kaleme aldım. Film, onun yazdığı haberlerden biri olan "Kısa İş Günü"ne dayanıyordu. Kötü bir filmdi. Ben işi berbat etmiştim ama birlikte çalışmak çok keyifliydi. Tipik siyasal film diyeceğiniz türden bir filmdi. O dönem için yapılmış bir

film. O zaman gösterilmiş olsaydı belki bir anlamı olabilirdi. Gerçek değişiyor ve insanlar da o gerçeğe artık çok fazla önem vermiyorlar. Bir zamanlar bu gerçeğin var olduğunu bile unutuyorlar. Neye benzediğini hatırlayamıyorlar. Neden o denli acı verdiğini de. Bunları yapmaktansa, sadece o gerçeğin memnunluk verici taraflarını hatırlamaya çalışıyorlar. Belki bütün komünist ülkelerdeki, ifade edilmeyen, kimsenin de muhtemelen ifade etmeye kalkışmayacağı bir geçmişe -bu geçmiş felaketlerle dolu bile olsa- duyulan özlemin sebebi de bu. İnsanlar her zaman Polonya'da, Bulgaristan'da, Rusya'da, her yerde şakayla karışık, "Komün geri gelsin!" diyorlar. İnsanlar sadece iyi olan şeyleri hatırlıyorlar. Pek fazla seçenek yoktu zaten. Kimin sizin tarafınızda, kiminse düşman olduğunu bilirdiniz. Suçu birilerine atabileceğinizi ve birilerinin suçlu olduğunu bilirdiniz ve o kişi de gerçekten suçluydu. Hem düzen hem de bu düzen için çalışanlar bir şeylerden dolayı suçluydular, bu kesin. Onları suçlamak da kolaydı. Onların kendi üyelik kartları, rozetleri, kravat renkleri vardı ve her şey apaçık ortadaydı. Şimdi hepsi ortadan kalktı. Her şey çok daha karmaşıklaştı. Bu karmaşaya bir de daha genç, enerjik ve umutlu olduğumuz günlere duyulan özlem eklendi. Böyledir zaten. Aynı şey konu için de geçerli.

Kısa İş Günü, televizyon için çekilmiş konulu bir filmdi, sinemalarda da göstermeyi planladıklarından 35 mm.'yle çekilmişti. Ancak, bugüne kadar gösterilmedi neyse ki! İlk olarak sansür tarafından engellendi. *Kör Talih*'i ve *Kısa İş Günü*'nü aynı çekim programına sığdırıp ikisini birden Aralık 1981'de tamamlamayı başardım.

Sanırım film, baş karakteri senaryoda yeterince irdelemediğimizden başarısız oldu. Bir parti sekreteri hakkında eleştirel bir filmdi, Polonya'daki olaylara dayanıyordu. Fiyat artışları yüzünden 1976'da isyanlar ve grevler başlamıştı. Varşova'nın 100 km. dışında büyük bir kasabada çok büyük bir isyan patlak verdi. İsyanlar, halkın Yerel Parti Komitesi Merkezi'ni ateşe vermesiyle sonuçlandı ve sekreter tam zamanında binadan kaçmayı başardı. Son ana kadar kalmaya çalışmıştı ama mobilyalar ısınmaya başlayınca polis, muhbirlerinin de yardımıyla, bir şekilde onu kurtarmayı başardı. Kaçmasaydı herhalde linç edilirdi.

Ben de işte bu parti sekreteriyle ilgili bir film çektim. Haberin orijinal başlığı "Birinci Katın Penceresinden Görünüm"dü *(Widok z okna na piervszym pietrze)* çünkü sekreterin bürosu birinci kattaydı. Daha sonra film *Kısa İş Günü* adını aldı, çünkü parti sekreteri o gün her zamankinden daha kısa süre çalışmıştı. Binadan saat iki gibi ayrılmak zorunda kalmıştı.

Kendi ayağımla tuzağa düşmüştüm, çünkü o günlerde -gerçi şimdi daha çok öyle- Polonya'da halkın bir parti sekreterini anlamaya çalışması gibi bir sorunu olamazdı. Parti sekreterleri, her zaman, iktidardakilerden biri olarak tasarlanan geri zekâlının tekidir. Oysa bu parti sekreteri pek de geri zekâlı değildi ve ben de onun hakkında eleştirel bir film yapıyordum. Ancak acımasız kamuoyu görüşünün yarattığı tuzağa düşmüştüm bir kere. Sekreterin yüreğinin veya ruhunun derinliklerine inmeyi istememiş, biraz da bunu yapmaktan utanmıştım; bir rahip veya bir genç kadın olsa neyse ama bir parti sekreteri? Hayır, bu pek de hoş olmazdı. Sonuçta, ister beğenin ister beğenmeyin, bu karakter biraz şematikti. Bahsettiğim politik tuzak yüzünden parti sekreteri tipi daha derin işlenemezdi. Bugünlerdeyse parti sekreterleri hakkında herhangi bir film çekmek kesinlikle imkânsız, hangi derinlikte olursa olsun.

Şimdilerde Polonya'da komünizmi yaşamış herkes anılarını yazıyor ya da bu konuda söyleşiler yapıyor. Her yerde bu konuyla ilgili kitaplar var. Politikacılar, sanatçılar ve televizyon kişilikleri o günlerin ne kadar muhteşem olduğuna dair yazılar yazıyorlar. Artık geçmişte kimin kötü olduğunu bilemiyorsunuz. Herhangi birinin biraz olsun suçunu itiraf ettiği tek bir söyleşi veya kitap bulamazsınız. Herkes masum. Politikacılar masum, sanatçılar masum. Kamuoyu önünde kendinizi ifade ettiğinizde, kendi açınızdan her zaman haklı durumdasınız. Ancak aynanın karşısına geçip veya kendinizle yüzleşip hayatınızda yaptığınız yanlışları kabul etmeniz tamamıyla farklı bir durum. Bir şeyin kendi hatası olduğunu, aptalca ya da tutarsız bir şey yaptığını alenen açıklayan bir kişiye hâlâ rastlamadım.

Gazetelerde, kitaplarda ya da televizyonda, komünizmle geçen son kırk yılın sorumlusu olduğunu düşündüğünüz insanlarla konuşmalar yapılıyor. Kimse, "Ben suçluyum", "Sebebi bendim",

"Yetersizliğim, aptallığım sayesinde bunlar oldu" demiyor. Tam tersine herkes, "Bunu ben kurtardım", "Sayemde başardık," diyor. Neticede kimse suçlu olanların nerede olduklarını bilmiyor. "Evet, benim. Adaletsizliğe, acıya, yoksulluğa neden olan benim" diyen insan yok. Doğal olarak kendilerini aklamak için kitaplar yazıyorlar. Kendilerini halkın gözünde mi yoksa kendi gözlerinde mi aklamaya çalıştıklarını bilmek ilginç olurdu. İşte beni esas ilgilendiren de bu. Fakat bu sorunun cevabını hiçbir zaman öğrenemeyeceğiz. Bu, kötülükle ilgili temel bir soru. Kötülüğün özü nerede? Bizlerin içinde değilse, nerede? Çünkü içimizde değil. Kötülük her zaman 'başkalarının' içinde. Her zaman.

Bu insanların yalan söylediklerinden emin değilim. Onların bakış açılarına göre bu işler böyleydi ya da belki bu işlerin böyle olduğunu sanıyorlardı. Belki de hafızaları sadece diğer insanlardan daha ahlaklı veya iyi olmaya çalıştıkları bölümleri, eylemleri ya da durumları aydınlatıyor. Göreceliğin de sorunu bu zaten. Mutlak ölçüt diye bir şey var mı? Günümüzün sorunu da bu, çünkü her şey göreli olmaya başladı, değil mi?

Bugün Polonya'da halk, bütün Parti militanlarının hırsız sürüsü, dolandırıcı ve kötü niyetli insanlar olduklarını düşünüyor. Ama hepsi böyle değildi. Bazıları için oldukça adil bir düşünce, ama hepsi adına geçerli değil. Herkes gibi komünistlerin arasında bile akıllılar, aptallar, tembeller ve çalışkan, iyi niyetli insanlar vardı. Hepsinin kötü olduğunu söylemek yanlış olur.

Neyse, o zamanlar da bunları anlatan filmler çekmek imkânsızdı, şimdi de. Filmin hatası, daha açık söylemek gerekirse benim başarısızlığım, böyle bir tuzağın varlığını düşünememiş olmaktan kaynaklanıyordu. Hiçbir işe yaramayan bir film yapmıştım. Sıkıcı, kötü yönetilmiş ve kötü oynanmış bir film.

Filipski'ye başrolü vermek istedim ve belki de film böyle daha iyi olacaktı ama ondan korkuyordum. Onunla çalışmaktan korkuyordum. Filipski, Polonya'da kendine küstahça güvenen ve kendini her şeyden üstün gören kibirli bir oyuncu -daha sonra yönetmen oldu- olarak tanınırdı. Anti-Semitik beyanatları ve bu konudaki katı tutumuyla bilinirdi. O zamanlar tiyatroda çok sayıda anti-Semitik gösteriler sunuyordu. Ancak çok iyi bir oyuncu

ve çok güçlü bir kişilikti. Parti sekreterini o oynamalıydı. O oynasaydı, sürekli onunla boğuşmak zorunda kalacağımdan film çok daha başarılı olabilirdi. Her dakika ondan korkuyor olacaktım çünkü insan olarak ondan korkuyordum. Benden nefret ederdi. Herkesten nefret ettiği gibi. Ben de ondan hoşlanmazdım, tabii ki insan olarak. Oyuncu olarak ne kadar muhteşem olduğu konusunda kuşkum yoktu.

Film, 1981'de sansür tarafından rafa kaldırıldı. Televizyonda bile böyle bir şey göstermek söz konusu değildi. Televizyonun yapımevine olan borçlarını halledip etmediğini hatırlamıyorum. Yapımevi açısından büyük bir mali problemdi. Ama sanırım hesaplaştılar.

Kısa İş Günü ve *Kör Talih*'in kurgusunu Aralık 1981'de, sıkıyönetim ilanından hemen önce bitirdim. Kasım ayıyla beraber şiddetli bir kış başladı. Sıkıyönetimden bir veya bir buçuk ay önce hava çok soğudu. Montaj odası buz gibiydi. Wytwornia'daki stüdyomuzun Dayanışma Sendikası temsilcisine ısıtma sistemiyle ilgilenmesini söyledim, çünkü bunun onların görevi olduğunu sanıyordum. Radyatörler çalışmadığı için odada üşüyorsanız, bir adam gönderip kaloriferleri tamir ettirmek ya da elektrikli soba aldırıp montaj odasına yerleştirmek sendikanın görevidir, çünkü insanlar günde on iki saat soğuktan titreşmektedirler. Ama o bana Dayanışma'nın düşünmesi gereken daha önemli şeyleri olduğunu söyledi. İşte o an ben de orasının bana göre bir yer olmadığını anladım.

Bu mesele benim sendikaların sanatçılar için en iyi çözüm olduğu konusundaki derin şüphelerimden ayrı bir mesele. Sendikanın sanatçılar açısından en iyi çözüm olduğunu sanmıyorum. Hatta sendikanın kültür ve sanatı çevreleyen bütün endüstri ve sanatçılar adına kötü bir çözüm olduğunu düşünüyorum. Felaket bir çözüm. Bu tür şeyler her zaman, kütüphanecilerin değil de, temizlikçilerin kütüphane yönetmesiyle sonuçlanıyor, çünkü temizlikçiler sayıca daha fazla. Bu tür çözümler, sinema dünyasını yönetmenler ya da yapımcılar ya da kameramanlar değil de, teknisyenler, elektrikçiler veya şoförlerin yönetmesiyle sonuçlanıyor. Sendika, sanatçının özgün ve eşsiz bir şey yaratmaya yönelik

doğasına ters düşüyor. Sanat böyle olmalı. Sendika bu doğaya aykırı, çünkü sendikanın başındaki insanlar bahsettiğimin tam anlamıyla tersini, yani sürekli aynı şeyleri tekrarlamayı amaçlıyorlar, çünkü işin kolayı bu. Sendikacılar çok iyi insanlar. Onlara karşı değilim. Tam tersine, bu insanları seviyor hem de saygı duyuyorum, ama neden beni yönetmeleri gerektiğini anlamıyorum. Bunu kabul etmeme imkân yok.

Bunun da başka bir yalan ve dolandırıcılık olduğunu fark ettim. Dolandırıcılık ne demek? Yanlış kelime tabii ki. Bu dolandırıcılık değil. İşin içinde iyi niyet de vardı, bu açık. Ama başka şeyler amaçlayıp sendikadan (Dayanışma da sendikaydı) dem vurursanız bu beni rahatsız eder. Ve bu oldukça aşikârdı. O zamanlar tabii başka bir şeyi amaçladıklarını söyleyemiyorlardı, çünkü söyleselerdi her şey bozulurdu. Bütün bunların kökeninde yatan yalanı sürdürebileceğimi sanmıyordum. Bunu anladıktan kısa bir süre sonra her şeyden elimi eteğimi çektim. Daha sonraysa sıkıyönetim yüzünden bütün zamanımı uyuyarak geçirdim, beş altı ay kadar.

Sıkıyönetimin en başında başka yollara başvurmaya hazır olduğumu bile düşünmüştüm. Kamera kullanarak değil de, belki bir silahın yardımıyla ya da onun gibi bir şeyle. Ancak Polonya'da hiç kimsenin böyle bir şey yapmaya hazır olmadığı anlaşıldı. Polonya'da kimse ölmek istemiyordu. Artık Polonya'da kimse haklı dava denen bir şey uğruna ölmek istemiyor. Bu aşağı yukarı 1982'nin başında iyice ortaya çıktı.

Film çekmenin dışında yapabileceğim tek şey araba kullanmak olduğundan taksi şoförlüğü yapmaya çalıştım. Fakat daha sonra ileri derecede miyop olduğum ve yeterince uzun süredir ehliyet sahibi olmadığım ortaya çıktı. Yirmi yıldır ehliyetinizin olması gerekiyormuş ya da öyle bir şey. Mesleğimi sıkıyönetim döneminde sürdürmeye imkân yoktu, kimse de çalışabileceğini düşünmüyordu zaten. Ancak, tabii bir süre sonra, hepimiz bir şeyler yapmak için uğraşmaya başladık.

Sıkıyönetim kendi zamanı içinde değerlendirildiğinde çok dramatikti, oysa şimdi düşününce komik geliyor. Halkın hiçbir zaman yetkilileri affetmeyeceğini ve bu konuda bir şeyler yapa-

caklarını ummuştum. Hemen sıkıyönetime karşı dilekçeler ve tezkereler imzalamaya başladım. Bu karım için katlanılmaz bir durumdu çünkü ona ve çocuğumuza karşı sorumluluğum olduğunu düşünüyordu. Haklıydı da. Ancak aynı zamanda başka şeylere karşı da sorumluluğum olduğunu biliyordum, işte size seçim yapmanın imkânsız olduğu bir durum örneği. Toplumsal açıdan doğru seçimi yaparsanız, bu aileniz açısından yanlış seçim olur. Her zaman için en az kötü olanı bulmaya çalışırsımz. En az kötü olan seçimse benim bir ayı gibi kış uykusuna çekilmemdi.

Böylece, birkaç yıl *Kısa İş Günü*'nü gösterime sokmak istemediler. Bugünse göstermeye çok hevesliler. Şimdi de ben onaylamıyorum. Bu sefer ben kendimi sansürlüyorum. Onların göstermesine izin vermiyorum, çünkü ne kadar kötü olduğunu ben biliyorum. Başka bir sebebi daha var. Şimdi artık komünizm resmi olarak yok, ama komünistler her yere yerleşmiş durumdalar ve komünizmden kurtulmak ve komünistleri devletten ve etkili olabilecekleri konumlardan mümkün olduğunca uzaklaştırmak için bitmez tükenmez planlar yapılıyor. Zaten artık orada olmayan birini atmaya çalışmak bana çok iğrenç, ahlaki olarak da çok üzücü geliyor. Ben böyle bir şeyi yapmayı istemezdim. Bunlar filmi göstermemek için yeterli sebepler, ama yine de göstermek istiyorlar. Komünistlerin ne kadar kötü olduklarının kanıtlarını arıyorlar. *Kısa İş Günü* de bunun bir kanıtı. Bu doğru.

Komünist dosyaları meselesi Polonya'da yeni yeni ortaya çıkıyor –kim UB* ajanıydı, kim değildi, kim SB'dendi,** kim değildi. Şunu söyleyebilmek ne kolay: Siz, bütün gizli ajanlar, defolun gidin ve kalanlar da öteki tarafa geçsinler, böylece sizi ikiye ayırmış olalım: iyiler ve kötüler. Ne kadar kolay. Ancak bir de o zamanlar kapana sıkışmış ve başka türlü davranamamış olan insanları düşünün. Yakınlarda böyle bir adamın mektubunu okudum. Adı hiçbir listede olmayan ve asla olmayacak sıradan bir adam, çünkü bu adam belki bir berber ya da bir büroda memur ya da kam-

*) UB (Urzad Bezpieczenstwa), Polonya Gizli Servisi. Sovyet Rusya'nın KGB'sinin Polonya'daki muadili.

**) SB (Sluzba Bezpieczenstwa), Sovyet Rusya'nın KGB'si gibi işleyen Polonya'nın Gizli Güvenlik Güçleri.



Kieslowski.

yonların yükünü boşaltan bir işçi, bilmiyorum. Bir gazeteye, ne yaptıysa baskı altında yaptığını, başka seçimi olmadığını, onun için hiçbir çıkış yolu kalmadığını yazmış. UB'ye hiç bilgi sızdırmamış, gerçeği hiç söylememiş. Hatta polise, var olmayan bir yeraltı teşkilatıyla uğraşsınlar diye yanlış istihbarat vermiş. Bu basit, sıradan adam şöyle yazmıştı: Şimdi bana ne olacak? Ben de kötü adamlardan biri miyim? Hiçbir zaman kötülük yapmadım. Kimseyi ispiyonlamadım. Hiçbir zaman bir başkasına zarar verebilecek bilgileri sızdırmadım. Ama UB'de ajan listesinde adımın geçtiği doğru. Şimdi bana ne olacak? Bir adam UB'nin ajan listesindeyse ama kimseye bir zararı dokunmamışsa, günah işlemiş olur mu? Peki, ya UB'nin listesinde adı geçmeyip muhbir olanlar? Listede olmayanlar, işbirliği yapmayanlar, para almayanlar, ama arkadaşlarına ihanet edenler? Hangisi daha kötü? Günahın ölçüsü nedir? Böyle bir davada yargımı belirtmeden önce çok iyi düşünürüm, çünkü bilgimizin sınırlarını ve zekâmızın yetersizliğini

düşünürsek, gerçeği ya da günahın ağırlığını ve sınırlarını ölçmemize imkân olmadığını anlarız.

Polonya'da insanlar yargılamaya bayılıyorlar. Tanıdıklarını, hatta tanımadıklarını bile eleştirmek, onları kategorilere ayırıp etiketlemek çok hoşlarına gidiyor. Ben de hep şunu sorarım, pardon, kim ahlaki yargıda bulunuyor? Kim eleştiriyor? Onu benden daha adil bir yargıç yapan nedir? Ne için yargılıyor? Gerçek doğruyu nasıl oluyor da o biliyor? Polonyalıların, durumu kendilerinden biraz daha iyi olanlardan hoşlanmamaları da benim hoşuma gitmiyor.

Tabii ki bazen ben de aynı şeyi yapıyorum ama insanları yargılama konusunda özenli davranıyorum. Bunu kamusal düzlemden çok kişisel bir düzeyde yapıyorum. İnsanların bu kadar kolay yargılarda bulunup etiketler yapıştırmasına şaşıyorum. Tabii herkes yargılanma durumuna öyle ya da böyle düşer ve bu çok da normaldir. Ancak komşuya duyulan bu nefret Polonyalıların milli karakteri oldu. Buna dükkânlarda ya da caddelerde tanık olabilirsiniz. Hiç kimse, "lütfen" ya da "teşekkür ederim" demez. Araba kullanırken başınıza gelebilir, her yerde böyle bir tavra rastlayabilirsiniz. Bu, başkalarıyla geçinemeyen bireyselcilerin bir özelliği. Ben de bireysellikten yanayım. Bilmiyorum, belki de bu, bir yetiştirilme veya birtakım değerler sorunu, ama düşmanlığa ve saldırganlığa belli bir dereceye kadar hakim olunması gerektiğine inanıyorum. Bu duygularınıza hakim olmaya veya kendi içinizde tutmaya çalışmalısınız. Birisinin gizli ajan, orospu çocuğu, komünist veya dönek olduğunu duymak Polonya'da çok sık rastlanan bir durum.

Umutların pek çok kere yıkılmasından doğan yaygın bir tatsızlık var ortada. Birçok kez ortaya çıkan ışık, birisi, bir şey ya da tarih tarafından söndürüldü. Bunun sadece son yılların sorunu olduğunu düşünmüyorum. Yüzyılların sorunu bu. Leh klasik edebiyatına bakarsanız bu temaya pek çok yerde rastlarsınız. Polonyalı bir diğer Polonyalıyı bir kaşık suda boğmaya her zaman hazır ve isteklidir.

Aleni utanmazlıklarında da beni şaşırtan birçok şey var –o anki duruma göre birden değişiveren görüşleri gibi. Bu daha çok

günümüz politikacılarıyla ilgili bir saptama. Ama aynı özelliği politikacı olmayan insanlarda görünce çok şaşırıyorum. Polonya'da şu an yüksek mevkilerde, bir önceki hükümetin onlara sunduklarını kabul etmiş pek çok insan var. Görevleri kabul ettiler, gücü de tabii ki.

Waldamer Swirgon adında bir adam vardı. Sıkıyönetim sırasında onu Kültür Bakanı* yapmışlardı. Genç, yetenekli bir politikacıydı, ürkütücü görünmesine karşın, oldukça hoş biriydi. Sanırım iki kere karşılaşmıştık. Bana her zaman ilk önce bir içki ikram etmiştir. Ona araba kullandığımı söylediğimde, arkamdan beni bir şoförün takip edeceğini, polisle bir sorun çıkarsa kendisinin bunu halledeceğini söylemişti. Önemli olan bu değildi. Şoförün beni izlemesine gerek olmadığını, onunla bir bardak votka içmek istemediğimi söyledim. Ancak bu ziyaretlerin sebebi tabii ki bu değildi. Bir yapımevinin (Zespol Filmowy) başına geçmemi istiyorlardı. Polonya'da, 1980'lerde ve 1970'lerde bir yapımevi oldukça önemli bir güce sahipti. Bunlardan sekiz-on tane vardı. Hem mali açıdan hem de sağladığı prestij açısından iyi bir işti. Ancak, ben tabii ki bu adamdan yapımevi falan kabul etmedim. Ondan hiçbir şey almak istemiyordum. Oysa o beni çeşitli sebepler öne sürerek birkaç kez çağırmıştı ve sonunda hep bana bu işi önermek istediği ortaya çıkıyordu. Teklifini kabul eden meslektaşlarım da oldu.

Açtığınız her gazete suçlamalarla dolu, önceleri farklı şeyler yazdıkları için birbirlerine iftira atan birçok insan. Bu insanları suçlamıyorum, çünkü bir şey yapıp sonra da değişebilirsiniz. Hatta suçun bile kefaretini ödeyebilirsiniz. Bu insanlar kendileri de aynı şeyi yaptıkları halde başkalarını suçlamaya başlayana kadar bir sorun yok. O zaman bunun yanlış olduğunu düşünüyorum.

Bugün sıkı muhalif olan birçok kişi, fevkalade usta ve akıllı birçok yazar, Parti'nin birleşmesinden önce, 1940'larda komünizmin fanatik birer yandaşıydılar. Bu büyülenmenin sebebini anladığımı sanıyorum. Bu, kötülüğün büyüsüne kapılmak değil, iyiliğin büyüsüne kapılmaktı. İnsanlar o zaman her şeyin kötülüğe

*) Komünist Parti Merkez Komitesi, kültür bölümünde.

dönüşeceğini bilmiyorlardı. Stalin'in milyonlarca köylüyü, onlara önceden verdiği toprakları gasp etmek için öldürdüğünü bilselerdi bile her şeyin iyi sonuçlanacağını düşünürlerdi, çünkü Marx, Engels, hatta Lenin'in komünizm veya sosyalizm teorisi ya da ilkesi heyecan vericiydi. Adalet, eşitlik, bunlar oldukça heyecanlandırıcı şeyler. Bunun imkânsız olduğunu anlayabilmeniz için çok keskin bir zekâ ve öngörüye sahip olmanız gerekir. Şimdi birçok insan kendini aklamak için bu konuda konuşuyor ve yazıyor. Örneğin Konwicki,* Szczypiorski** veya önceden yayınlanmamış eserlerinde olduğu gibi Andrzejewski.*** Birçok insan komünizmin fanatik taraftarıydı ve bu gerçeği saklamıyor. Bunda utanılacak bir şey olduğunu düşünmüyorum. Onursuzluk değil bu. Sadece bir hata. Bu, teorinin pratikte gerçekleştirilmesinin imkânsızlığı ve kötülüğe varmasının kaçınılmazlığını anlamamaktan doğan bir hata.

Birçok insan hayatının bazı dönmelerinde ve tarih boyunca bu hastalığa yakalanmış olsa da komünizm bulaşıcı değildir. Bu hastalığa bağışıklık kazanmış gibi görünen birçok insanın öyle olmadığı ortaya çıktı. Ben bu hastalığa yakalanmayacak kadar şanslıydım ama herkes gibi ben de hastalığın zararlarına maruz kalmıştım.

Komünizm de AIDS gibi. Eninde sonunda sizi öldürüyor. Tedavisi yok. Bu, hangi tarafta olursa olsun, komünizmle bir şekilde ilgisi olan herkes için geçerli. Komünist veya anti-komünist olup olmamak ya da iki taraftan da olmamakla bir alakası yok bunun. Bu herkes için geçerli. Bu düzene Polonya'da olduğu kadar maruz kalmışsanız -bu da kırk yıl eder- o zaman komünizm, onun düşünme tarzı ve hayat anlayışı, değerler hiyerarşisi her zaman içinize işler ve onu sistemlerinizden söküp atma şansımz

*) Tadeusz Konwicki (d. 1926). Romancı -romanları ilk kez 1950'lerde basıldı- ve sinema yönetmeni. Kadr Yapımevi'nin edebi yönetmeni. Filmlerinden bazıları şunlardır: *Ostatni Dzien Lata* (Yazın Son Günü, 1958), *Salto* (1965), *Zaduszki* (Ruhların Günü, 1961). Daha çok romanlarıyla tanınır: *Kompleks Polski* (Polonyalı Kompleksi, 1977), *Mala Apokalipsa* (Küçük Kıyamet, 1979).

**) Andrzej Szczypiorski (d. 1924) Gazeteci ve yazar. Romanlarından bazıları şunlardır: *Msza za Miasto Arras* (Aras Kasabası Ayini, 1971), *I omineli Emaus* (Ve Emaus'un Yanından Geçtiler), *Trzech w Linii Prostej* (Bir Hizada Üç Kişi, 1981).

***) Jerzy Andrzejewski. Romancı. Eserleri arasında, Andrej Wajda'nın sinemaya uyarladığı *Popiol i Diament* (Küller ve Elmaslar) yer alır.

pek yoktur. Tabii hafızlardan silip artık hasta olmadığınızı söyleyebilirler. Hatta tedavi olduğunuzu bile söyleyebilirler. Ama bu doğru değildir. O her zaman içinizdedir. Varlığını sürdürür, baki kalır, ondan kurtulmanın yolu yoktur. Bu beni çok rahatsız etmiyor. Ona yakalandığımı ve onunla öleceğimi biliyorum, hepsi bu. Onun yüzünden değil, onunla ölürsünüz. O ancak siz yok olduğunuzda yok olacak. Tıpkı AIDS gibi.

HEPİMİZ BAŞLARIMIZI EĞDİK

Bez Konca (Sonsuz, 1984)

Eylül ya da Ekim 1982'de, sıkıyönetimin ilk yılının sonunda, Devlet Belgesel Stüdyoları'na birçok film projesi önermeye karar verdim. Bu *İstasyon*'dan sonraydı ve bir belgesel çekmeye hiç niyetim yoktu, ama o sıralar sinema filmi çekmek de imkânsız gibiydi.

Sıkıyönetim sırasında, duvar yazıları yazanlar hakkında bir film çekmeyi düşündüm. Herkes duvarlara her çeşit yazı yazıyordu: Sıkıyönetime karşı, Jaruzelski'ye* karşı, komünistlere karşı. "WRON won za Don". WRON (Wojskowa Roda Ocalenia Narodowego) ülkenin kurtuluşu adına kurulmuş askeri bir konsüldü. *Won,* Rusça 'defol' demek. *Za Don* ise 'Don Nehri'nin ötesi' demek, kısaca bu, 'Polonya'dan çekin gidin' demek oluyordu. Buna benzer duvar yazıları ve başka şeyler de vardı, karikatürler gibi. Ordu bu duvar yazılarına savaş açmıştı. Özel olarak askeri ekipler görevlendirilmişti bu iş için. Ben de orduda olup duvar yazılarının üstünü boyayan bir genç adam hakkında *Malarz* (Boyacı) adında bir film çekmek istedim, çünkü bu yazıların ya üstünü boyuyor, ya siliyor ya da başka bir şeye çeviriyorlardı. Ayrıca harfleri komünistlerin işine gelecek şekilde okunması için değiştiriyorlardı. Bu çok komik bir durumdu. Böyle bir şeyin ilginç bir film konusu olacağını düşünmüştüm.

*) General Wojciech Jaruzelski, 1980'de Dayanışma Sendikası'nın ayaklanması sırasında ordunun başındaydı. Muhalefetin 1989'daki zaferinden üç yıl sonra anayasa mahkemesi tarafından yargılandığında sıkıyönetimin bütün sorumluluğunu üzerine aldı.

Bunun dışında bir de mahkemelerde geçen bir film çekmek istedim. O günlerde mahkemelerde birçok önemsiz mesele hakkında ağır mahkûmiyet kararları veriliyordu. Mesela, duvar yazısı yazanlar, yeraltı gazetesiyle yakalananlar, grev veya herhangi bir şekilde direniş yapanlar iki veya üç yıllık cezalara çarptırılıyorlardı. Sokağa çıkma yasağından sonra dışarı çıkanlara -bu da gece saat 8 veya 10'dan sonra oluyordu- cezalar dağıtılıyordu. İşte ben de sadece mahkemelerde geçecek ve iki tür insanın, suçlanan ve suçlayanın yüzünü göstereceğim bir film çekmek istedim. Film 'suçlu' olanlarla, onları suçlayanlar hakkında olacaktı. Suçluyu tırnak içine alıyorum, çünkü esasında bu insanların suçlu falan oldukları yoktu.

Hukuk çevresi hakkında en ufak bir fikrim yoktu. Hiç kimseyi tanımıyordum. 1980'lerde birilerini filme çekilme konusunda ikna etmek, *İşçiler 71*'i çektiğimiz 1970'lerde olduğundan çok daha güç bir işti, çünkü herkes televizyondan nefret ettiğinden kimse yardımcı olmak istemiyordu. Ben de hukukla ilgili kişilerin güvenini kazanayım diye bayağı bir uğraştım.

İlk önce yetkililerle bir anlaşma yapmam gerekiyordu. Bu oldukça uzun sürdü, iki ay kadar. Bir yandan bu anlaşmayı hazırlarken öte yandan bu çevrenin etkin isimlerine ulaşmaya çalışıyordum; özellikle de saçma sapan olaylar yüzünden iki-üç yıl yemiş insanları savunan avukatlara. Hania Krall hep bu tür davalara bakan iki genç avukat tanıdığını söyledi. Sıkıyönetimden önce de savunma avukatlığı yapmışlardı. Aralarında İşçileri Savunma Komitesi (KOR)* ve Bağımsız Polonya Konfederasyonu'nun da (KPN)** bulunduğu birçok örgütün savunmasını yapmışlardı. Hania benim açımdan hangisinin daha iyi olacağını bilmediğini, bu yüzden de içlerinden biriyle tanışmamın doğru olacağını söyleyip, benim Krzysztof Piesiewicz'le buluşmamı sağladı. Piesiewicz'e ne istediğimi ve ne tür bir film çekmek niyetinde olduğumu açıkladım. Dürüst olmak gerekirse bana pek güvenmemişti,

*) KOR (Komiet Obrony Robotnikow - İşçileri Savunma Komitesi) Eylül 1976'da tutuklu işçilere hukuksal ve mali destek sağlamak amacıyla kurulmuştu. Komite daha sonra alanını genişletip bütün insan hakları ihlali davalarıyla ilgilenmeye başladı.

**) KPN (Konfederacja Polski Niepodleglej - Bağımsız Polonya Konfederasyonu) 1970 ve 1980'lerde muhalefetin en aşırı gruplarındandı.



Sonsuz'da (1984) başrol oyuncusu Grazyna Szapolowska.

ama Hania Krall tarafından önerilmem ve yaptığım işlerin bir kısmını görmüş olması isteksizliğini kırmama yardım etti. Bunları bir başkasının not almasına, filmini yapmasına veya göstermesine izin vermeye yanaşmıyorlardı. Piesiewicz'e, bütün bu olup biten saçmalığın elde kanıtı olabilmesi için mahkûm edilen insanları savunmak, mahkûm eden insanları da teşhir etmek istediğimi anlatmayı başardım.

Ne yazık ki izin almam çok uzun sürdü ve çekimlere ancak Kasım ayında başlayabildik. Hem sivil hem de askeri mahkemelerde çekim yapabilme iznimiz vardı. O zamana kadar Piesiewicz'i tanımıştım. O da az çok benim ne istediğimi anlamış ve film çekimini müvekkilleri adına kabul etmişti. Çekimlere başladığım andan itibaren çok garip bir şey olmaya başladı. Yargıçlar sanıklara ceza vermiyorlardı. Cezaları erteliyorlardı.

Bunun iki sebebi vardı. Sıkıyönetim ilan edileli neredeyse bir yıl olmuştu (Kasım 1982'deydik) ve mahkemeler az da olsa yumuşamıştı. İkincisiyse -bunu çok ilginç buluyorum- yargıçların kamera karşısındaki gayet insani olan korkularıydı. İlk başlarda bunu anlayamamışsam da çok geçmeden bunun farkına vardım. Yargıçlar adil olmayan bir hükmü verirken filme kaydedilmek istemiyorlardı, çünkü eğer kamerayı çalıştırırsam, gelecekte bir

gün, üç, on veya yirmi yıl sonra birisi bu filmi bulabilirdi. Onlar da bu filmin içinde olacaklardı. Tabii bütün belgelerde isimleri vardı, bütün evraklara imza atmışlardı; ancak bir evrakı imzalamak başka bir şey, bir filmde adaletsiz bir hüküm verirken görünmek başka. Bunlar birbirinden tamamiyle farklı iki ayrı durum.

Daha sonra çok ilginç bir şey daha oldu. İlk başlarda kimse bizim davalara katılmamızı istemediği halde -savunma avukatları da, sanıklar da- daha sonradan bize davalarını görüntülememiz için yalvarmaya başladılar. Bu iş öyle bir noktaya geldi ki bir davadan diğerine zamanında yetişebilmek için bir kamera daha kiralamak zorunda kaldım. Kamera mahkeme salonundayken hiçbir yargıç hapis cezası vermiyordu. Bu yüzden, gerek olmadığını düşünerek ikinci kameraya film takmıyordum bile. İnsani korkularından dolayı yargıçlar ceza vermesinler diye ortalığa sahte kameralar yerleştirmiştim. Bir ayımı, bir mahkeme salonundan diğerine koşuşturarak geçirdim. Kaç davaya girdiğimizi hatırlamıyorum –elli, belki de seksen. Kamerayı sadece yargıç, "Polonya Cumhuriyeti adına, bu vatandaşı...." demeye başladığında çalıştırıyordum. Zaten yargıç da hiçbir ceza vermiyordu. Ben de hemen kamerayı durduruyordum. Hiç film çekmiyordum, çekebileceğim malzeme çıkmıyordu. Belki, ancak, topu topu yedi dakikalık bir şeyler çektim. Ekranda sadece başlayan ve hemen durdurulan planlar görebiliyordunuz. Başlıyordum, sonra da hemen durdurmak zorunda kalıyordum. İşte bu durumdayken Piesiewicz'le karşılaştım. Olan biteni ilk anlayan oydu.

Sonraları başımıza bunlarla ilgili hiç de hoş olmayan bir hadise geldi. Doğruyu söylemek gerekirse bu işten nasıl sıyırdığımı ben bile bilmiyorum. Bir veya bir buçuk aylık çekimden sonra -bu bir çekimdi ve herkes çok çalışıyordu, elektrikçiler, asistanlar- Devlet Belgesel Film Stüdyoları'nda, bir aydan fazla bir süredir film çektiğimi ve birçok insanın çalıştığını (ki yapım amiri de dahil bu insanların isimlerini verdim) ve eğer bu insanlara belli bir ücret öderlerse memnun olacağımı belirten bir mektup yazdım. Film gerçekleştirilemedi, çünkü ben istediğim malzemeyi bulamadım ama bu insanlar yine de çalıştılar, lütfen onlara hak ettiklerini ödeyin. Ben kendi hakkımdan vazgeçmiştim, bana para öden-

mesinin bir gereği yoktur ve ayrıca ben de istemiyordum. Bu yüzden de, yapmayı beceremediğim şeyleri mektupta madde madde sıralamak zorunda kaldım. Filmin konusunu yazmış, senaryoyu onaylarına sunmuştum, mahkemelerde cezalar verilecek, ben de suçlayanların ve suçlananların yüz ifadelerini gösterecektim ama benim katıldığım duruşmaların hiçbirinde hapis cezası verilmiyordu. Ben de bunları mektupta belirtmek zorunda kaldım.

Mektubu WFD'de filmlerin onaylandığı bölüme verdim. Ertesi gün televizyon müdürü beni çağırdı. Daha önce, Kültür ve Sanat Bakanlığı'nda sinemadan sorumlu bakan yardımcılığı görevindeydi. Ben de kendisini oradan tanıyordum. Sonradan anladım ki beni televizyon müdürlüğüne yeni getirildiği için çağırtmamıştı. Polonya'daki hukuk mahkemelerinin sıkıyönetim süresince ceza vermediklerini televizyonda açıklamamı istiyordu. Tabii ki bunu kabul etmedim, çünkü ben sadece birkaç insana çalışmalarının karşılığı birkaç bin Ziloti kadar ödeme yapılsın diye bir mektup yazmıştım ve hepsi bu kadardı. Ancak bu mesele böyle kapanmadı. Mektup bir şekilde Kiszczak'a* ulaşmıştı. O da bunu bir konuda aracılık yapmasını istemek için onunla görüşmeye gelmiş birkaç Polonyalı entelektüele okuyup, "siz neden bahsediyorsunuz? Alın işte. Sizin adamınız olan Kieslowski bile sıkıyönetim döneminde mahkemelerin ceza vermediklerini yazıyor," demişti.

Besbelli ki, onlara mektubun bir bölümünü okumuştu. Sıkıyönetim döneminde düşünce iletişimini sağlayan başka kanallar olmadığı için, Varşova'daki sosyal grupların görüşleri çok önemli bir güce sahipti. Gazete yoktu, telefonlar çalışmıyordu. Ellerinde kalan tek şey kamuoyunun görüşleriydi. Birdenbire etrafımda garip bir boşluk oluşmaya başladığını fark ettim. İnsanlar beni jurnalci ya da mahkemelere veya polise çalışan biri olarak görmeye başlamışlardı.

Tabii ben de mektubu hemen Kiszczak'ın mektubun bir bölümünü okuduğu kişilere götürdüm. Bu kişiler o dönemde Polonya'daki önde gelen entelektüellerden Klemens Szaniawski** ve

*) Czeslaw Kiszczak, sıkıyönetim döneminde içişleri bakanı, General Jaruzelski'nin de sağ koluydu.
**) Klemens Szaniawski. Tanınmış felsefe profesörü.

Andrzej Wajda'ydı. Mektubun bütününü onlara gösterdim. Onlar da Kiszczak'ın oyununa geldiklerini anladılar. Her şeyi yeniden yerli yerine oturtmayı başardım ve kendi çevremdeki kaybetmeye başladığım eski yerimi yeniden kazandım. Bunlar tehlikeli oyunlardı. Çevrem tarafından dışlanmakla tehdit edilmiştim.

Hepsi bu kadarla kalmadı. Merkez Komite'deki Kültür Sekreteri Waldemar Swirgon da beni çağırdı. Polonya'daki kültürel olayların en ileri gelen adamıydı. Her şeye karar veren oydu. Bana, memnuniyetle, bir yapımevi ya da arzuladığım herhangi bir şeyi verebileceğini söyledi. Mutlaka bir şey almam gerektiğini de ekledi. Tabii bunun mektupla bir ilgisi vardı. Herhalde bana bir şey verirlerse benim de, ne bileyim, televizyona ya da gazetelere sıkıyönetimin harika olduğunu, kimsenin kimseye ceza vermediğini, herkesin çok iyi ve kibar olduğunu söyleyeceğimi sanıyorlardı.

Sıkıyönetim yetkilileri için, böyle bir görüş alabilmek çok önem taşıyordu, özellikle de Batı'ya karşı. Sıkıyönetimin yumuşak ve duyarlı olduğu, aslında kimsenin malına tecavüz etmediği görüşünün yayılmasını istiyorlardı. Gerçi bunda az da olsa bir doğruluk payı vardı. Çok sayıda insan sıkıyönetim yüzünden hayatlarını yitirmişti ama neler olabileceğini düşündüğünüzde çok az kan döküldüğü ortadaydı. Tabii birçok insan hapsedildikleri, sevdiklerinden koparıldıkları için çok büyük acılar yaşamışlardı. Korkunç günlerdi. Beni de içeri atacaklarını düşünmüştüm. Talihim yaver gitti, atmadılar. Bugün birçok insan keşke içeri atılsaydık diyor, çünkü bu onları daha güvenilir kılıyor. Ben de aranıyordum ama yine de böyle bir şey başıma gelmedi diye çok mutluyum. Bir ara gerçekten de beni arıyorlardı ancak yaşadığım yerdeki kapıcı beni aradıkları uyarısında bulundu, ben de iki üç gün eve uğramadım, onlar da aramayı bıraktılar. Bu, sıkıyönetimin başlarında, aşağı yukarı 15 Aralık 1981'de olmuştu, tabii mektup olayından önceydi.

Her neyse, Swirgon'la görüştükten kısa bir süre sonra polis beni görüşmek için çağırdı. Bu kez mektubu ve yine Özgür Avrupa Radyosu'na gönderdiğim ses kayıtlarını kullanarak bana şantaj yapmaya kalkıştılar. Ya mektup üzerine görüş bildirmemi ya da

yayınlamalarına izin vermemi istiyorlardı. Gerçi onlar ne istiyorlarsa onu yayınlarlardı ama çabalarını engellediğim için mektup güvenirliğini yitirmişti. Ait olduğum sosyal gruptaki güvenilirliğimi sarsmak isteyenlerin ürettiği teoriler artık geçersizdi, çünkü insanlar olayların iç yüzünü anlamışlardı.

İşte hikâye bu. Piesiewicz'le tanışmam da böyle olmuştu. Filmin isminin ne olacağım bile hatırlamıyorum. *Twarze* (Yüzler) miydi neydi. Yok, yok, kesinlikle o değildi. Bu çok gösterişli olurdu. Böyle bir isim kullanmazdım. Hatırlayamıyorum.

O mahkeme salonlarında, odalarda, koridorlarda bir buçuk ay geçirdim. Pek çok avukat ve yargıçla tanıştım, içlerinde çok dürüst olanlar da vardı. Mahkeme salonunun, duruşmanın ve iki tarafın da içinde bulunduğu atmosferi filme çekmek istemiştim. Nefretin sınırları başka yerlere uzanıyordu.

O zamanlar sıkıyönetimin herkes adına bir yenilgi olduğunu, herkesin bir şeyler yitirdiğini, hepimizin başlarının eğildiğini düşünmüştüm, hâlâ da aynı şeyi düşünüyorum. Umudumuzu kaybetmiştik. Benim de ait olduğum nesil, her ne kadar 1989'da güç kazanmış da olsa, bir daha başını doğrultamadı. Yine de biraz gücü ve umudu kalmış görüntüsünü vermek istiyordu ama ben bizim neslin umuduna bir daha asla inanmadım.

Bunları anlatan bir film çekmek istediğime karar verdim. Kısmen metafiziksel bir konu düşünmüştüm. Film ölmüş bir avukatla ilgili olacak ve adamın öldüğü andan itibaren başlayacaktı. Senaryoyu kaleme aldığımda, ortamı ve bütün olanları az da olsa bildiğim halde, arka odalarda neler geçtiğini, insanların öyle davranmalarının gerçek sebeplerini, gerçek çelişkileri bilmediğimi fark ettim. Ufak tefek çelişkileri ve bu çelişkilerin mahkeme salonlarında yarattığı etkileri gözlemlemiş ancak işin özüne inmemiştim. Bunun üzerine Piesiewicz'i görmeye gittim ve senaryoyu birlikte yazmayı önerdim. Bu film de *Sonsuz*'du. Beraber çalışmaya işte böyle başladık.

Başlangıçta film mahkemede geçecekti. Ölmüş olan avukat ve onu ne kadar çok sevdiğini ölümünden sonra anlayan kadınla ilgili olacaktı. Film hakkında başka da bir şey bilmiyordum.

Film oldukça dağınıktı çünkü üç filmden oluşuyordu. Ve bunların birbirlerine çok kabaca tutturulduklarını görebiliyordunuz. Filmin bütünlüğü yoktu. Daldan dala atlanan bir bölüm vardı ve bu bölüm genç bir işçiyle ilgiliydi. Filmin diğer bir bölümü dul bir kadın hakkındaydı. (Dul kadını Grazyna Szapolowska oynuyordu.) Daha sonra da metafiziksel olan bölüm vardı. Artık orada bulunmayan bir adamdan, ardında bıraktıklarına gönderilen işaretler. Ve bu filmler biraraya gelmek istemiyorlardı. Tabii ki birbirlerine karışıyorlardı, tarzlar ve düşünceler birbiri içine geçiyordu, ama filmi biraraya getirmeyi başardığımızı yine de düşünmüyorum. Filmin kusurları bunlardı, gene de ben filmi sevmiştim.

Benim gözümde en önemli bölüm, metafiziksel olandı. Ne yazık ki, tam anlamıyla oturmadığını düşünüyorum. Ancak, hikâye anlatmak ve bir sosyal veya politik düşünceyi -kısaca, hepimizin yitik ve başlarımızın eğik olduğunu- ifade etmek isteyen biri açısından filmin bu yönü de çok önemliydi. Bu da bir tuzaktı esasında. Aslında her film bir tuzaktır. Bir şey söylemek istersiniz, aynı zamanda azıcık farklı bir şey yapmak niyetindesinizdir.

Şimdi bu tür sorunları gittikçe daha fazla toparlamaya çalışıyorum. Tek bir itici güç kalsın diye onlardan kurtulmaya gayret ediyorum. *Dekalog* bu konuda iyi bir alıştırmaydı. Filmler kısaydı ve böylece itici güç çok daha açık ve net olarak ifade edilip, tanımlanıp sınırlandırılıyordu.

Sonsuz'da, ölü avukatı oynayan Jurek Radziwillowicz'le birçok plan çektik. Bir sürü. Ancak filmin sonunda sadece dört kez bir hayalet olarak görünüyordu. Film onun için yazılmamıştı ama rolü onun oynaması gerektiğini fark ettiğim bir an geldi. Andrzej Wajda'nın *Mermer* Adam* ve *Demir Adam*** isimli filmlerinde oynayan oyuncuydu ve sonuç olarak, ahlaki açıdan belirgin bir şekilde saf ve dürüst bir adamın sembolü olmuştu. Seyirciye bu adamın içinin temiz, aşırı derecede saf ve berrak olduğunu anlatabilmek için onunla çalışmam gerekiyordu. Jurek Radziwillowicz'in, böyle biri olduğu için değil de -ki gerçek hayatta da böy-

*) *Mermer Adam* (1977) Andrzej Wajda tarafından yönetildi.
**) *Demir Adam* (1981) Andrzej Wajda tarafından yönetildi.

leydi- insanlarda çağrıştırdığı şeyler yüzünden uygun olduğunu biliyordum. Bu tam bir tipe göre rol dağılımı örneğiydi.

Ayrıca, vicdanı temiz ama 1984 Polonyası'nda hiçbir şey yapamayan bir adamı gösterecek bir yol bulmaya çalışmak çok ilginçti. İşte filmi o an yapmaya başladık. Onu ölmüş biri olarak göstermemiz gerektiğini düşündük. Böylece onun bir şey yapmaması en son sınırına taşınmış olacaktı, çünkü o artık orada değildi. Ölüydü. Onun gibi insanların, vicdanları ve elleri temiz olanlann artık hiç şansları yoktu. Şimdi bunu nasıl gösterirdiniz? Onların artık orada olmadığını göstererek. Ölmeleri gerekir. Onlar böyle zamanların adamları değil. Böyle zamanları atlatabilecek durumda değiller. Bu zamanlara ters düşen saflık ve berraklıkları ancak onların yok olmasıyla son bulur.

Sonsuz'un orijinal ismi *Szczesliwy Koniec*'ti (Mutlu Son), çünkü kadın kahraman ölmüş kocasıyla birlikte yürüyüp gidiyordu. Bizim batağa saplandığımız dünyadan biraz daha iyi olanını bulduklarını görüyorduk. Ancak filme *Mutlu Son* adını vermek çok gerçeğe uygun ve bayağı kaçacaktı.

Ruh çağırma seanslarına katılma konusunda hiç hevesim yoktur. Ancak, ölmüş olan sevdiklerimizin, bizim gözümüzde önemli olanların sürekli bizim etrafımızda ve içimizde olduklarına inanmaya ihtiyacımız olduğunu -sadece ihtiyaç değil, ayrıca içimizde çok da temel bir duygunun var olduğunu- düşünüyorum. Ruh çağırmaktan bahsetmiyorum; onların bizim içimizde varlıklarını sürdürmelerinden, bizi yargılamalarından ve bizim de artık hayatta olmasalar da onların görüşlerini dikkate almamızdan bahsediyorum. Sık sık babamın hep yanımda bir yerlerde olduğunu düşünürüm. Onun orada olup olmaması önemli değil, ama eğer yaptığım veya yapmak istediğim şeyler konusunda o ne düşünüyor diye meraklanıyorsam orada demektir. Annem de öyle. Hep şunu mu yoksa bunu mu yapmam gerekir diye düşünmüşümdür. Ve hep, babam ne derdi, diye düşünürüm. Hayır diyeceğini düşünürsem, onu yapmaktan vazgeçerim. Artık burada olmasa bile onun düşüncelerini dikkate alırım, çünkü az çok onun görüşünün ne olacağını bilirim. Bu bizim iyi ve dürüst yanımıza kulak kabartmaktır. Bu, içimizde var olan ahlaki bir sistem. Ken-

dimize şöyle diyebiliriz: Sorun, babamızın bunu yapmamızı istememesidir ve bu yüzden de onu yapmayız. Ancak, "Hayır, o yolu seçme. Onu yapma. Doğru değil. Onu yapmamalısın. Yapmasan iyi olur" diyen, aslında bizim iyi tarafımızdır. Bunu saygı duyduğumuz ve sevdiğimiz kişilerle özdeşleştirmemiz önemli değil. Artık bize fikirlerini söyleyemeyecek olanların görüşlerine değer verdiğimizi düşünüyorum.

Kişisel olarak ben, pek rağbet görmeyen bir görüşe sahibim. İnsanların doğuştan iyi olduklarına inanıyorum. İyi olmak herkesin doğasında var. Ancak sonra şu soru ortaya çıkıyor: Herkes iyiyse, kötülük nereden geliyor? Buna verecek mantıklı ve akılcı bir cevabım yok, ama genel olarak konuşursak, insanlar bir noktada, artık iyi olanı ortaya çıkaracak bir durumda olmadıklarını anlıyorlar ve ben kötülüğün bu gerçekten doğduğunu düşünüyorum. Kötülük bir tür hayal kırıklığından doğuyor. İnsanların bunu bilinçli veya bilinçsiz yapmaları tamamen konudışı. Neden iyi olanı yapamayacak durumda oldukları konusunda fikir yürütmekse imkânsız. Binlerce farklı sebebi olmalı.

Bir deyiş vardır: "Cehennemin yolu iyi niyet taşlarıyla döşenmiştir." Bu, toplumsal, siyasal veya genel olarak bir anlamda doğrudur. Ancak bireysel hayat alanı için geçerli değil. Benim hayata karşı edindiğim, bu bozguna uğramış, karamsar ve acı tavrım da her zaman iyi olan niyetlerimin boşa çıkmasından kaynaklanıyor. Her zaman karamsar bir eğilimim olmuştur. Babam da böyleydi, hiç görmediğim ve hatırlamadığım büyükbabam da şüphesiz böyleydi ve büyükbüyükbabam da. Babam çok ciddi bir hastalığa yakalanmıştı. Ailesine bakamıyordu, karamsarlığı ve duyarsızlığı haklı temellere dayanıyordu. Ben bu sebeplerin, hastalığının ve bütün başına gelenlerin onun karamsarlığını teyid ettiğini düşünüyorum. Bana da böyle olmuştur, başımdan pek çok iyi şey de geçmiş olmasına rağmen. Bundan şikayet edemem –etmiyorum da. Tam tersine.

Sonsuz altı ay kadar bir süre gösterime sokulmadı. Sonra, gösterime girdiğinde de Polonya'da hiç hoş karşılanmadı. Felaketti. Bu filmde olduğu kadar hiçbir filmimde bu denli memnuniyetsizlikle karşı karşıya kalmamıştım. Yetkililer tarafından, ayrıca mu-

halifler ve kilise tarafından oldukça kötü karşılanmıştı. Bunlar da Polonya'daki üç güçlü kesimdir. Büyük bir hezimete uğradık. Canımıza okumayan tek bir grup vardı: seyirciler.

Filmin dağıtımı kasıtlı olarak çok kötü yapılmıştı. Gazete *Sonsuz*'un bir sinemada gösterildiğini yazıyorsa, o sinemada *Sonsuz*'un oynamadığından emin olabilirdiniz. Başka bir film gösterimdeydi. Başka bir film gösterildiği yazıldığındaysa *Sonsuz*'u gösteriyorlardı. Benim filmimi bulmanıza imkân yoktu. Çeşitli sinemalarda gösteriliyordu, özellikle de benim filmlerimin gösterilmesini hiçbir zaman istemediklerinde. Ben de bazı sinemalarda filmlerimin gösterilmesini istemem, çünkü hem oralara ulaşmak zordur hem de orada farklı bir seyirci kitlesi vardır. İnsanlar çocuklarını da yanlarında götürürler ya da sinemaya Amerikan tarzı eğlendirici filmler seyretmek isteyen gençler gelir. Ben de filmlerimin orada gösterilmesini istemem. *Sonsuz* ise böyle sinemalarda ve farklı bir isimle gösteriliyordu. Bu. A. Zajaczkowski ve A. Chodakowski'nin bizim *İşçiler '71*'e gönderme yaptıkları *Robotnicy '80* (İşçiler '80)* filmini çektiklerinden buyana bilinen bir yöntemdi. Film, *Wszystkie seanse zarezerwowane* (Hiçbir Gösteriye Yer Kalmamıştır) ibaresiyle gösterime sokuluyordu. İlk önce sinemanın ismi yer alıyordu ilanlarda, sonra da: *Hiçbir Gösteriye Yer Kalmamıştır. İşçiler 80* işte böyle gösteriliyordu ve halk *Hiçbir Gösteriye Yer Kalmamıştır* ilanlarının yer aldığı sinemalara üşüşüyordu.

Sonra birdenbire *Sonsuz,* Temmuz'un başında bir sinemada gösterime sokuldu. Tam tatil sezonunun başıydı. İki ay boyunca film yalnız o sinemada gösterildi. Her zaman bütün yerler doluydu ve Ağustos'un son günü, tatillerin bittiği gün filmi kaldırdılar ve bir daha gösterilmedi. İşte, filmim böyle sömürülmüştü.

Bir grup insan beni hezimete uğratmadı: halk. Her şeyden önce filmi görmeye gittiler. Ve ikinci olarak da hayatımda hiçbir zaman, tanımadığım insanlardan *Sonsuz*'dan sonra aldığım kadar ne mektup aldım ne de telefonla arandım. Tek bir kötü mektup veya telefon gelmedi, herkes sıkıyönetim hakkında doğruyu söyle-

*) *Robotnicy '80* (İşçiler '80), Andrzej Chodakowski ve Andrzej Zajaczkowski tarafından yönetildi. Ağustos 1980'de Gdansk tersanesinde yaşanan olayları konu alır.

diğimi yazıyor veya söylüyordu. Bunu böyle yaşamışlardı, sıkıyönetim böyle bir şeydi. Tanklar, ayaklanmalar, çatışmalar ya da bu tip diğer şeyler yoktu. Dışarının soğuk olması ve bizim her an içeri atılabilir veya vurulabilir olmamızdan çok, o dönemdeki düşüncelerimiz ve umutlarımızla ilgili bir filmdi bu.

İktidardakiler filmi iyi karşılayamazlardı, çünkü film sıkıyönetim karşıtıydı. Sıkıyönetim onu ilan edenlerin ve ondan etkilenenlerin yenilgisi olarak gösteriliyordu. *Trybuna Ludu* bunun tam bir anti-sosyalist sabotaj örneği olduğunu, yeraltı faaliyetlerine yol gösterici talimatlar içerdiğini yazdı. Bunlar o dönem için çok ağır suçlamalardı. Bu talimatlar insanları uygun zamanı bekleme konusunda cesaretlendiriyordu. Filmdeki avukatlardan biri, "Uygun zamanı beklemelisiniz... Şu an geri çekilmelisiniz," diyordu. Bu konuda Rus basınında birçok yazı çıktı ve Polonya basını da anında bunlardan alıntılar yaptı. Yeraltı organizasyonu için talimatlar. Tamamen anti-sosyalist bir film.

Bu arada muhalefet de tam tersini yazdı. Film yenilgiyi gösterdiği için iktidar tarafından yaptırılmıştı. İki tarafın da yenilgisini gösteriyordu. Muhalefet kendini yenilenler kefesinde görmek istemiyordu. Muhalefet ya kazandıklarını ya da kazanacaklarını düşünüyordu. Doğruydu da. 1989'da bunu kanıtladılar. Ancak muhalefet kazandığı zaman hangi durumdaydı? Bu soruyu hep sorarım. Kazanırken ne durumdasın? Ülkeyi doğru yöne götürmek için yeteri kadar enerjin, kuvvetin, umudun, düşüncen var mı?

En iyi ve zeki olanlarımız kazandı. Buna hiç şüphe yok. Ancak, şu an, Polonya'da yaşayıp geleceğe umutla bakabilir misiniz? Bu insanlar, bizim insanlarımız, hatta arkadaşlarımız olmalarına ve iyi niyetlerinden kuşku duymamamıza rağmen, hiç sanmıyorum. Görüldüğü gibi, bu da yeterli değil.

Polonya için en az her zamanki kadar endişeliyim. Belki yine düş kırıklığına uğradığımızdan, daha fazla endişeli olduğum bile söylenebilir. Bir aşamada düş kırıklığı yaşamamız gerekiyordu. Bu ülkeyi bizim hayal ettiğimiz aşamada -belki de benim- namuslu, katlanılabilir, aklı başında -aklı başında demek doğru olmayabilir- ya da bu kadar aptalca olmayan bir yer haline getiremeyişimiz ha-

yallerimizi yıktı. Etrafta iyi niyetli olup bir şeyler yapmaya çalışan bir sürü insan var, bu yüzyıllardır böyle. Bu ülkeyi düzenlemeye, ayakları üstüne kaldırmaya ve onu asil ve ulu yapmaya çalışıyorlar, ancak hiçbiri bunu başaramıyor. Her seferinde, düzene, namusa ve akılcı bir hayata karşı duyulan saf ve yaşamsal özlem, umut tarafından harekete geçiriliyor. Elli yılı aşkındır yaşıyorum ve doğal olarak benim de çok sık böyle umutlarım oldu; ancak bu umut gittikçe azalıyor. Yaşanan her hüsranla daha da azalıyor. Bu umudun kimden esinlendiği önemli değil –1956 ve 1970'te komünistlerden esinlenmişti, 1981'de işçilerden, 1990'da da yeni hükümetimizden. Her seferinde bu umudun başka bir yanılsama, başka bir yanlış, başka bir düş olduğunu ve gerçek bir umut olmadığını görüyoruz. Suyu sürekli bardağa boşaltıyorsunuz. Boşaltıyorsunuz, boşaltıyorsunuz ve aniden su taşıveriyor. Bardak doluyor.

Özgür Polonya'nın ne demek olduğunu bilmiyorum. Ülke coğrafi olarak kötü bir konumda olduğundan Özgür Polonya diye bir şeyin gerçekleşmesi kesinlikle imkânsız. Ancak bu, bu ülke akıllıca örgütlenemez anlamına gelmez. Pek tabii ki örgütlenebilir, ama ne yazık ki bunun belirtilerini göremiyoruz; aslında şimdi de tıpkı eskisi gibi aptalca örgütleniyor, yalnız bu sefer örgütleyenler bizleriz. Bu da işin en hüzünlü yanı.

Birçok ilişki parçalandı; arkadaşlıklar, kişisel ilişkiler, mesleki ilişkiler. Doğruyu söylemek gerekirse, son dört beş yıl içinde Polonya'da buluştuğum arkadaşların sayısı bir elin parmaklarını geçmez. Zamanım olmadığından değil, onları gerçekten görme ihtiyacı hissetmediğimden. Onlar da beni görme ihtiyacını hissetmiyorlar. İlişkiler parçalanıyor. Bir dönem Wajda'yla çok yakındık, her gün buluşurduk, ama onu dört beş yıldır görmüyorum. Bir kere bir galada karşılaştık. Birbirimize sarıldık ve hepsi bu kadar. "Ara beni." "Sen de." Hepsi bu kadar.

Edek Zebrowski'yle yakın ilişkimi sürdürüyorum. Belki birlikte çalıştığımızdan, belki de birbirimizi sevdiğimizden dolayı. Krzysztof Zanussi'yle de yakın ilişkimi sürdürüyorum ancak daha seyrek görüşüyoruz, çünkü fırsatımız olmuyor. Agnieszka Holland'la görüşüyorum, çünkü o da Paris'te, zaten onu Polonya'da da aynı sıklıkta görürdüm. Kameramanlarımla ve Mar-

cel'le* de görüşüyorum, o kadar. Gördüğünüz gibi görüştüğüm insanların sayısı pek fazla değil. Sıkıyönetimden sonra bütün dostluklar yitip gitti.

Bazı kişiler bana kin besliyor olabilir. Örneğin, sinema okulundan çok yakın bir arkadaşımla sorunlarım olduğunu hatırlıyorum. 1968'de, yüksek bir mevkide olan babası, Parti'den atılmıştı.** Daha sonra bakanlıkta başka bir yüksek konuma getirildi ama bir daha Parti için çalışmadı. Adam Michnik'le,*** tabir caizse, aynı yolun yolcusu olan oğlu ciddi sorunlar yaşıyordu. Sinema okulundan mezun olmuş, ancak iş bulamamıştı.

Bir belgesel çekiyordum ve bu arkadaşıma asistanım olmasını teklif ettim. O da yapacak daha iyi bir şeyi olmadığından teklifi kabul etti.

Sonra bu film Krakow Film Festivali'nde ödül kazandı. Birden yanıma genç bir sinema eleştirmeni gelerek çok adilik ettiğimi, arkadaşımı da sahneye çıkaracağım yerde, gidip ödülü tek başıma aldığımı söyledi. Ödülü paylaşmam gerektiğini düşünüyordu. İlk önce kendi isteğiyle böyle bir şey yapıyor olmalı diye düşündüm, ama sonra bunun arkadaşımın görüşü olduğunu ve onun teşvikiyle böyle davrandığını fark ettim. Niye böyle olduğunu anlayamamıştım, çünkü senaryoyu da ben yazmıştım, filmi de ben çekmiştim. Arkadaşımın asistanım olduğu doğru, bu yüzden filmi nasıl çekeceğimizi de sıkça tartışmıştık. Hatta etrafta dolanıp filmini çekebileceğimiz adamlar bulurdu, birisinin diğerinden daha iyi olduğunu söylerdi ve biz de onun seçtiğine bakmaya giderdik. Birinci asistanın normal görevlerini yerine getirmişti. Birdenbire filmin ikinci yazarı olarak ortaya çıkması için bir sebep yoktu. Daha sonra anlaşıldı ki -bu da o zamanlar bizim aramızdaki pek çok özel yanlış anlamalardan kay-

*) Marcel Lozinski (d. 1940) Belgesel film yönetmeni. Filmlerinden bazıları şunlardır: *Proba Mikrofonu* (Mikrofon Testi), *Las Katynskl* (Katyn Ormanı, 1990), *Siedmiu Zydow z mojej Klasy* (Sınıfımdan Yedi Yahudi, 1992), *89 Milimetrow od Europy* (Avrupa'dan 89 Milimetre, 1993).

**) Musevi bir aileden geliyordu.

***) Adam Michnik. Musevi bir aileden gelmektedir. 1968, 1970'ler ve 1980'lerde aktif muhaliflerdendi. Birçok kez hapse atıldı. Komünist dönem sırasında önemli bir muhalif ve KOR'un kurucu üyesiydi. Şimdilerde, Polonya'nın en çok satan gazetesi *Gazeta Wyborcza*'nın baş editörü.

naklanmıştı- o arkadaşım bugüne kadar bana kin beslemiş. Ona çok fazla yardımcı olamadım. Ondan daha iyi bir durumda değildim. Genç bir yönetmendim. O da siyasal bakımdan dışlanmıştı. Başka ne yapabilirdim ki? Belki de daha fazla bir şeyler yapabilirdim. Her gördüğüm minik serçeye yardım etmek için yolumdan çıkmaya hiçbir zaman çok hevesli olmamışımdır. Bu adama da arkadaşım olduğu için yardım etmiştim.

Beni kuşatmış, kuşatan ve kuşatacak hayata karşı garezim var, daha doğrusu kızgınım. Bu hayatta her şey rezalet, doğru bir şey yok, her şey bir yanılsamadan ibaret. Polonya'dan bahsediyorum. Polonya'ya mahkûmum. Hayatımın geri kalanını orada geçireceğimden hiç şüphe yok. Bu hayata, ait olduğum ve asla terk etmeyeceğim ülkeye karşı öfkeliyim. Bu ulusun bir parçası olduğum için kendi kendime de hırslanıyorum. Bu, halka karşı bir kin değil. Ulusları bireyler oluşturur. Bu ulus da 38 milyon kişiden oluşuyor. Bu insanların iradesi karar veriyor, hayatın hangi yöne doğru gideceğine.

Biz Polonyalılar tarihsel konumumuzu -Ruslarla Almanlar arasında olan ve bütün yeni yolların geçtiği konum- birçok kez inkâr etmeye kalkışmışızdır. Polonya'nın ve Polonyalıların şimdi nasıl olduklarını, onurumuzun esaret ve başkasına bağımlılığı engellemesinin ne kadar güzel ve mükemmel bir şey olduğunu düşündüğümde, ulaşımı ve mimarisi gayet ahmakça düzenlenmiş ve korkunç derecede çirkin ve düşüncesizce yapılanmış Varşova'yı gördüğümde, her şeyin böyle olmasının sebebini böyle bir millet olduğumuza bağladığımda, olduğumuz gibi olmanın iyi olup olmadığını merak ediyorum. Belki de, İkinci Dünya Savaşı fırtınasından sonra, bütün caddelerin yeniden düzenlendiği ve on dokuzuncu yüzyıldan kalma taş evlerin sağlam ayakta durduğu ve daha yüzlerce yıl duracağı başka bir ulusun parçası olmak daha iyi olurdu. Belki, Almanları samimi veya soğuk karşılayan Fransızlar gibi bir millet olmak daha iyidir. Fransa'da çok dramatik şeyler yaşanmadı. Orada her şey sağlam ayakta dururken Varşova'da kendi tutumumuzdan ötürü taş taş üstünde kalmamıştı. Hangisinin daha iyi olduğunu merak ediyorum. Rahatlık adına çok bariz bir şekilde özgürlüğü kısıtlayıcı ve aşağılayıcı bir şeye

tahammül etmek mi, yoksa buna karşı çıkıp öldürülmeyi göze almak mı? Bence en temel seçim bu. Başka da temel seçim yok.

Ülkeme karşı hırslanıyorum dediğimde de, aslında tarihe ya da bu ülkeye böyle davranan coğrafyaya karşı hırslanıyorum demek istiyorum. Hep böyle olur, canımıza okunur, kendimizi bulunduğumuz yerden koparmak isteriz ve bunu hiçbir zaman başaramayız. Bu bizim kaderimiz. Oldukça da yorucu bir şey. En azından benim için öyle.

Yakınlarda İngiliz tarihçisi Norman Davies'in,* Polonya'nın en iyi tarih okulu olan Krakow Tarih Okulu'yla (Krakowska Szkola Historyczna) ilgili yazdığı bir yazıyı okudum. Davies, "Onlara göre, *Liberum Veto* (bireyin, bütün olarak toplumun iradesine engel olma hakkı), *Liberum Conspiro* (iktidara karşı gizli ittifak yapma özgürlüğü) ve *Liberum Defaecatio* (karşıtlarını yerme hakkı), aynı talihsiz gelenek içinde Polonyalılara ait özelliklerdi," diye yazıyordu. Uzun yıllar boyunca, Polonya *Seym*'inde,** parlamentonun bir üyesi veya bir senatör *Liberum Veto* yoluyla bir yasaya karşı çıkabilirdi ve o yasa, başka herkes tarafından onaylansa bile, çıkamazdı. Bu Polonya'daki *Liberum Veto* kuralıydı. Davies şöyle devam ediyor: "Krakow'lu tarihçiler eski cumhuriyetin yıkılmasının olayların doğal akışı içinde gerçekleştiğine ve eski cumhuriyetin yeniden kurulmasına çalışmanın anlamsız olacağına inanıyorlardı."

Bunlar muhtemelen oldukça objektif bir İngiliz tarihçisi tarafından yazılmıştı. O da, Polonya'mn talihsiz coğrafi ve politik konumundan kaynaklanan ve olumlu bir hükümeti imkânsız kılan Lehlerin bu özelliklerini fark etmişti. Polonyalılar bir tehlike karşısında hemen birleşirler. Güçlük ve ıstırap karşısında birleşirler ama iş anlaşmaya geldiğinde, bunu bir türlü beceremezler. En akıllı adam bile, bir hükümete girdiğinde, bütün enerjisini, sabrını, yeteneğini ve sahip olduğu her şeyi kaybedecektir, çünkü bir türlü akılcı bir konsensüs elde edilemeyecektir.

---

*) Norman Davies. *Tanrı'nın Oyun Alanı: Polonya Tarihi* (2 cilt), OUP, 1981.

**) Polonya Parlamentosu (Seym) tarafından bir yasa çıkartılacağı zaman, bu yasa ilk önce, veto edilebileceği Senato'dan geçer. Senato'nun tek başına yasayı çıkartmaya yetkisi yoktur. Komünist dönem sırasında Senato kaldırılmıştı ama komünizmin düşüşüyle beraber tekrar oluşturuldu.

İşte politikanın paradoksu bu. Tabii ki politika zeki insanlara ihtiyaç duyuyor, peki ya hukuk? O duymuyor mu? Belki duyuyordur. Belki sanat da böyle bir ihtiyaç içindedir. Belki de tıbbın, edebiyatın, sinemanın, hukukun, hastane yönetiminin bu tip insanlar olmadan gelişme şansı yoktur. Tabii bütün zeki, iyi, akıllı, sakin, adil, dürüst, enerjik doktorlar Sağlık Bakanlığı'na yerleştirilebilirler ama bu sefer hastalara kim bakacak? Bu diğerleri için de geçerli. Benim görüşüme göre, politikada birkaç yılını harcayan Wajda büyük bir hata yaptı. Yeteneğini onun değerini takdir etmeyen bir yerde kullandı. Hiçbir şeyi de değiştiremedi. Bir şey başaramadı. Binlerce şey yapmış olduğu halde, bir şey başaramadı. Bu işin sadece bir sonucu oldu: O süre içinde hiç film çekmedi ve şimdi çekerse -ki bütün samimiyetimle çok güzel bir film çekmesini diliyorum- bu filmin, onun politika yaparken çektiği acıyla lekelenmiş olacağını düşünüyorum.

Muhalefet, filmimde kazanılmış bir zafer göstermediğim için, *Sonsuz*'la onlara büyük zarar verdiğimi düşünüyordu. Ben gerçeği gösterdiğimi sanıyorum. Kilise de filmi hoş karşılamadı tabii ki, çünkü sonunda kadın intihar ediyordu, ayrıca birçok kere donunu çıkarmıştı. İntihar ediyordu, arkasında da küçük bir çocuk bırakıyordu, bu da kilise tarafından hiçbir şartta kabul edilemez bir şeydi. Oysa kadın ancak o zaman huzura ermişti. Onu sadece intihardan sonraki bir sahnede mutlu ve kaygısız gösterdim. Öbür tarafta kendisi için daha iyi bir yer bulmuştu.

DEKALOG

Dekalog (1988)

Bütün bunlar yaşanırken yolda senarist ortağıma rastladım. Bir avukattı, etrafta avare dolaşıyordu, yapacak pek bir şeyi yoktu. Belki düşünmek için zamanı olmuştu. Son birkaç yıldır birçok şey yaptığı doğruydu, çünkü sıkıyönetim dönemiydi ve o da birçok siyasi davaya bakmıştı. Ancak sıkıyönetim hepimizin tahminimden daha kısa sürede sona erdi. Bir gün karşılaştık. Soğuk bir gündü. Yağmur yağıyordu. Eldivenlerimden birini kaybetmiştim.

Piesiewicz bana, "Birisi On Emir'le ilgili bir film çekmeli. Sen çekmelisin," dedi. Çok ilginç bir fikirdi tabii ki.

Piesiewicz yazmasını bilmiyor. Ama konuşabiliyor. Sadece iyi konuşmakla kalmıyor, düşünebiliyor da. Hiç durmadan, saatlerce, arkadaşlarımız, karılarımız, çocuklarımız, kayaklarımız, arabalarımız hakkında konuşuruz. Ama laf dönüp dolaşıp yaratmakta olduğumuz film için neyin daha yararlı olacağı konusuna gelir. Çoğunlukla esas fikirler, filmi yapılamazmış gibi görünenler, Piesiewicz'den geliyor. Ben de doğal olarak kendimi onlara karşı korumaya çalışıyorum.

1980'lerin Polonyası'nda her yere, her şeye ve herkesin hayatına kaos ve düzensizlik hakimdi. Gerilim, çaresizlik ve başımıza daha kötü şeylerin geleceği korkusu kendini belli ediyordu. O günlerde az da olsa yurtdışına çıkmaya başladım ve dünyada genel olarak bir belirsizlik havası sezdim. Politikadan değil, sıradan, günlük hayattan bahsediyorum. Nazik gülümsemelerin ardında ortak bir kayıtsızlık sezdim. Gittikçe artan bir şekilde, neden yaşadığını bilmeyen insanları seyrettiğimin yıkıcı izlenimine kapıldım. Bu yüzden de Piesiewicz'in haklı olduğunu ama On Emir'in filmini yapmanın oldukça zor olacağını anladım.

Bir tek film mi olmalıydı? Birçok mu? Yoksa on tane mi? Belki de her biri bir emre dayanan on ayrı film dizisi? Bu görüş, on önerme fikrine en yakın olanı gibi görünüyordu, birer saatlik on film. Bu aşamada önemli olan senaryoları yazmaktı, o sıralar filmi yönetmeyi düşünmüyordum. Çalışmaya başlamamın sebeplerinden biri, uzun yıllardır Tor Yapımevi'nin sanatsal yönetmeni olan Krzysztof Zanussi'nin yardımcılığını yapmamdı. Zanussi daha çok yurtdışında çalışıyordu, bu yüzden sadece genel kararları o veriyordu, günlük idareyse bana kalıyordu. Yapımevinin görevlerinden biri de genç yönetmenlerin ilk filmlerini yapmalarına yardımcı olmaktı. Kabuğunu kırması gereken birçok yönetmen tanıyordum ve onlar için para bulmanın ne kadar zor olduğunu biliyordum. Uzun süre televizyon böyle başlangıçlar için doğal bir yuva olmuştu –TV filmleri daha kısa ve daha ucuzdu, bu da riski azaltıyordu. Bunun zorluğuysa televizyonun tek filmlerle ilgilenmemesiydi. Dizi istiyor, eğer zorlanırlarsa üçleme dörtleme

türü şeyler de kabul ediyorlardı. Ben de on senaryo yazıp bunları *Dekalog* olarak önerirsem on genç yönetmenin ilk filmlerini yapabileceğini düşünmüştüm. Bir süre için bu fikir senaryoyu teşvik edici bir unsur oldu. Çok daha sonraları, senaryoların ilk versiyonları hazır olduğunda, gayet bencilce fark ettim ki ben bu senaryoları başkalarına vermek istemiyorum. Bazılarını sevmeye başlamıştım ve elimden giderlerse çok üzülecektim. Filmleri ben yönetmek istiyordum. Böylece onunu da benim yöneteceğim açıkça belli oldu.

En başından beri filmlerin günümüzü anlatan filmler olacağını biliyorduk. Bir süre için de olsa hikâyelerimizi siyasal dünya içinde kurmayı düşündük ama sonraları, 1980'lerin ikinci yarısından itibaren siyaset bizi ilgilendirmemeye başlamıştı.

Sıkıyönetim dönemi sırasında siyasetin çok da önemli olmadığını anladım. Siyaset bir bakıma, tabii ki nerede olduğumuzu, ne yapmaya iznimiz olduğunu ya da olmadığını tanımlayabiliyor, ama gerçekten önemli olan insani sorunları çözmüyor. Bizim temel, insani sorunlarımız için ne bir şey yapabiliyor ne de onlara bir çözüm getirebiliyor. İster komünist bir ülkede, ister zengin kapitalist bir ülkede yaşayın, siyaset hiçbir zaman şu tip sorularınızı cevaplayamıyor: Hayatın gerçek anlamı nedir? Neden sabahları uyanıyoruz?

Filmlerim siyasetin içinde olan insanlarla ilgiliyken bile, onların ne tip insanlar olduklarını hep anlamaya çalışmışımdır. Siyasal çevre ancak bir arkaplan oluşturuyordu. Kısa belgesellerim bile insanlarla ilgiliydi, neye benzedikleriyle. Hiçbiri siyasal film değildi. Esas konu hiçbir zaman politika olmadı. *Kamera Kurdu*'nda baş karakterin filminden bazı sahneleri çıkartan bir fabrika müdürü vardır, 'öteki taraf'ı temsil eder. O da bir insandır. Fabrika müdürü filmlerden sahneler kesen, kafası çalışmayan bürokratların sadece bir temsilcisi olmakla kalmaz, aynı zamanda neden müdahale ettiğini de anlatmaya çalışan bir adamdır. Tıpkı filmlerimden sahneler kesen Varşova'daki sansürcüye benzer. *Kamera Kurdu*'yla onu gözlemlemek ve eylemlerinin ardında yatanı bulmak istedim. Kafasını hiç işletmeden, sadece kararları mı yerine getiriyordu? Daha rahat bir hayat mı amaçlıyordu? Belki



Dekalog serisinin afişi.

de benim kabul edemeyeceğim ama yine de geçerli görülebilecek sebepleri vardı.

Leh gerçekliklerinden bıktım, çünkü her şey bize rağmen, bizim üstümüzde bir yol tutturmuş gidiyor ve bizim de elimizden bir şey gelmiyor. Piesiewicz ve ben, bırakın iyiye doğru götürmeyi, siyasetin herhangi bir şekilde dünyayı değiştireceğine de inanmıyorduk. Bir de tamamen sezgisel olarak *Dekalog*'un dışta pazarlanabileceğinden kuşkulandık. Ve böylece politikayı filmin dışında tutmaya karar verdik.

Polonya'daki hayat zor olduğundan -aslında dayanılmaz- bunu az da olsa filmlerimde göstermeliydim. Bununla beraber, günlük hayatın sevimsiz olaylarından seyirciyi kurtardım. Öncelikle

onları politika denen korkunç şeyi seyretmekten kurtardım. İkinci olarak, dükkânların önünde oluşmuş kuyrukları göstermedim. Üçüncü olarak, o zamanlar birçok şey vesikayla alındığı halde, bunu göstermedim. Sıkıcı ve insanı canından bezdiren gelenekleri göstermedim. Zor durumda olan kişileri göstermeye çalıştım. Toplumsal sıkıntılara veya hayatın zorluklarına giren her şey filmlerimin arkaplanında yer alıyordu.

Dekalog, başka koşullar yüzünden değil de, kurgusal olan ancak herkesin hayatında ortaya çıkabilecek bu koşullar yüzünden mücadeleye girmiş, birdenbire istediklerini elde edemediklerini ve bir kısır döngüye yakalandıklarını fark eden on veya yirmi kişi hakkında on hikâye anlatma girişimiydi. Öylesine bencil, öylesine kendimizi ve ihtiyaçlarımızı sever olduk ki diğer herkes sanki arkaplanda eriyip gitti. Sevdiklerimiz için birçok şey yapıyoruz -bu da bir varsayım- ama yaşadığımız günü gözden geçirdiğimizde, her şeyi onlar için yapmış olduğumuz halde, onları kollarımızla saracak, yumuşak ve sevgi dolu bir şeyler söyleyecek gücümüzün veya zamanımızın olmadığını fark ediyoruz. Artık duygular için vaktimiz kalmıyor. Ben esas sorunun burada yattığını düşünüyorum. Hayatlarımız parmaklarımızın arasından akıp gidiyor.

Herkesin hayatının dikkatle irdelenmeye değer olduğuna, her hayatın kendi sırları ve dramları olduğuna inanıyorum. İnsanlar utandıkları için kendi hayatlarından bahsetmiyorlar. Eski yaraları deşmek veya eski kafalı, duygusal görünmek istemiyorlar. Biz de bu yüzden her filme, sanki baş karakter kamera tarafından gelişigüzel seçilmiş gibi başlamak istedik. İçi binlerce yüzle dolu bir stadyum düşündük. Biz de bu yüzlerin içinden birine odaklanacaktık. Bir fikrimiz daha vardı. Kalabalık bir sokakta kamera herhangi bir yüzü seçecek ve onu film boyunca izleyecekti. Sonunda, aksiyonun büyük bir konut alanında geçmesine karar verdik. Tanıtım planında birbirinin benzeri binlerce pencere görülüyordu. Varşova'nın en güzel yerleşim bölgesini seçmiştim. O bile oldukça kötüydü, diğerlerini siz düşünün artık. Karakterlerin hepsinin aynı sitede yaşamaları onları biraraya getiren bir özellikti. Bazen karşılaşıyorlar ve "Biraz şeker ödünç alabilir miyim?" diye birbirlerine soruyorlardı.



Dekalog 8'de geçmişinin peşine düşmüş bir kadını oynayan Teresa Marczewbka.

Karakterlerimin hepsi diğer filmlerimdeki gibi davranıyorlardı, yalnız *Dekalog*'da, karakterlerin iç dünyalarında olan bitenle, dışarda neler olduğundan daha fazla ilgileniyordum. Önceleri, onları çevreleyen dünya, etraflarında olanlar, dış koşulların ve olayların insanları nasıl etkilediği ve onların da dış olayları nasıl etkiledikleriyle uğraşırdım. Şimdi artık bu dış dünyayı bir kenara bıraktım, eve gelen, kapıyı içerden kilitleyen ve kendileriyle baş başa kalan insanlarla gittikçe daha fazla ilgileniyorum.

Bütün insanların -politik düzeni göz önünde bulundurmadan- iki yüzü olduğunu düşünüyorum. Yüzlerinin birini sokakta, işte, sinemada, otobüste veya arabada gösteriyorlar. Bu yüz Batı'da da, enerji dolu, başarılı olmuş ya da yakın gelecekte başarılı olacak birinin yüzü olarak bilinir. Bu yüz, dışarda ve yabancılara göstermek için en uygun olan yüzdür.

Dürüstlüğün oldukça karmaşık bir birleşim olduğunu düşünüyorum. Hiçbir zaman nihai olarak, "Dürüstüm" ya da, "Dürüst değildim" diyemeyiz. Bütün eylemlerimizde ve kendimizi içinde bulduğumuz bütün farklı durumlarda, hiçbir çıkış yolunun olmadığı konumlara geliyoruz –çıkış yolu bulunsa bile bu, en iyi olanı ya da iyi bir çıkış yolu olmuyor, diğer seçeneklerden göreceli olarak biraz daha iyi olanı, başka bir şekilde söylemek gerekirse daha az kötü olanı oluyor. İşte bu, dürüstlüğü tanımlıyor. İnsan nihai dürüstlüğü yakalamak isteyebilir ama yakalayamaz. Her gün verdiğiniz kararlarla sonuna kadar dürüst olamazsınız.

En büyük kötülüklere sebep olmuş insanlar bile dürüst olduklarını söyleyip başka türlü davranamazdık diyorlar. Söyledikleri doğru olsa bile, bu da başka bir tuzak. Bu, yapılanı haklı çıkarmasa bile politikada da tam tamına böyle. Siyaset yapıyorsanız ya da başka bir sosyal çevre içindeyseniz, sosyal bir sorumluluğunuz var demektir. Çaresi yok. Her zaman başkaları tarafından izleniyorsunuzdur –gazeteler tarafından olmasa bile komşularınız, aileniz, sevdikleriniz, tanışlarınız, hatta sokaktaki yabancılar tarafından bile. Ancak aynı zamanda, hepimizin içinde bir barometre vardır. En azından ben bu barometreyi çok belirgin şekilde hissediyorum; yaptığım bütün uzlaşmalarda, verdiğim bütün hatalı kararlarda, yapmamam gereken şey konusunda çok net bir sınırım vardır, ben de onu yapmamaya çalışırım. Ancak bunun doğru ve yanlışın kesin tanımıyla ya da herhangi bir tanımıyla bir ilgisi yok. Bu, günlük somut kararlarla alakalı.

Dekalog üzerinde çalışırken en çok düşündüğümüz şeylerden biri de buydu. Özde ne doğru, ne yanlıştır? Yalan ve doğru nedir? Dürüstlük ve namussuzluk nedir? Kişinin bunlara karşı tavrı ne olmalıdır?

Mutlak bir referans noktası bulunduğunu düşünüyorum. Tanrı'yı düşündüğümde, aklıma Yeni Ahit'teki Tanrı'dan çok Eski Ahit'in Tanrısı geliyor. Eski Ahit'in Tanrısı talepkâr ve acımasız bir Tanrı; kendi koyduğu kurallara uyulmasını insafsızca talep eden, bağışlamaz bir Tanrı. Yeni Ahit'in Tanrısı ise merhametli, yumuşak kalpli ve beyaz sakallı, her şeyi affeden bir adam. Eski Ahit'in Tanrısı bize birçok özgürlük ve sorumluluk bırakıyor, bizim bunları nasıl kullandığımızı gözlemliyor, sonra da ödüllendiriyor ya da cezalandırıyor. Hiçbir şekilde yalvarmaya ve affetmeye yer yok. Dayanıklı, mutlak, belirgin ama kesinlikle göreceli değil. İşte benim gibi zayıf, arayış içinde olan, bilmeyen insanlar için referans noktası bu olmalı.

Günah kavramı da Tanrı adını verdiğimiz bu soyut ve nihai otoriteyle ilişkili. Ben ayrıca, daha önemli bulduğum, kendinize karşı işlediğiniz bir günah daha olduğunu düşünüyorum, esasında bu da aynı kapıya çıkıyor. Bu da zayıflıktan, günaha karşı duramama zayıflığımızdan; daha fazla para, rahatlık, bir kadına ve-

ya erkeğe sahip olma veya iktidarı elinde tutmanın cazibesine karşı duramama zayıflığımızdan kaynaklanıyor.

Bir de günah korkusuyla yaşayıp yaşamama sorunu var. Bu, Katolik ya da Hristiyan inanışından kaynaklanan, tamamiyle farklı bir mesele. Musevilikte durum biraz daha değişik. Onların daha farklı günah kavramları var. Bu sebepten dolayı, Eski ve Yeni Ahit'in Tanrılarından bahsettim. Bu tür otoritenin varlığına inanıyorum. Birinin dediği gibi, eğer Tanrı yoksa, birinin O'nu icat etmesi gerekirdi. Dünyada mükemmel bir adaletin olduğunu sanmıyorum, hiçbir zaman da olmayacak. Kendi ölçütümüzde bir adaletten söz ediyoruz ve bu ölçüt de oldukça dar kapsamlı. Biz çok küçük ve kusurluyuz.

Bir şey, yanlış yaptığınızı söyleyip sürekli içinizi kemiriyorsa, bu doğru olanı yapabilecekken yapmadığınızı biliyorsunuz demektir. Bir kritere, değerler hiyerarşisine sahipsiniz. Sanırım bu, yanlışı doğrudan ayırabileceğimizi ve kendi iç pusulamızı kullanabilecek durumda olduğumuzu ispatlıyor. Doğru ve namuslu olanın ne olduğunu bilsek bile bazen onu seçemeyiz. Özgür olmadığımızı düşünüyorum. Hep bir çeşit özgürlük için mücadele ediyoruz ve belli bir oranda bu özgürlüğü, özellikle de dışsal özgürlüğü yakalamayı başarıyoruz –en azından, Doğu'yla karşılaştırıldığında özgürlüğün Batı'da çok daha fazla bir oranda olduğunu görüyoruz. Batı'da istediğiniz bir saati veya pantolonu alma özgürlüğünüz var. İhtiyacınız varsa, alırsınız. İstediğiniz yere gidebilirsiniz. Yaşamak istediğiniz yeri seçme özgürlüğünüz var. İçinde yaşayacağınız şartları seçme özgürlüğünüz var. İstediğiniz sosyal çevrede veya insan topluluğunda yaşayabilirsiniz. Bence bizler, tutkularımızın, fizyolojimizin ve elbette ki biyolojimizin esiriyiz. Tıpkı bin yıl önce olduğu gibi. Daha iyi olanla biraz daha iyi olan ve yine biraz daha iyi olanla biraz daha kötü olan arasındaki karmaşık ve göreceli ayrımın da tutsağı olduğumuzu düşünüyorum. Hep bir çıkış yolu bulmaya çalışıyoruz. Bundan kurtulma şansınız yok. Her ülkeye ya da yalnızca bir ülkeye girmenizi sağlayan bir pasaportunuz da olsa bir şey fark etmez. Dünya kadar eski bir deyişe göre, özgürlük insanın içindedir. Çok doğru.

İnsanlar hapishaneden çıktıklarında -özellikle de siyasi sebeplerden dolayı girmişlerse- hayatla yüz yüze gelince çaresiz kalırlar ve sadece hapiste gerçek anlamda özgür olduklarını söylerler. Bir tek odada ya da hücrede belirli bir insanla yaşamaya ve şunu ya da bunu yemeye mahkûm oldukları için özgürdürler. Hapishanenin dışındaysa istediğinizi yeme özgürlüğünüz vardır: İngiliz, İtalyan, Çin veya Fransız lokantasına gidebilirsiniz. Özgürsünüzdür. Mahkûmlar istediklerini yeme konusunda özgür değillerdir, sadece bir karavana içinde önlerine getirilmiş olanları yiyebilirler. Mahkûmlar ahlaki ya da duygusal seçimler yapma imkânları bulunmadığından özgür değillerdir ve bizim omuzlarımıza yüklenen türden günlük dertleri de olmadığı için seçebilecekleri fazla şey olmaz. Aşkı yaşayamazlar, sadece özlem duyabilirler. Aşkta doyuma ulaşma imkânları yoktur.

Hapiste yapılabilecek seçimler sayılıdır, bu yüzden hapisteki özgürlük duygusu hapisten çıkıldığında duyulandan daha fazladır. En azından kuramsal olarak, hapisten çıktığınızda istediğinizi yeme şansınız vardır, ama duygular diyarında, tutkularınızın diyarında kapana kısılıp kalırsınız. İnsanlar hep bunu yazıya dökerler ve ben de bunu yapmalarının sebebini çok iyi anlıyorum.

Onu doyuramadığımız için, bugün Polonya'da ulaşmayı başardığımız özgürlük bize hiçbir şey vermiyor. Para olmadığı için onu kültürel bakımdan doyuramıyoruz. Kültüre ayrılabilecek para yok. Kültürden daha önemli olan şeylere bile para yok. Alın size bir paradoks daha: Eskiden paramız vardı ama özgürlük yoktu, şimdi özgürlüğümüz var, bu sefer de para yok. Gereken ortam olmadığı için özgürlüğümüzü ifade edemiyoruz. Ancak, eğer hepsi bu kadarla kalsaydı, yine de çözülebilir bir durum olurdu; bir gün gelir, para sorunu bir şekilde halledilirdi. Sorun bundan çok daha ciddi. Bir zamanlar Polonya'da kültürün, özellikle de sinemanın sosyal anlamı büyüktü. Ne tür film yaptığınız çok önemliydi. Bu bütün Doğu Avrupa ülkeleri için geçerliydi. Kitleler Wajda veya Zanussi'nin bir sonraki filmini görmek için sabırsızlanırlardı, çünkü birçok film yönetmeni içinde bulunulan du-

rumdan hoşnut değildi ve bu hoşnutsuzluğu ifade edecekleri yollar bulmaya çalışıyordu. Ülke genelinde kimse var olan durumla uzlaşamıyordu zaten. Bu anlamda çok lüks ve emsalsiz bir durumdaydık. Bizler Polonya'da gerçekten de çok önemliydik –özellikle de sansür yüzünden.

Şimdi artık her şeyi söyleyebilme iznimiz var ama şimdi de insanlar söylememize izin verilenlerle ilgilenmeyi bıraktılar. Sansür, yazarları da halkla aynı oranda sınırlamıştı. Halk sansürün işlediği kuralları öğrenmiş, bu kuralların atlatıldığını gösteren işaretleri beklemeye başlamıştı. Bütün bu işaretlere mükemmel tepkiler gösterirdi, onları çözüp onlarla oynardı. Sansür bir büro gibiydi ve çalışanları da memurdu. Kendi yönetmelikleri ve talimat kitapları vardı. Beyazperdede yayınlanmasına izin verilmeyen kelime ve durumları bu kitaptan bulup, bu sahneleri kesiyorlardı. Bu kitaba bakarak olmaması gereken sahneleri keserlerdi. Yönetmeliklerinde henüz yazmayan kelimeleri kesemezlerdi ya da amirlerinin henüz tespit etmedikleri durumlara tepki gösteremezlerdi. Biz de onların henüz bilmedikleri şeyleri çabucak keşfetmesini öğrendik ve halk da niyetlerimizi kusursuz bir şekilde anladı. Sansürcülerin gözlerinin önünde iletişim kuruyorduk. Halk taşra tiyatrolarından bahsettiğimizde Polonya'yı kastettiğimizi anlıyordu. Küçük bir kasabadan gelen çocuğun rüyalarının gerçekleşmesinin zor olduğu gösterildiğinde, bu, çocuğun rüyalarının ne başkentte ne de başka bir yerde gerçekleşebileceği anlamına geliyordu. Halk ve biz beraberdik, kabul etmediğimiz bu düzene duyduğumuz nefret bizi birleştirmişti. Bugün artık eskiden bizi birleştiren temel sebep yok. Artık bir düşmanımız yok.

Benim sansürle ilgili hoş bir hikâyem var. Krakow'da grafikerlik yapan, aslında karikatürist olan bir arkadaşım var. Adı Andrzej Mleczko.* İnanılmaz zeki ve esprili biri. Doğal olarak sansürle ilgili bir sürü sorun yaşamıştı. Onu bir türlü rahat bırakmıyorlardı. Çizdiklerini alıyorlardı. Daha sonra sansürü kal-

*) Andrzej Mleczko, satirik karikatürist.

dırdılar. Artık sansür yok. Bir gün Mleczko trabzanını düzeltmesi için bir marangoz çağırmış. Peki, kim gelmiş? Tabii ki sansür memuru. Sansür memuru rendeyi eline alıp trabzanın üstünde çalışmaya başlamış. Mleczko yanma gelip, "Bunu böyle kabul etmem," demiş. Böylece sansürcü bir gün daha çalışmış ve Mleczko onu seyredip, "Bunu böyle kabul etmem," demiş ve sonunda sansürcü iflas etmiş.

Polonya'daki sansür -pek akıllıca sayılmasa da oldukça iyi işlemişti- özgürlüğümüze çok büyük kısıtlamalar getirmemişti, üstüne üstlük, o zamanlar film çekmek, Batı'nın ekonomik sansürü altında film çekmekten çok daha kolaydı. Ekonomik sansür, seyircinin ne istediğini bildiğini sanan insanlar tarafından konmuş sansürdür. Şu an Polonya'da, tıpkı Batı'daki gibi bir ekonomik sansür -seyircinin sansürü- var, şu farkla ki Polonya'daki sansür pek profesyonelce değil. Yapımcılar ya da dağıtımcılar halka itibar edecek durumda değiller.

Dekalog'un bütün senaryolarını yazdığımda, televizyonun onayına sundum ve bir bütçe tahsis edildi ama hâlâ para eksiğimiz olduğunu fark ettim. O dönem Polonya'da iki tane mali kaynak vardı. Bir tanesi televizyondu. Diğeriyse Kültür ve Sanat Bakanlığı. Ben de bakanlığa gittim. Yanıma birkaç *Dekalog* senaryosu aldım, "Size çok ucuza iki film yaparım ama bir şartım var; filmlerden biri 5 numaralı senaryodan yapılacak -çünkü bunu yapmayı çok istiyordum-, diğerini de siz seçin," dedim. Onlar da altıncıyı seçtiler ve bana biraz para verdiler. Fazla değildi ama yeterliydi. Senaryoların uzun versiyonlarını yazdım. Sonra, çekerken, iki filmin de iki versiyonunu yaptım. Biri televizyon, biri de sinema için. Daha sonra, doğal olarak hepsi birbirine karıştı. Televizyon için yapılan sahneler sinema versiyonuna, sinema için olanlar da televizyon versiyonuna karıştı. Ancak montaj odasında bu çok eğlenceli bir oyundur. En zevkli an.

Televizyon için yapılan filmlerle sinema için yapılan filmler arasındaki fark nedir? Öncelikle televizyon seyircisinin, sinema seyircisinden daha az zeki olduğunu düşünüyorum. Televizyonun bu hale gelmesinin sebebi seyircilerin kalın kafalı olması

değil, editörlerin öyle zannetmesi. Televizyonla ilgili temel sorunun bu olduğu kanısındayım. Bu, Alman, Fransız ya da Polonya televizyonları kadar aptal olmayan İngiliz televizyonu için geçerli değil. İngiliz televizyonu eğitim ve kültürle ilgili görüşleri veya sorunları biraz daha fazla sunma eğilimi taşıyor. Bu tip şeyler konusunda İngiliz televizyonları, özellikle de BBC ve Channel 4, çok daha özenli davranıyorlar, bunu da kusursuz, kapsamlı ve eksiksiz belgesel filmler ve bireyleri konu alan filmlerle sağlıyorlar. Oysa diğer birçok ülkede televizyonların -Amerika da dahil- ahmakça olmalarının sebebi, editörlerin insanların ahmak olduğunu düşünmeleri. Bense insanların ahmak olduğunu düşünmüyorum ve bu yüzden de iki tür seyirciye eşit ciddiyetle yaklaşıyorum. Ayrıca, televizyon için yapılan filmlerle sinema için yapılan filmler arasında anlatım ve tarz açısından çok büyük farklılıklar da görmüyorum.

Bir farklılık var; bu da televizyon filmi yaparken daha az paranız olur, dolayısıyla işinizi daha az zamanda tamamlamak zorunda kalırsınız. TV filmlerini hızlı, bu yüzden biraz daha az dikkatlice çekersiniz. Sahneleme çok daha basit, çekimler geniş açıdan çok yakın plan olmalıdır, çünkü geniş planlarda daha fazla dekora ihtiyacınız olur. Televizyondaki yakın plan kuralı da buradan kaynaklanıyor. Televizyonda geniş planlı filmler gördüğümde, bunların küçük ekranda çok rahat seyredilebilir olduklarını düşünüyorum. Hatta bu filmler yüksek bütçeli Amerikan filmleri bile olsa. Belki küçük ekranda her detayı yakalayamazsınız ama etki az çok aynıdır. Televizyonda bu testi geçemeyenlerden biri *Yurttaş Kane*'dir, çünkü bu film küçük ekranda mümkün olandan çok daha fazla konsantrasyon istiyor.

Televizyon ve sinema seyircisi arasındaki fark ise çok basit. Sinemaya giden, filmi diğer insanlarla, bir grupla seyreder. Televizyon seyircisiyse yalnız. Bugüne kadar televizyon seyreden bir adamın kız arkadaşının elini tuttuğunu görmedim, ama sinemalarda bu genel kuraldır. Benim kişisel görüşüme göre, televizyon yalnızlık, sinema ise topluluk anlamına gelir. Sinemada gerilim sadece siz ve ekran arasında değil, bütün seyirciler ve sizin ara-

nızdadır. Çok şey fark eder. İşte bu yüzden de sinemanın mekanik bir oyuncak olduğu doğru değildir.

Filmde, saniyede yirmi dört kare geçtiği ve filmin hep aynı olduğu çok bilinen bir teoridir ama bu doğru değil. Film makarası aynı olsa bile gerilim ve ortamın mükemmel koşullarda oluştuğu büyük bir sinemada, mükemmel bir beyazperdede, mükemmel bir ses düzeniyle, bin kişilik bir seyirciye gösterildiğinde film tamamiyle farklılaşır. Aym film, banliyölerdeki kokan küçük bir sinemada, muhtemelen horlayan dört kişiye gösterildiğindeyse bambaşka bir film olur çıkar. Siz onu farklı olarak görmüyorsunuzdur. O zaten farklılaşmıştır. Bu anlamda filmler el yapımıdır, makaralar aynı olduğundan filmler tekrarlanabilir, ancak hiçbir gösterim tekrarlanamaz.

İşte bunlar televizyon ve sinema filmleri arasındaki temel farklılıklar. Ayrıca, bir de tabii ki televizyonun belli şeylere alışmış, onları bekleyen bir seyirci kitlesi var. Ahmaklıktan bahsetmiyorum -Tanrı korusun- ama yine de belli şeylere alışmış seyircileri var. Mesele her akşam veya haftada bir aynı televizyon karakterlerinin onları ekranlarında ziyaret edecek olmaları. Bu, dizi yaparken vermeniz gereken tavizlerden biridir. Seyirci giderek bu ziyaretlere alışmıştır, sanki arkadaşlarıyla yemek yiyormuş ya da aileleri onlara pazar ziyaretinde bulunuyormuş gibi bu ziyaretlerden memnun olmaya başlar. Tabii eğer karakterlerle aralarında bir duygudaşlık oluşmuşsa. Amerikalılar karakterlerini, onlar hakkında bazı şüpheleriniz olsa bile, sevilebilir kılmak için çok uğraşıyorlar.

Bu yüzden televizyon filmleri seyircinin sevdiği dostlarını ve tanışlarını görme ihtiyacını tatmin edecek şekilde yapılmalı. Bu genel bir uzlaşımdır ve sanırım *Dekalog*'da benim hatalı olduğum nokta da buydu. *Dekalog* ayrı ayrı filmlerden oluşmuştu. Aynı karakterler arada sırada da olsa dizinin diğer bir filminde ortaya çıkabiliyordu. Onları tanıyabilmek ve filmlerin birbirleriyle olan bağlantılarını kurabilmek için çok dikkatli olmanız ve filme yoğunlaşmanız gerekmekteydi. Televizyonda filmlerin nasıl gösterileceği konusunda etkili olduğum her yerde, seyircinin karakterler arasındaki bağlantıyı kurabilmesi için en azından haftada iki

filmin gösterilmesini istedim. Ancak geleneği izlememekle çok açık hata yapmıştım. Büyük bir ihtimalle aynı hatayı bugün de tekrarlarım, çünkü filmlerin birbirlerinden ayrı olmasının bir anlamı olduğunu düşünüyordum –ancak seyircinin beklentileri dikkate alındığında bu bir hataydı.

Geleneklerden bahsetmişken bir şeyi daha belirtmek gerek. Sinemaya gittiğiniz zaman, film neye benzerse benzesin, bilet parası ödediğiniz, sinemaya gelmek için otobüse binip kendinizi zora soktuğunuz, dışarda yağmur yağdığı için bir de yanınızda şemsiye taşıdığınız ya da evden belli bir saatte çıktığınız için filmi bütün dikkatinizi biraraya toplayarak seyretmeye çalışırsınız. Harcadığınız para ve emek yüzünden bir şeyler yaşamak istersiniz. Bu çok temel bir ihtiyaçtır. Sonuç itibarıyla, karakterler arasındaki daha karmaşık ilişkileri ve daha karmaşık konuları seyredecek durumdasınızdır. Televizyon seyrederken bu farklıdır. Televizyon seyrederken etrafınızda olan biten her şeyi hissedersiniz. Tavada yanmak üzere olan yumurtalar, kaynayan çaydanlık, çalıp duran telefon, ödevini yapmayan ve sizin de yapması için zorladığınız oğlunuz, yatmak istemeyen kızınız, daha yapacak ne çok işiniz olduğunu ve sabah saat kaçta kalkacağınızı düşünmek gibi. Bütün bunları televizyon seyrederken yaşarsınız. Bu yüzden de -*Dekalog*'da yaptığım bir diğer yanlış da budur- televizyondaki hikâyelerin daha yavaş anlatılması ve aynı şeyin birçok kez yinelenmesi gerekir, ki çay yapmak veya tuvalete gitmek için ekranın başından ayrılmış olan seyirci o yokken neler olduğunu yakalayabilsin. Bugün o filmleri yeniden çekseydim, hata olduğunu düşündüğüm halde, büyük ihtimalle bunu yine dikkate almazdım.

Dekalog'daki en iyi buluş, on filmin her birinde ışıktan sorumlu ayrı kameraman kullanmaktı. Bu on hikâyenin biraz farklı bir şekilde anlatılması gerektiğini düşünüyordum. Harika bir fikirdi. Daha önce çalıştığım kameramanlara seçme şansı verdim, ama ilk defa çalıştıklarım için onların ilgisini çekecek ve uygun olacağına inandığım ve yeteneklerinden, zekâlarından, yaratıcılıklarından sonuna kadar faydalanabilmelerini sağlayacak fikirler ya da filmler buldum.

Çok ilginç bir deneyim olmuştu. Sadece tek bir kameraman iki film çekti, diğer filmlerin hepsi farklı kameramanlarla çekildi. En yaşlı kameraman altmışının üstünde, en genciyse yirmi sekiz yaşındaydı –sinema okulunu yeni bitirmişti. Her biri farklı nesildendi ve birbirinden farklı tecrübeler yaşamışlardı ve meslekleriyle ilgili farklı yaklaşımları vardı. Ancak, bu filmler birbirlerinden ne kadar farklı olsalar da, görsel olarak inanılmaz derecede birbirlerine benziyorlardı. Bir tanesinde kamera eldeydi, diğerinde üç ayak kullanıldı. Birisi kamerayı hareket ettiriyordu, diğeri yerleşik kamerayla çekim yapıyordu. Birisi bir çeşit ışık kullanıyordu, bir başkası farklı. Her şeye rağmen filmler birbirine benziyordu. Bu bana, senaryonun ruhu diye bir şey olduğunun ve kameramanın hangi malzemeyi kullanırsa kullansın, eğer zeki ve yetenekliyse, bu ruhu yakalayacağının, bu ruhun -kamera kullanımı ve ışık ne kadar farklı olursa olsun- filme bir şekilde sızacağının ve filmin özünü belirleyeceğinin bir kanıtı olarak görünmüştü.

Dekalog'da, görüntü yönetmenlerine hiçbir zaman olmadığı kadar özgürlük tanıdım. Her biri istediği şekilde davranıyordu, gerçi bir süre sonra benim gücüm de tükenmişti. Ben bir de rekabete ve özgürlükten doğacak enerjiye güvenmiştim. Birini kısıtladığınızda enerjisini tüketirsiniz. Ona özgürlük verirseniz enerjisi olur, çünkü artık önünde birçok imkân vardır, o da içlerinden en iyisini bulmaya çalışacaktır. Bu yüzden de görüntü yönetmenlerime büyük bir özgürlük tanıdım. Her biri kamerayı nereye ve nasıl yerleştireceğine, nasıl kullanacağına, nasıl çalıştıracağına kendi karar veriyordu. Tabii ara sıra kabul etmediğim şeyler oluyordu ama kameranın çalışması, kurulması ve sahne düzenlemesi konusunda hemen hemen her dediklerini onayladım. İlginçtir ama bütün bunlara rağmen, filmler yine de aynıydı.

Polonya'daki birçok oyuncuyu tanırım, ancak bir sürü tanımadığım da vardı. Onların birçoğuyla da ilk defa *Dekalog*'u çekerken tanıştım. Tanımadığım bazılarınıysa tanımamaya devam edebilirim, çünkü onlar benim oyuncularım değiller. Çoğunlukla, bir oyuncuyla tanışıp muhteşem olduğunu düşünürsünüz. Onunla çalışmaya başladığınızdaysa, onun sizin ne demek istediğinizi anlamadığı ve sizinle aynı frekansta düşünmediği ortaya çıkıverir. Bu

yüzden de birlikte çalışmanız bilgi değiş tokuşu ve karşılıklı önerilerin aktarılmasına dönüşür. Ben ondan şöyle ya da böyle oynamasını isterim. O da öyle oynar veya biraz daha farklı oynar ve o kadarı bile pek bir işe yaramaz. Öte yandan, önceden tanımadığım ama tanımış olmam gereken birçok oyuncuyla tanıştım; ilk kez kullandığım deneyimli eski kuşak oyuncular ve genç oyuncular.

Oyuncular, ayrıca organizasyon ve yapımla ilgili çeşitli ayrıntılar yüzünden filmler sık sık örtüşüyordu. Her şey çok özenli planlanmıştı. Bir gün üç filmde birden kullanılacak bir koridorda çekim yapacaksak, insanlar üç kameramanın da geleceğini, ışıklarını kurup kendi sahnelerini art arda çekeceklerini biliyorlardı. Bu tamamen üç kameraman getirmenin, hatta hemen ışık düzenini değiştirmenin, aym mekânı üç kez kiralamaktan, üç kez her şeyi bozup tekrar kurmaktan çok daha kolay olması yüzündendi.

Çalışma şeklimiz şöyleydi. Kameramana, filmin bir sahnesinin iç mekânda çekileceği belli bir süre önceden haber verilirdi. O da o gün gelirdi. Çekimlerde hep belli aralar veriyorduk. Mesela, neden *Dekalog*'un çekimini bölmüştük? Çekime başladık, yarısını çektik, ara verdik. Galiba kameraman Slawek meşguldü, başka bir filmde çalışıyordu. Bu arada biz diğer iki *Dekalog*'u bitirip beşincisine döndük. Doğal olarak böyle bir şey yapmak Batı'da çok daha zor, çünkü orada yapım parası belli bir kişiye veya kişilere ait oluyor; başka bir deyişle para, Polonya'da olduğu gibi, devlete ait değil. Bu yüzden de bu çok daha zor, ama ben bu yöntemi kullanırım. *Dekalog* bunun tipik bir örneğidir. Her zaman yöntem değiştirme şansım oluyordu. Bir şey montaj odasında gözüme hoş gözükmüyorsa, hemen başka bir sahne çekiyordum. Ya da o sahneyi tekrarlıyordum. Değiştiriyordum. Ve neden değiştirdiğimi ve nasıl değiştirdiğimi de bilirdim. Bu her şeyi çok daha kolaylaştırıyordu.

Aslında, hayatım boyunca hep bu deneme-yanılma çekimlerini yapmayı sürdürdüm. Sonra birdenbire deneme faslı bitiveriyor ve filmin montajının bu sahnelerden yapılması gerekiyor. Hep böyle çalışmış, böyle yapmışımdır. Filmin sonunda neye benzeyeceğini kâğıda dökmek benim için çok zor. Film hiçbir zaman önceden yazdığım gibi sonuçlanmaz. Her zaman biraz daha farklı bir şeyler çıkar ortaya.

Dekalog'un çekimleri bir aylık arayla birlikte bir yıl sürdü. Ayrıca bu süre zarfında, seminerler verdiğimden dolayı Berlin'e gidip geldim. Bazen pazarları, bazen de akşamları giderdim. Akşam giderdim, sonra da sabah çekim için dönerdim.

Bazen soğuk algınlığına yakalanıp grip olurdum ama genelde çekim sırasında hastalanmam. Nedendir bilmem. Herhalde hayatınızın bir döneminde enerji bir yere toplanıyor, sonra ona dehşetli bir şekilde ihtiyacınız olduğunda ortaya çıkıyor. Bunun genelde böyle olduğunu düşünüyorum. Bir şeyi gerçekten istiyorsanız, gerçekten ihtiyacınız varsa, onu elde edersiniz. Enerji ve sağlık söz konusu olduğunda, film çekerken de aynı şey geçerli. Çekim sırasında hastalandığımı hiç hatırlamıyorum. Enerjim ve bir de -mesela *Dekalog*'da olduğu gibi- bir sonraki gün yeni bir görüntü yönetmeni geleceği veya değişik oyuncularla çalışacağım için neler olacağına karşı duyduğum merak benim işi tamamlamama yardım ediyordu. Ne olacak? Her şey nasıl sonuçlanacak?

İşin sonunda, tabii ki ben de darmadağın oluyordum. Ama her şeyi çok net hatırlarım. 4'de veya 7'de veya 2'de veya 1'de kaç plan çektiğimi, bir planın kaç tekrarını yapmış olduğumu montajın sonuna kadar çok iyi hatırlarım. Bu konuda bir sorunum olmaz.

Filmlerin hepsinde ortalarda dolaşan bir adam var. Kim olduğunu bilmiyorum; sete gelip çekimleri seyreden bir adamcağız. Bizi seyrediyor, bizim hayatlarımızı. Bizden pek memnun değil. Geliyor, seyrediyor, sonra da gidiyor. Bir tek 7 numaralı filmde görünmüyor, çünkü doğru çekememişim ve montaj sırasında onun olduğu planı çıkarmak zorunda kaldım. Bir de 10 numaralı filmde yok, çünkü böbrek ticaretiyle ilgili şakalar olduğu için, onun gibi bir adamı göstermeye değmeyeceğini düşünmüştüm. Ama sanırım yanılmışım. Kuşkusuz onu o filmde de göstermeliydim.

Başlangıçta bu adam senaryolarda yer almıyordu. Witek Zalewski* adında, o zamanlar ve şimdi de inanılmaz derecede güvendiğim, çok zeki bir sanat yönetmenimiz vardı. Biz senaryoları yazarken bana sürekli, "Krzysztof, burada bir şey eksikmiş gibime geliyor. Bir eksiklik var," diyordu. Ben de, "Ama ne, Witek? Ne eksik-

*) Her yapımevinin senaryo ısmarlamak ve seçmekle sorumlu bir edebi yöneticisi vardı.



Dekalog serisi, Musa'ya gönderildiğine inanılan 'on emir' düşüncesine dayanılarak çekilmiştir.

miş gibine geliyor?" diye sorardım. "Söyleyemem ama bir şey eksik. Senaryolarda olmayan bir şey." Bunun üzerine konuşur, konuşur, konuşurduk. Sonunda bana Wilhelm Mach adındaki bir Leh yazarla ilgili bir olay anlattı. Bu Mach denen adam bir gösterime gitmiş, "Bu filmi çok sevdim. Çok beğendim, özellikle de mezarlıktaki sahneyi. Cenazedeki siyah takım elbiseli adama bayıldım," demiş. Yönetmen de, "Cenazede siyah takım elbiseli bir adam yoktu ki," demiş. Mach da, "Nasıl olur? Çerçevenin sol tarafında duruyordu, önde, siyah takımlı, beyaz gömlek giymiş, siyah kravat takmış. Sonra çerçevenin sağına doğru yürüyüp görüntüden çıktı," demiş. Yönetmen, "Öyle bir adam yoktu," diye tekrarlamış. Mach, "Vardı, gördüm. Ve filmde en çok sevdiğim de o adamdı," demiş. On gün sonra da Mach ölmüş. Witek bu anektodu anlattığında neyin eksik olduğunu hissettiğini anladım. O, hiç kimsenin görmediği ve genç yönetmenin de filmde göründüğünden haberi olmadığı bu siyah takım elbiseli adamın eksikliğini hissediyordu. Yönetmen adamı hatırlamasa da bazı insanlar bu adamı görmüşlerdi, o her şe-

yi izleyen adamı. Olaylar üzerinde hiçbir etkisi olmayan ama eğer onun farkına varırlarsa, seyredenlere sanki bir uyarı, bir işaret gönderen biri. Ben de o zaman Witek'in filmde neyi eksik bulduğunu anladım ve onu sete getiren taksi şoförleri tarafından 'şeytan', bazıları tarafındansa 'melek' diye adlandırılan karakteri filme soktum. Ama senaryolarda adı hep 'genç adam' diye geçiyordu.

Dekalog'un Polonya'daki seyredilme oranı ya da sözde seyredilme oranı, oldukça iyiydi. Yüzdeleri özel bir büro hesaplıyordu. İlk film yüzde 52 ile başladı ve onuncu filmde yüzde 64'e çıktı. Bu da 15 milyon seyirci eder. Oldukça yüksek bir sayı. Bu kez eleştiriler fena değildi. Birkaç sataşma oldu ama çok azı kötü niyetliydi.

Krotki Film Oz Zabijaniu (Öldürme Üzerine Kısa Bir Film, 1988)

Bu, bir taksi şoförünü öldürdükten sonra adalet eliyle öldürülen genç bir adamın hikâyesi. Aslında filmin hikâyesi hakkında söylenecek fazla bir şey yok, çünkü çocuğun taksiciyi neden öldürdüğünü bilmiyoruz. Toplumun genç adamı öldürmesinin hukuksal sebeplerini biliyoruz. Ancak insani sebepleri bilmiyoruz, hiçbir zaman da öğrenemeyeceğiz.

Bu filmi çekmek istememin sebebi, bütün bu olanların benim adıma yapıldığını düşünmem, çünkü ben bu toplumun bir üyesiyim, bu ülkenin vatandaşıyım ve bu ülkede birisi, bir başkasının boynuna ipi geçirip ayağının altındaki tabureye tekme atarsa, bunu benim adıma da yapıyor demektir. Ve ben böyle bir şeyi istemem. Bunu yapmalarını istemem. Bu filmin ölüm cezasından çok, genel anlamda öldürmeyle ilgili olduğunu düşünüyorum. Hangi sebeple olursa olsun, kimi öldürürseniz öldürün ve kim öldürürse öldürsün, öldürmek yanlıştır. Sanırım bu da, bu filmi yapmamın ikinci sebebi. Üçüncü olaraksa Polonyalının dünyasını, insanların birbirine hiç acımadığı, birbirlerinden nefret ettiği, kimsenin birbirine yardım etmediği, sadece engel olduğu korkunç ve renksiz bir dünyayı tanımlamak istedim. İnsanların birbirlerini geri püskürttükleri bir dünya. Yalnız yaşayan insanların dünyası.

Nerede yaşarlarsa yaşasınlar, insanların genelde yalnız olduklarını düşünüyorum. Dışarda çalıştığım için de buna sık tanık

oluyorum. Birçok ülkeden genç insanlarla ilişkilerim var; Almanya, İsviçre, Finlandiya ve daha birçok yerden. İnsanları en fazla rahatsız edip kendilerini en fazla kandırdıkları -çünkü kabul etmezler- şeyin yalnızlık olduğunu düşünüyorum. Bunun sebebi, önemli meselelerini konuşacakları kimseleri olmaması. Günlük hayatın artan kolaylıkları yüzünden eskiden önemli olan birçok şey yok olmaya yüz tuttu; sohbet, mektup yazmak, bir başka insanla gerçek bir temas. Her şey çok fazla yüzeyselleşti. Mektup yazacağımıza telefon eder olduk. Romantik ve maceralı olabilecek bir seyahat yerine, havaalanına gidip bir bilet alıyor, uçuyor, geldiğimizin aynısı bir diğer havaalanına iniyoruz.

İnsanların, yalnız olmalarına rağmen, mantığa aykırı bir şekilde, başkalarıyla aralarına mesafe koyup yalnız kalma lüksüne ulaşmak için zengin olmak istedikleri izlenimine gittikçe daha fazla kapılıyorum. Başkalarından uzak bir evde yaşayabilmek, kimsenin burunlarının dibinde oturamayacağı ve konuşmalarını dinleyemeyeceği kadar büyük bir lokantaya gidebilmek istiyorlar. Öte taraftan da insanlar yalnız kalmaktan inanılmaz korkuyorlar. "En çok neden korkarsınız?" diye sorduğumda çoğunlukla, "Yalnızlıktan korkarım," cevabını alıyorum. Tabii ölümden korkuyorum cevabını veren insanlar da oluyor, ama çoğunlukla yalnızlıktan ve yalnız kalmaktan korktukları cevabını veriyorlar. Aynı zamanda bağımsız olmaya karşı büyük bir istek de var. *Öldürme Üzerine Kısa Bir Film*'deki karakterlerin her biri yalnız ve ellerinden pek fazla bir şey de gelmiyor. Filmin kahramanı, kendi kaderi dışında hiçbir şeye karar veremeyen bir insan.

Polonyalıların ne istediğini bilmiyorum. Ama neden korktuklarını biliyorum. Yarın ne olacağını bilemedikleri için gelecekten korkuyorlar. Biri yarın başbakanınızı öldürürse ne olur? Böyle bir durum İngiltere'de meydana gelirse ne olur? Hatta yapan IRA olsun diyelim. Öldürmeyi de başardılar diyelim. Bu hayatınıza bir değişiklik getirir mi? İşinize giderken yine aynı otobüse veya aynı arabaya binersiniz. İş arkadaşlarınız ve patronunuz yine sizi bekliyorlardır. Her şey aynı kalır. Belki öğle yemeğine her zaman gittiğiniz lokantaya gidersiniz. Ama Polonya'da, başbakan öldürülürse, o gün her şey değişir. Hâlâ bir yapımevim var mı yok mu,

onu bile bilemem. Telefonlar çalışmayabilir. Param değersizleşir, çünkü bir gecede değiştireceklerdir. Sonuçta Polonya'da her şey olabilir ve herkes kötü bir şeyler olacak diye çok korkuyor. Bu yüzden de bugünkü hayatı en iyi şekilde yaşamaya çalışıyorlar. Bu da oldukça tehlikeli.

Öldürme Üzerine Kısa Bir Film Varşova'da geçiyor. Şehir ve çevresi özgül bir şekilde gösteriliyor. Filmin görüntü yönetmeni Slawek Idziak, kendisinin özel olarak yaptığı filtreler kullandı burada. Yeşil filtreler, bu yüzden de film genelde yeşilimsi bir renk tonuna sahip. Yeşil, baharın, umudun rengi olarak kabul edilir, ama kameraya yeşil filtre koyduğunuzda dünya çok daha acımasız, renksiz ve boş bir yere dönüşür. Her şey filtrelerle çekildi; bu kameramanın fikriydi. Kameraman yakın planlar için başka, orta yakın planlar için başka filtre, iki baş çekilecekse başka, gökyüzü çekilecekse başka ve iç mekânlarda başka filtre kullandığı için 600 filtre imal etmişti. Genelde kamerada üç filtre olurdu. Bir kere hepsi birden düştü. Ne efekt ama! Filmde, genç adamın taksi şoförünün kafasına sopayla vurduktan sonra adamın takma dişlerinin düştüğü bir sahne var. Çok neşeli bir sahne. Neyse, bu takma dişleri çekeceğimiz sahneydi. Kameraman, kamerayla birlikte eğildi. O kahrolası takma dişleri on beş kez çamura attım. Bir türlü tutturamıyordum. Sonunda başardım ve tam o anda filtreler düştü. Bunu ekranda seyrettikten sonra ne yaptığımızı anladım. Filtreler düşünce normal bir çamurda duran bir adet normal takma diş görülüyordu. Ama önceden hiçbir şey göremiyordunuz. Ne dişleri ne de çamuru. Tam o anda korkunç bir şey yapmakta olduğumuzu fark ettim. Bu filmde kameramanın tarzıyla kamera kullanımının filmin konusuna çok uygun olduğunu düşünüyorum. Boş, pis, hüzünlü bir şehir. İnsanları da aynı.

Bunlar kopya çıkartıldığında dikkat isteyen teknik yöntemler. Bu işlemde bir hata yaparsanız filtrelerin yaptığı etki sanki filmde pislik varmış gibi ortaya çıkar. *Öldürme Üzerine Kısa Bir Film*'in sinema versiyonunu televizyonda seyrederseniz, filmde sanki teknik bir hata varmış gibi görünür. Kaydedip videodan seyrettiğinizdeyse filtreler görüntüde daireler oluşturmaya başlayacaktır. Neden? Çünkü açık ve koyu kısımlar arasındaki fark (kontrast) televizyonda fazlalaşıyor, açık olan biraz daha açıkla-



Öldürme Üzerine Kısa Bir Film'de (1988) Jacek'in (Miroslaw Baka) gözlerinin bağlandığı sahne..

şıp koyu olan da biraz daha koyulaşıyor. Giderek değişecekleri yerde, filtreler sanki ortalarından bir pencere açılmış gibi görünmeye başlarlar, bu da korkunç bir görüntü yaratır. *Dekalog*'un beşinci filmi *(Öldürme Üzerine Kısa Bir Film)* -filmin televizyon için yapılan versiyonu- daha yumuşak internegatif üzerine çekilmişti, bu yüzden kopyası da çok daha yumuşak olmuştu. Sonuç olarak, kontrast çok fazla değildi, televizyonda daha fazla bir kontrastla gösterildiğinde filmin kopyası gibi görünebiliyordu.

Filmde iki cinayet sahnesi var. Genç adamın taksi şoförünü öldürdüğü sahne hemen hemen 7 dakika, adaletin çocuğu öldürdüğü sahneyse 5 dakika sürüyor. Korku filmleri uzmanı bir Amerikalı bana, sinema tarihinin en uzun cinayet sahnesi rekorunu kırdığımı söyledi. Bir öncekinden, 1934'te Amerikalılar tarafından yapılanlardan 13 veya 16 saniye daha uzunmuş.

Bir sorun çıkmıştı. Taksi şoförünün kafasını örten battaniyenin altından bir damla bile kan akıtamıyorduk. Kanın içinden akması gereken ama bir türlü akıtamadığımız borularda bir sorun

vardı. Ekip, şoförü oynayan oyuncudan pek hoşlanmadığı için adamı battaniyenin altında iteklemem için bana baskı yapıyordu. Böylece kan akabilecekti. Ama o kadar da ileri gitmedik.

İnfaz sahnesi bir kerede çekileceği için oldukça zor bir sahneydi. İşte böyle oldu: Ben sahneyi yazdım, stüdyonun içinde hapishane dekorunu kurduk ve oyuncuları bulduk. Ne söylemeleri ve ne yapmaları gerektiğini öğrendiler. Kameraman ışıkları kurdu. Her şey hazırdı, ben de önce bir prova yapmak istedim. Prova sırasındaysa ben de dahil, herkesin dizlerinin titrediğini fark ettim. Dayanılmaz bir durumdu. Her şey bizim tarafımızdan kurulmuştu, yine de set ekibinin, kameramanın, benim ayaklarımız birbirine dolanıyor, dizlerimiz titriyordu. Herkesinki. Sabah saat on bir civarıydı. Çekimi durdurmak zorunda kaldım. Ertesi gün çektik. Sahte de olsa infaz dayanılması imkânsız bir görüntü.

Film, şiddetin suçlanmasıydı. Birisinin canını almak herhalde şiddetin en üst biçimi ve ölüm cezası da bir insanın hayatına son vermek demek. Bu yolla ölüm cezasıyla şiddet arasında bir bağ kurmuştuk. Film, şiddetin bir türü olan ölüm cezasına karşıydı.

Film, şans eseri, tam ölüm cezasıyla ilgili tartışmaların olduğu sırada gösterildi. Bunu, senaryoyu yazarken hissetmemize imkân yoktu. O zamanlar bu konu hakkında konuşma izniniz bile yoktu. Sonra bu tartışmalar başladı ve film yerini buldu. Yeni hükümet, 1989 hükümeti, infazları beş yıl durdurdu.

Krotki Film O Milosci (Aşk Üzerine Kısa Bir Film, 1989)

Herhalde *Aşk Üzerine Kısa Bir Film*'i montaj odasında, diğer çektiğim bütün filmlerden çok daha fazla değiştirdim. Görüntü yönetmeni Witek Adamek'le, sıradan hayatı resmeden birçok malzeme çektik, ancak perdeye zoraki yansıyan bu dış dünya ciddi bir hataydı. Filmi çevreleyen bütün gerçeklikleri kırptım. O hali çok daha güzel oldu.

Çok kısa bir filmdi, ancak tutarlı olduğunu zannediyorum. En ilginç bulduğum yanıysa, filmdeki perspektif. Her zaman dünyaya sevilen değil de seven bir insanın gözüyle bakıyoruz. İlk önce kadına, Magda'ya âşık olan genç adamın gözüyle bakıyoruz ama ka-

dın hakkında hiçbir şey bilmiyoruz. Onu sadece gencin gördüğü gibi görüyoruz. Onları birlikte gördüğümüz bir an var, o zaman perspektif tamamiyle değişiyor. Magda oğlana karşı bir şeyler hissetmeye başladığında -başlarda acıma, sonra vicdan azabı, daha sonra belki biraz yakınlık- dünyaya kadının gözleriyle bakmaya başlıyoruz. Artık genç adamı görmüyoruz. Bileklerini kesip hastaneye kaldırıldığı için ortadan kayboluyor. Hastanede onunla birlikte değiliz. Artık her şeyi kadının görüş açısından algılıyoruz.

Filmin üçte ikisinde ortaya çıkan bu perspektif değişimi -çünkü hemen hemen ikinci dönüm noktasında başlıyor- ilginç bir yapısal müdahaledir. Sevilenin değil de sevenin bakış açısını izliyoruz. Sevilen, parçalanmış durumda bir obje. Bu aşk hem genç adam hem de -sonradan- kadın için zor. Bu aşka hep bu aşk yüzünden acı çeken insanın gözüyle bakıyoruz. Ve bu aşk hep acı çekme ve imkânsızlıkla bağlantılı gibi. Tomek, Magda'yı gözetler. Sonra Magda Tomek'i bulmaya çalışır. Bunu kendini suçlu hissettiğinden yapar ama ayrıca bir de onun kendine benzediğini fark eder. Onun yaşındayken, belki de daha gençken, onun gibiydi. Saftı ve aşkın var olduğuna inanıyordu. Sonra herhalde bir şekilde yaralandı. Onu yakan çok sıcak bir şeye dokundu ve bedelinin çok ağır olduğunu anlayıp bir daha sevmemeye karar verdi. Sonra bu duygu yeniden yüzeye çıktı. Bu yorumun işe yarayıp yaramadığıysa tamamen farklı bir mesele.

Esas sorun başrolü oynayacak kadın oyuncuydu. En son anda bu oyuncunun Szapolowska'dan başka kimse olamayacağına karar verdim. Hatta, rolü ona çekimden üç gün önce önerdim. *Sonsuz*'dan sonra Szapolowska'yla aramız pek iyi değildi, bu yüzden ben de onunla çalışmayı isteyip istemediğimi bilmiyordum. Ancak o sırada Polonya'daki bütün kadın oyuncularla yaptığımız deneme çekimlerine baktığımda Szapolowska'nın en iyi seçim olacağına kanaat getirdim. O sırada deniz kıyısında bir yerdeydi, ben de bir asistanla ona senaryoyu gönderdim. Senaryoyu kumsalda teslim alıp hemen okumuş. Kabul etti.

Szapolowska'nın başrolü oynayacağının belli olduğu sıralarda erkeği de Lubaszenko'nun oynayacağı kesinleşti. İyi bir oyuncu olan Krakow'lu Edward Lubaszenko'nun oğluydu. Lu-

baszenko bana çok ilginç biri gibi geldi. Sesi yaşına göre kesinlikle çok kalındı -on dokuz yaşındaydı ve ses tonu bas veya baritondu- ama bunun çok büyük bir sorun olmayacağı anlaşıldı. İkisi iyi bir çift oldular.

Çekimlere başladığımızda Szapolowska senaryoyla ilgili bazı kuşkuları olduğunu söyledi. Günümüz insanının sinemaya gittiğinde bir masal görmek istediklerini düşünüyormuş. Sezgileri ona, insanların masala ihtiyaçları olacaklarını ya da zaten ihtiyaçları olduğunu söylüyormuş. İlla da mutlu son değil ama bir masal. Filmin sadece hayatın gerçeklerine dair katı bir belgesel değil de, öykülerde, gerçekte ya da kavramlarda olduğu gibi bir uzlaşım içerdiğini açıkça gösterecek bir çeşit uzlaşım sunmamız gerektiğini düşünmüş. Bir masal hep aynı uzlaşımla özdeşleştirilir. Masallar her zaman şöyle başlar: "Evvel zaman içinde bir kral yaşarmış..."

Bazı şeyler, bazı filmlerdeki çözümler genelde bir oyuncu ya da bir kameraman tarafından geliştirilmiş çözümler değildir, ancak oyuncu veya kameramanın herhangi bir konudaki tereddütlerini ortaya koyması ya da sonradan kullanılacak -çoğu kez kullanılır- veya yeniden şekillendirilecek bir fikir ileri sürmesiyle çözümler üretilip geliştirilir. Szapolowska'nın fikri hoşuma gitmişti. Bir kadındı ve bütün kadınlar gibi bizden daha güçlü sezgileri vardı. Dediklerine inandım ve Piesiewicz'le oturup bana etkileyici gelen böyle bir masalımsı sonu *Dekalog 6*'nın sinema versiyonu için planladık. Bundan hoşlandım, çünkü bu bana, biraz da, Jurek Stuhr'un kamerayı kendine çevirdiği *Kamera Kurdu*'nun sonunu hatırlamıştı. Sinema versiyonunda imkânlar boldur. Hiçbir şeyin mümkün olmadığını bildiğimiz halde, her şeyin hâlâ mümkün olduğunu anlatan bir sondu. Böylesinin çok daha iyimser bir sorun olduğunu söyleyebiliriz.

Televizyon versiyonunun sonu çok kuru, özlü, aynı zamanda da basitti. Magda postaneye gider ve Tomek ona, artık onu gözetlemeyeceğini söyler. Biz de Tomek'in ne onu ne de bir başkasını bir daha gerçekten de gözetlemeyeceğini biliriz. Birisi onu gözetlerse, o da o insanı Magda'nın kendisini incittiği gibi incitecekti. Televizyon versiyonu, benim, hayatta böyle şeylerin nasıl sonuçlandığına dair görüşlerime yakındı.



Aşk Üzerine Kısa Bir Film'den (1989) bir sahne.

Bu filmi yaparken mesleğimin saçmalığını kesin bir şekilde anladım. Esasında film, blok apartmanlardan birinin bir katında yaşayan gençle onun karşı bloğunda yaşayan bir kadın hakkındaydı. Seyircinin gözüyle bakarsak ya da senaryoyu okursak, filmi nasıl çekebilirdik? İki daire -biri adam, diğeri kadın için- ve bir de bir kısım merdiven kiraladık. Bu da her şeyiyle masrafsız bir film demekti. Aslında bu filmi çekmek için on yedi farklı iç mekân kullandık. Bu on yedi iç mekân, iki dairenin karşılıklı olduğu etkisini yaratıyordu. Bir veya iki defa Tomek ya da Magda dışarı sokağa çıkar veya postaneye giderler. Dışarı çıktıkları başka sahne yoktu.

Bu on yedi iç mekânın biri, yani Magda'nın dairesi, Varşova'nın yirmi ya da otuz kilometre dışındaki iğrenç prefabrik evlerden biriydi. Tahmin edebileceklerinizin en korkuncu. Kaldırıp bir tarlanın ortasına konmuş kocaman bir taş yığını. Bulduğumuz villanın da bloktakilere benzer camları vardı. Magda'nın dairesini buraya kurduk. Magda'nın dairesi bloklarda değil, Varşova'nın 30 kilometre dışında bir villada çekildi.

Bu daireyi Tomek'in görüş açısından çekebilmek için -iki perspektiften bakıyorduk; önce Tomek'in sonra Magda'nın perspektifinden- bir kule inşa ettik, çünkü Tomek kadından bir iki kat daha yukarda oturuyordu ve kuleyi Tomek'in katından görülen yüksekliği vermek için kullanıyorduk. Tomek teleskopla baktığında, biz de Magda'nın dairesini görebilmek için aşağıya doğru bakıyorduk. Ayrıca bu iki katlı kule uzun lensle çekim yapıldığında -bazen 300, bazen de 500 mm.'lik lens kullandık- teleskopla bakılıyormuş izlenimi vermesi için evden yeterince uzakta olmalıydı.

Sete gece saat onda giderdik, çünkü sessizlik gerekiyordu ve eninde sonunda bu bir gece çekimiydi. Kuleye çıkardık. Ekibin geri kalanı prodüksiyonun kiraladığı civardaki diğer evlere giderlerdi ve Witek Adamek ve ben, birer şapşal gibi altı yedi saat, gün ağarana kadar kulenin tepesinde çekim yaparken onlar da ya uyur ya da porno film seyrederlerdi. Çok soğuk olurdu, donma noktasının altında.

Evle kule arası 60 ya da 70 metre olduğundan, Szapolowska'yla mikrofonla haberleşirdik. Mikrofon bendeydi. Szapolowska'nın da evde kurulu ses düzeni vardı.

Böylece bir hafta boyunca her gece, soğukta ve yalnız -bir de kameramanın asistanıyla benim asistanlarımdan biri olurdu- bu saçma şartlar altında, karanlık bir banliyö bölgesinde çalıştık. İki katlı bir kulenin tepesindeki iki ahmaktan biri mikrofona şunları tekrarlayıp duruyordu: "O bacağını daha yukarı kaldır. Bacağını aşağı indir. Masaya yaklaş. Hadi, git o kartları al." Direktifleri sadece prova sırasında verebiliyordum, çünkü çekimi sesli yapıyorduk.

Setten yiyecek veya başka bir şey almak için ayrıldığımda, durumun saçmalığı ve anlamsızlığı üstüme geliyordu. Dev bir gökdelen niyetine kullanılan küçük villa ışıl ışıldı, çok açık diyaframlı uzun odaklı objektifler kullandığımızdan, çok ışığa ihtiyacımız vardı. Her şey karanlığa gömülüyken tek ışık saçan yer orasıydı; etrafta kimsecikler yoktu. Gecenin içinde acayip iki katlı bir kule. Kendimi orada, "O bacağını kaldır," diye bağırırken görebiliyorum. Tabii mikrofon da doğru dürüst çalışmıyordu ve evdeki

sistemden sesim duyulsun diye elimden geldiğince yüksek sesle bağırmak zorunda kalıyordum.

Bütün o hafta boyunca mesleğimin aptallığı, saçmalığı ve anlamsızlığını bütün çıplaklığıyla yaşadım.

SAF DUYGULAR

La Double Vie de Véronique ("Podwojne Zycie Weroniki", Véronique'in İkili Hayatı, 1991)

Filmin adına hep başta karar veririm ve bu kararım değişmez. *Huzur*'da ya da *Kör Talih*'te veya *Kamera Kurdu*'nda olduğu gibi. En başından beri filmlerin isimleri bunlardı. Senaryolar yazıldığında da isimler bunlardı.

Bu filmdeyse, ismi senaryo yazımı aşamasında düşünmeye başladık. Başlangıçta isme karar vermemiş olmak, Polonya'da işleri çok daha kolaylaştırır. Filmlerin tanıtımı çok da önemli olmadığından montajı tamamladıktan sonra bir isim bulurdum. En azından, o zamana kadar filmin konusunu anlamış olurdum, bu da birçok şeyi kolaylaştırırdı. Bu kez durum farklıydı, isim en kısa zamanda bulunmalıydı ve yapımcı haklı olarak karar veremediğim için bana sinirlenmişti. Senaryoya "Koro Kızı" adı verilmişti. Çok iyi bir isim değildi ama baş karakterin mesleğini de iyi tanımlıyordu, çünkü kız koroda görevliydi. Sonra bunun Fransa'da hiç de hoş olmayan çağrışımları olduğu ortaya çıktı. İsmi okuyan biri, "Aman Tanrım, Polonya'dan bir Katolik film daha," demiş.

Esas karakterin ismi Weronika/Véronique'di ve kızın ismi en baştan beri iyi bir film ismi olurmuş gibime gelmişti. Ancak imkânsızdı. İsmin Fransızca'daki bitiş hecesi '*nique*', kadınla erkeğin arasında geçen bir eylemi pek de nazik olmayan bir şekilde anlatıyordu. Böylece o isimden de vazgeçtik. Yapımcı caz tutkunuydu, o da sürekli şiirsel caz şarkıları isimleri bulup çıkartıyordu: "Unfinished Girl", "The Lonely Together" –bunlar da bana çok gösterişli görünüyordu, o yüzden bunlardan da vazgeçtik. Defterimde elli kadar isim vardı, hiçbirisini de beğenmiyordum. Yapımcı baskı yapıyordu. Herkes filme ad aramaya başlamıştı. Ka-

rım ve kızım da bir dolu isim bulmuşlardı. Asistanlarım şairin çok zeki olduğunu düşündüklerinden, Shakespeare'in sonelerini okuyorlardı. Şehirde turlayıp afişleri, bildirileri ve gazeteleri zekice bir isim bulmak için okuyordum. Benimle çalışan insanlar arasında iyi de para ödülü olan bir yarışma başlattım. En sonunda *Véronique'in İkili Hayatı*'nda karar kıldık. Hem Lehçe hem Fransızca hem de İngilizce'de kulağa hoş geliyordu, ayrıca film daha gösterilmeden ticari olarak ilgi çekebilecekti ve filmi görmeden içeriği hakkında bilgi sahibi olmamızı da sağlıyordu. Tek bir kusuru vardı, ben de yapımcı da pek tatmin olmamıştık.

Film duyarlılık, önseziler ve isimlendirilemeyen irrasyonel ilişkilerle ilgilidir. Bunları bir filmde göstermeye çalışmak oldukça zordur: Çok gösterirsem gizem kaybolur, az gösterirsem de kimse hiçbir şey anlamayacaktır. Montaj odasında ortaya çıkan pek çok versiyonun sebebi, açıklıkla gizem arasındaki dengeyi yakalayabilmek içindir.

Véronique kadınları anlatan filmlerin tipik bir örneği. Kadınlar çok daha duyarlılar, önsezileri çok daha kuvvetli, sezgileri de ve bütün bunlara daha fazla önem veriyorlar. *Véronique,* erkeği anlatan bir film olamazdı. Aslında insanları kadın, erkek diye gruplara ayırmam. Polonya'da beni, kadınları tek boyutlu karakterler olarak resmettiğim ve kadınlığın özünü anlamadığım için eleştirirlerdi. Filmlerimde kadınların baş karakter olmadıkları doğru. *Personel, Huzur, Kamera Kurdu* ve *Yara*'da aslında kadın yoktu. Olsa bile kötü betimlenmişti. *Kör Talih*'teki kadın karakterlerse baş karakterlerin hayat arkadaşlarıydılar. Belki de bu yüzden kendi kendime, "Tamam, kadınlarla ilgili, bir kadının bakış açısından, onun duyarlılığı ve dünyasından hareketle bir film çekeceğim," dedim. Bir kadını anlatan ilk filmim *Sonsuz*'du. Sonra *Dekalog*'da sanırım eşit bir dağılım yaptım. Erkekler hakkında filmler vardır ve kadınlar hakkında filmler vardır. Kızlar veya oğlanlar hakkında filmler vardır. Yaşlı adamları anlatan filmler vardır. Üçlemede, *Üç Renk*'te eşit dağılım yapılmıştı. İlk film bir kadınla ilgiliydi, ikincisi bir adam ve üçüncüsü de bir adam ve bir kadını anlatıyordu.

Veronigue'in İkili Hayatı için bir kadın oyuncuya karar vermemiştim. Batı'da yaptığım ilk filmdi ve bu yüzden rol dağılımı dü-

zeninin nasıl çalıştığı hakkında bir fikrim yoktu. Bu oldukça zordu. Kızı herhangi bir oyuncunun oynayabileceğini düşünmüştüm. Aklıma, hâlâ çok beğendiğim, Amerikalı oyuncu Andie MacDowell geldi. Filmde oynamasını istiyordum. Buluştuk. O da bu filmde rol almak istedi. Anlaşma hazırdı ama benim hiçbir tecrübesi olmayan yapımcım, anlaşma hazırsa, bekleyebilir ve daha sonra da imzalanabilir diye düşünmüş. İşler böyle gelişmedi, Avrupa filmi olduğu için bütçesi Amerikalılara göre çok düşüktü. Buna rağmen ajans kabul etti. Yapımcım anlaşmayı imzalamayı atladı. O zaman ona çok sinirlenmiştim, çünkü eğer kadın oyuncunun bağlı olduğu şirketin istediği paranın yarısı için anlaşmaya varılmışsa, yapımcının hemen o gün uçup imza işini halletmesi gerektiğini düşünmüştüm. O da, nasılsa hepimiz aynı işi yapıyoruz, aynı çevredeniz, bu yüzden onlar da sözlerini tutarlar diye düşünmüş, ama tabii kimse sözünü senet kabul etmedi ve Andie'ye büyük bir stüdyodan teklif geldi. O da hemen kabul etti ya da bu bir Amerikan filmi olduğu ve o da Amerikalı olduğu için menajerleri hemen kabul etti; bu onun dünyası, ona uygun bir para, onun hayatı ve bence böyle bir teklifi tabii ki kabul etmeliydi. Yapımcı ellerini ovuşturarak ağlamaya başladı, İtalyan kökenli olduğu için ağlamaya izni vardı. Hepsi bir yana, olayların böyle gelişmesi beni mutlu etmişti. Mutlu olmuştum, çünkü o süre içinde bir Amerikalıya Fransız rolü oynatmamak gerektiğini fark etmiştim. Bunun doğru olacağını düşünmüyorum. Sanırım böyle bir duruma Fransızlar haklı olarak çok sinirlenirlerdi. "Hiç Fransız oyuncu yok mu da bir Fransız kadınını Amerikalıya oynatıyorlar? Bütün bunlar ne demek?" diyebilirlerdi Fransızlar. Çok garip bir şekilde milliyetçiler, aslında İngilizler de öyle. Bu anlamda milletler birbirlerinden pek farklı olmuyorlar, her biri diğerini bir avuç ahmak olarak görüyor. Neyse, sonra ben de deneme çekimleriyle falan kadın oyuncu aramaya başladım.

Başrole karar verdim. Irène Jacob oynayacaktı. Yirmi dört yaşındaydı ve daha da genç gösteriyordu. Uzun boylu değildi ama zayıftı. İsviçre'de doğmuş büyümüştü, bu da benim hoşuma giden taraflarından biriydi. Uzmanlara Fransızca'sının nasıl olduğunu sordum. Taşradan bir kızı oynayacaksa, uygun olacağını

söylediler. Küçük, kısa filmlerde oynamıştı; düşük bütçeyle ya da bağışla yapılan filmler gibi. Bir de benim hâlâ sevdiğim çok hoş bir filmde küçük bir rol oynamıştı. Louis Malle'm *Au revoir, les enfants*. Ben de onu bu rolüyle hatırlamıştım. Bu yüzden de deneme çekimine çağırdım.



Veronique'in İkili Hayatı'nın (1991) afişi.

Veronique'e başladığımızda Andie MacDowell otuz, Irène Jacob yirmi dört yaşındaydı. Çok genç duracağından endişelenmiştim ama öyle olmadı. Filmin genç bir kadını anlatacağını düşünmüştüm, oysa Irène genç bir kızdı –en azından bu film sırasında. Sonra her şey yerini bulmaya başladı ve ben bunun genç bir kadının değil de, genç bir kızın filmi olduğunu fark ettim.

Filmin erkek baş oyuncusu İtalyan yönetmen Nanni Moretti olacaktı. Onu ve filmlerini çok severim. Maskülindir ama çok da kırılgandır. Bir oyuncu değildir, sadece kendi filmlerinde başrolü oynar. Ancak garip bir şekilde, bu filmi isteyerek kabul etti. Onunla çekimler başlamadan çok önce tanıştık, hoş bir karşılaşmaydı sanırım. Çekim zamanlarını ve filmde giyeceği ceketi kararlaştırırdık, kendi ceketini giyecekti. Daha mühim şeyler hakkında da konuştuk. Ama daha sonra Paris'ten kötü haber geldi. Nanni hastaydı ve filmde oynayamayacaktı. Yerine Gérard Corbiau'nun filmi görüp *Le Mâitre de Mussique*'de (Müzik Hocası) beğendiğim Philip Volter geçti. Önce Moretti'yi istediğim düşünülürse, kabul etmesi çok hoştu.

Sonra başka oyuncularla da konuştum. Pazarı bilmiyordum. Hayat hakkında konuştuk, bazen de rollerden bölümler okuduk. Yapım beni bir ofise, masabaşına bağlamıştı. Halimden memnun değildim, ama nerede çalışacaktım? Bir kafede çalışamazdım, çok gürültülü olurdu. O masadan kurtulmaya çalışıyordum ama kâ-

ğıtlarımı, notlarımı, senaryoyu nereye koyacaktım? Bu yüzden de bu aptal yere tıkıldım kaldım ve görüşmeye gelen oyuncular kendilerini sınava gelmiş gibi hissettiler şüphesiz. Her görüşmede ilk önce bu engelden kurtulmaya çalışıyordum. O gece ne rüya gördüklerini soruyorsam, ben de onlara ne gördüğümü anlatıyordum. Teknikleri ya da dış görünüşleri dışında da onları yakından tanımak istiyordum. Bu yüzden sohbet hep beklenmedik ama ilginç yerlere kayıyordu. Otuz yaşında bir kadın oyuncu, üzgün olduğu zaman insanlarla beraber olmak için dışarı çıktığını söylemişti. Fransa'da buna benzer bir dolu hikâye dinledim. Bunlar bana edebi hikâyeler gibi gelmişti. Ben de detayları sordum. Neden dışarı çıkıyordu? Üzgün bir genç kadının başına sokakta ne gelebilirdi? Somut bir örnek istedim. Altı yıl önce başından geçen bir olayı anlattı. Sinirleri çok bozukmuş, o da dışarı çıkmış. Sokakta ünlü Fransız mim sanatçısı Marcel Marceau'ye rastlamış. Çok yaşlanmış. Genç kadın Marceau'nun yanından geçmiş, sonra dönüp bir daha ona bakmış. O da dönüp genç kadına gülümsemiş. Orada, birkaç dakika ona gülümseyerek durmuş, sonra da uzaklaşmış. "O an, Marceau beni kurtardı," dedi kadın oyuncu ve ben de edebi hikâyenin o noktada bittiğini anladım, çünkü kadın çok ciddiydi, ben de ona inanmıştım. Marcel Marceau'nun genç kadını kurtarmak için yaşamış olup olamayacağını konuştuk. Belki de yapmış olduğu her şey, bütün gösterileri ve bu gösteriler yoluyla insanlarda uyandırdığı bütün duygular, bu gerçekle karşılaştırıldığında bir şey ifade etmiyordu. "Sizin için ne kadar önemli olduğunu biliyor muydu?" diye sordum. "Hayır," dedi oyuncu. "Bir daha onu görmedim."

Otuz yaşının altında bir erkek oyuncu arıyordum. Uzun boylu ve yakışıklı biri geldi. Karakterin bir öğretmen olduğunu söyledim, kafasını salladı, iyi, neden olmasın? Metinden bir parça okuduk, iyi bir oyuncu olduğu belliydi. Sözünü ettiğimiz kişi bir beden eğitimi hocası olabilir mi, diye sordu. Ben de onu onayladım. Tekrar başını salladı. Bir kasabada beden eğitimi hocası olduğunu ekledim, Clermot Ferrand'da çekim yapacaktık. Bu sefer gülümsedi. Onu neyin bu kadar eğlendirdiğini sordum. "Çünkü ben de Clermont Ferrand'da üç yıl boyunca beden eğitimi hoca-

lığı yaptım," dedi. Ondan hemen sonra, yaşlı, mükemmel bir oyuncuyla tanıştım. Onu, Bertrand Tavernier'nin güzel filmi *Un Dimanche à la campagne*'de (Kırda Bir Pazar Günü) seyretmiştim. Onun müzik hocasını oynamasını istiyordum. Müzikle herhangi bir ilgisi olup olmadığını, mesela piyano çalıp çalmadığını, nota okuyup okuyamadığını sordum. O da sakin bir edayla, "Evet, esas mesleğim orkestra şefliği ve on yıl boyunca Marsilya'daki operanın yönetmenliğini yaptım," diye cevapladı. Bu kadar tesadüften sonra filmin iyi gideceğine inandım. Bakalım bu sefer bu doğru çıkacak mıydı?

Akşam televizyonda Clermont Ferrand'lı beden eğitimi hocasını gördüm. Yeni bir deodorantın maharetleri konusunda beni ikna etmeye çalışıyordu. Üzülerek onun, ufak tefek Irène'in yanında çok uzun boylu kalacağını düşündüm. İşime yaramazdı.

Kadın kahramanımız için bir meslek, bir tutku -bir dünya- bulmaya çalışırken *Dekalog 9*'da, bir dakika ya da otuz saniye ekranda görünen kızı hatırladık. O kadar kısa görünmesi şanssızlıktı, çünkü iyi bir roldü. Ama daha uzun görünmesinin de bir anlamı yoktu, çünkü film başka bir şey hakkındaydı. Bir çeşit pencere olarak görünmüştü, baş karakterin bir yedeği olarak. Karakteri zaten yaratmıştık, o artık yaşıyordu. Bu yüzden onun tutkularını, şarkı söyleme tutkusunu şekillendirmek kolay olacaktı. Hastalığı onu şartlandırmıştı, çünkü gerçekten istediği şeyleri kuramsal olarak yapabilecekken hastalığı onu sınırlıyordu. Aslında çok güzel şarkı söylüyordu. Böylece bunu, *Véronique*'deki kadın kahramanın mesleği, tutkusu olarak sunduk.

Véronique müzikle de ilgili bir filmdi. Ya da şarkı söylemekle, diyelim. Senaryoda her şey, müziğin nereye yakışacağı, nasıl olacağı, konserin neye benzeyeceği, doğasının nasıl olacağı dikkatlice yazılmıştı. Bütün bunlar çok dikkatli tanımlanmıştı ama tanımlanmış olması, bir bestecinin gelip edebi olarak betimlenmiş şeyleri besteye dönüştüreceği anlamına gelmiyordu. Müziği nasıl tanımlarsınız? Mesela, güzel ve asil olarak mı? Unutulmaz olarak mı? Gizemli olarak mi: Bunların hepsini sözcüklerle yapabilirsiniz ama bir bestecinin gelip notaları yazması gerekir. Sonra müzisyenlerin gelip bu notaları çalmaları gerekir. Sonunda, bütün



Irene Jacob ile Alexander'ı oynayan Philippe Volter.

bunlar size edebi olarak ifade edilmiş şeyleri hatırlatmalıdır. Ve Zbiegniew Preisner bunu çok iyi başardı.

Preisner az bulunur bir besteci, çünkü filmle en başından itibaren ilgilenmeye başlıyor, filmin bitmiş halini görüp ona müzik uydurmuyor. Kural budur, değil mi? Yönetmen filmi tamamladıktan sonra besteciye gösterir, o da boşlukları müzikle doldurur. Farklı bir yaklaşımı da olabilir. En başından itibaren müziğe yoğunlaşabilir, dramatik işlevini, filmde olmayan bir şeyi nasıl ifade edeceğini düşünebilir. Sadece filmde veya sadece müzikte olabilecek anlamları yakalamak çok ilginç. İkisi birleştirildiğinde, daha önceden olmayan bir değer, ortamı tamamlayan bir şeyler var olmaya başlar. Amerikalılar filmin başından sonuna kadar araya müzik sıkıştırırlar.

Hep müziğini senfoni orkestrasının çalacağı bir film yapmak istemişimdir. İlk olarak bunu *Kör Talih*'te gerçekleştirebildim. Wojciech Kilar'la çalıştım. Önceden hazır müzik kullanırdım. *Bir Gece Bekçisinin Gözünden* filminin müziği Zanussi'nin *Aydınlanma* filmindendi. Çok güzeldi. Ancak müzik önceden yazılmıştı ve ben onu alıp filmime uyarlamıştım. İlk olarak *Kör Talih*'te orkestrayı toparlayabildim. Bundan sonra yaptığım

filmde de Preisner'le çalıştım. Bu film *Sonsuz*'du ve ondan sonra hep beraber çalıştık. En son *Üç Renk*'i beraber yaptık. Bu üçlemenin ilki *Niebieski* (Mavi) son derece müzikaldi. Hatta *Véronique*'ten bile daha fazla.

Véronique'in İkili Hayatı'nda müziğe söz olarak Dante'nin dizelerini kullandık. Fikir benim değildi, Preisner'e aitti. Sözlerin konuyla hiç alakası yoktu. Eski İtalyanca'ydı ve herhalde İtalyanlar bile bu dili anlayamıyordur. Ancak, Preisner için yazdığı müziğin ne hakkında olduğunu, sözlerin anlamını bilmek önemliydi, zaten elinde de tercümeleri vardı. Sözcüklerin anlamı, metnin konusu, ona müziği yazması için ilham veriyordu. Müzik üzerine çok düşündük. Preisner için orkestralaştırmak en az melodi kadar önemli. Ayrıca eski İtalyanca da kulağa çok hoş geliyordu. Fransa'da filmin müziğinin diski 50 bin adet satmıştı.

Kadının erkek arkadaşı Alexandre'ın mesleğine bir rastlantı sonucu karar verildi, çünkü onun mesleğinin ne olacağını en başta bilmiyorduk. Ya Piesiewicz ya da ben, hangimiz olduğunu hatırlayamıyorum, televizyonda bir kukla şovunun fragmanını görmüştük. Otuz saniye veya olsa olsa bir dakika uzunluğundaydı. *Véronique*'i yazmadan iki üç yıl önce, bir odaya girdiğimde, bu şovun bir bölümünü görmüştüm ya da o görmüştü. Sonradan bu şovu unuttuk gitti ama gerekli olduğu anda bu şov aklımıza geldi. Bu hangi şovdu, Polonya televizyonunda nasıl oldu da gösterildi, bunu öğrenmeye çalıştık. Sonradan öğrendik ki Muppet'ları yaratan Jim Henson, kendi kukla tiyatrolarını kuran kuklacılar hakkında bir televizyon dizisi hazırlamıştı; bizim izlediğimiz bölüm, Bruce Schwartz'la yapılan bir röportajın ve gösterilerinden bazı fragmanların yer aldığı bölümdü. Prodüksiyondan bu dizinin bütün kasetlerini bulmalarını istedim. Hepsini seyrettim, en iyisi Schwartz'ınkiydi.

Bruce Schwartz'ı arayıp bulduk; geçimini sağlayamadığı için artık kuklalarla çalışmadığını öğrendik. Kırk yedi yaşındaydı. Bu ne salak bir dünya! Mesleğinde dünyanın en iyisi olan bir adam geçim sıkıntısı çekiyordu, çünkü mesleği sadece kukla oynatmaktan ibaretti. Schwartz mesleğini terk etmek zorunda kalmış-

tı. Ona derdimizi anlattım. O da tamam dedi ve senaryoyu okuyacağını, mesleğe dönmeye değer bir şeyse, döneceğini söyledi. Senaryoyu gönderdik, okudu ve kabul etti.

Senaryo için bir kukla şovu yazmıştık, bir balerin ayağını kırıyor gibi bir şeyler. Bruce Schwartz'ın elinde bir balerin kuklası varmış zaten. Kuklaları kendisi yapıyordu. İhtiyacımız olan bütün kuklalardan elinde vardı. Elinde bir de kelebek kuklası olduğundan, içinde kelebek olan bir hikâye önerdi.

Schwartz da gelip bize katıldı. Irène Jacob'un da bir kuklasını yaptı. Bu kuklaya son sahnede ihtiyacımız vardı. Daha doğrusu Irène'in iki kuklasını yapmıştı. Bir tanesi prodüksiyonda kaldı, çünkü anlaşmada Schwartz'ın birini, prodüksiyonun da diğerini alacağı yazıyordu. Sonra Schwartz gelip çekimlere katıldı. Tek yapması gereken kuklaları oynatmaktı. Video filmleri seyrettiğimizde zaten çok belirgin olan bir şeyi aniden kavradık.

O, kuklalara hayat veriyordu ve birdenbire, yepyeni bir dünya gözler önüne seriliveriyordu. Ellerini eldiven giyerek saklayan ya da sopa kullanan kuklacıların aksine o, çok istisnai bir şey yapıyor ve size ellerini gösteriyordu. Bir iki saniye sonra o elleri artık görmüyorsunuz, çünkü her ne kadar Schwartz'ın koca pençelerini görmeye devam etseniz de, kukla kendi hayatını solumaya başlıyor. Siz sadece dansı, kuklanın ne kadar hoş dans ettiğini görüyorsunuz. Bu bence, kesinlikle gerekli bir şeydi. Alexandre'ın ellerinin, bir şeyleri yönlendiren birine ait ellerin de orada olması gerekiyordu.

Çok etkilenmiştik. Bu sekansı Clermont Ferrand'da bir okulda çektik. Sahnenin bütün amacı, okul tarafından kiralanan gezgin bir kuklacının gittiği her kasabada sergilediği sıradan bir gösteriyi göstermekti. Bütün okul gösteriyi izlemeye gelir. Schwartz, "Yalnız bir sorun var, bugüne kadar hiç çocuklara gösteri sunmadım. Hep yetişkinler için şovlar hazırlamışımdır. Çok gergin ve endişeliyim," dedi. Çok hassas ve ince bir adamdı. Hep otuz kırk kişilik küçük seyirci kitlelerine sunmuştu gösterisini. Oysa filmde olay kocaman bir spor salonunda geçiyordu ve biz de iki yüz kadar çocuk doldurmuştuk salona. Schwartz her şeyin kötü gide-



ceğine inanıyordu. Ancak tam tersi oldu ve tabii ki çocuklar onu yetişkinlerden bin kat daha iyi anladılar.

Gösteriyi birkaç kez çektik, çünkü önce seyirciyi, sonra sahneyi, sonra sahnenin yakın planlarını, sonra detayları, sonra seyircinin yakın planlarını çekmek zorundaydık. Sonuçta çekimler oldukça uzun sürdü. İlk gösteriyi sanki belgesel kamerayla çalışıyormuşuz gibi çektik. Çocukların tepkilerini yakalamaya çalışıyorduk, bu yüzden de kamera sadece çocuklardaydı. İfadesi olan yüzler bulmaya çalışıyorduk. Çok hoş tepkiler vardı. Çok hoş. Sonradan bunları çıkarmak zorunda kaldım, çünkü sahne o kadar uzun planlar kaldırmazdı. Çok güzel planlardı. Çok güzel yüzler ve mükemmel tepkiler vardı. Çekimi bitirdiğimizde ara verdik. Çocuklar hemen Schwartz'ın etrafını sardılar, ben de onların arasında mutlu bir adam gördüm. O anda, Bruce Schwartz kesinlikle çok mutluydu. Yıllar sonra, sahne korkusu ve çocukların onu anlamayacakları, artık böyle şeylerle ilgilenmedikleri, sadece Barbie bebekler ve bilgisayarlarla ilgilendikleri endişesi içinde mesleğine dönmüş, birdenbire, trajik bir balerin hakkındaki bu romantik ve duyarlı hikâyeyle çocukları heyecanlandırmıştı, hatta bazı çocuklar gözyaşlarını tutamamıştı. Yarım saat boyunca çocuklar, Schwartz'a her konudan bir sürü soru sordular –teknik ya da sanatsal sorular. Ayrıca hikâyede sözcükler olmadığı için hikâyeden ne anladıklarını da anlattılar. Gösteri perdede görün-



düğünden çok daha uzun sürmüştü, on dakika kadar. (Perdede sadece üç dakikaydı.) Çocuklar her şeyi anlamışlardı. Schwartz'ın anlamalarını istediği her şeyi. Belki de daha fazlasını. Birdenbire karşımda, gerçekten mutlu bir adam gördüm.

Böyle anlar insanı çok memnun eder. Adam gelecek, kuklalarını oynatacak ve gidecekti. Ancak mesele bu değil. Mesele, bir geçmişi ve o geçmişte yakaladığı, sonra da kaybettiği sevinci ya da mutluluğu tekrardan bulmasıydı. Bunların bir daha dönmeyeceğine inanmıştı ama filmimizle bir süre için de olsa bunlar geri geldiler. Bu onun için gerçekten de çok önemliydi.

Teorik olarak, o sahneyi çocuklar olmadan çekseydim de sizin seyrettiğiniz biçimde bir değişiklik olmayacaktı, fakat aslında bu doğru değil. Bütün ufak detaylar, belki de ortamın tamamı, genel sahne duygusu, seyircileri onu anladıkları için Bruce Schwartz'ın o gün mutlu olması gibi şeylere dayanır.

Véronique'in hayatını Alexandre'la geçireceğini zannetmiyorum. Filmin sonunda kızı ağlarken görüyorsunuz. Alexandre birdenbire ona kitabını okumaya başladığında, Irène ağlar ve adama bakışlarında sevgiden eser yoktur, çünkü adam onun hayatını kullanmıştır. Adam, kız hakkında bildiklerini kendi amaçları için kullanmıştır. Kızın filmin sonunda, baştakinden çok daha akıllı olduğunu düşünüyorum. Alexandre sayesinde başka bir şeyin da-

ha var olduğunu, diğer Weronika'nın var olduğunu fark etmiştir. Fotoğrafı Alexandre bulmuştur. Véronique bir sürü fotoğrafın arasında onu fark etmemiştir bile. Adam fark etmiştir ve belki de onun anlayamadığını adam anlamıştır. Anlamış, sonra da kullanmıştır. Bunu kullandığı anda da, kız onun, umutsuzca beklediği adam olmadığını anlamıştır, çünkü bu açığa çıktığı an kızın sahip olduğu bir şey, ifşa edilmediği sürece mahrem olan bir şey otomatik olarak ya da nerdeyse otomatik olarak kullanılmıştır. Kullanıldığı andan itibarense o artık onun değildi ve onun olmadığı andan itibaren bütün gizemi uçup gidivermişti. Artık kişisel değildi. Aleni bir sırra dönüşmüştü.

Tabii ki Véronique'nin kalp rahatsızlığı olduğunu gösteren pek çok sahne çektik, ancak bu sahnelerin orantılı olduğunu, imaların abartılı olmadığını düşünüyorum. Daha fazlasına da ihtiyacımız yoktu. Véronique'in kalp rahatsızlığı olduğunu biliyorduk ve ayakkabı bağı da bunu ima eden şeylerden biriydi. Kalbiniz durduğunda ECG monitöründeki çizgi dümdüz olur. Bir an Véronique ayakkabı bağını dümdüz uzatarak çeker ve hemen ne anlama geldiğini fark eder. Bırakır. Sanırım bu Slawek'in fikriydi. Irène'in de aklına şöyle bir şey geldi: Onun da başı, tıpkı Polonyalı Weronika gibi, sürekli ayakkabı bağlarıyla dertte olacaktı. Sonradan bu olayları filmden çıkardım, çünkü çok uzamıştı. Ama çok hoş bir fikirdi. Bu tip şeyler hayal gücümüzü çalıştırır, beyazperdede görünüp görünmemeleri o kadar da önemli değildir. Hepimizin birlikte düşündüğünü gösterir, Irène de sürekli ayakkabı bağlarıyla sorunu olması fikrini bulmuştu. Kalp krizi geçirirken yaptığı ilk şey ayakkabılarının bağlarını çözmektir, kalbini tutmak değil. Koşarken su birikintisine düştüğü zamansa bağları hemen çözülüverir.

Véronique sürekli, Polonyalı Weronika'yla aynı yolu seçip seçmeyeceği sorunuyla karşı karşıya kalır. Sanatsal içgüdüye ve sanatta var olan gerilime mi, yoksa aşka ve onun içerdiklerine mi teslim olmalıdır? Bu onun seçimidir.

Filmin Polonya bölümü daha canlıdır, çünkü kadın kahraman daha hayat doludur. Genel olarak anlatım tarzında da bir fark vardır. Polonya'da geçen bölümünde, anlatım epizoddan

epizoda akar. Kadın kahramanın hayatının bir ya da bir buçuk yıllık bölümü yirmi yedi dakika içinde, çok kısa işaretlerle ve açıklıkla anlatılır, sonra da filmin dönüm noktası gelir. Tümü bir saat otuz beş dakika süren bir filmde de zaten böyle olmalıdır. Bu yirmi yedi dakikanın yardımıyla, Polonyalı Weronika'nın hayatının büyük kısmını tanımlayabilmiştim. Sadece onu ölüme götüren temel sahneleri betimledim, başka her şeyi filmin dışında bıraktım.

Véronique'in Polonya kısmı, belirli bir zaman diliminin sentezi olarak aktarılmıştır. Fransız *Véronique*'i daha farklı anlatılmıştır. İlk önce, birçok nedenden dolayı Véronique daha fazla kendine odaklanmıştır. Bunun nedenlerinden biri, öteki Weronika'nın ölmesi, Fransız Véronique'in de kendi ölümüyle ilgili, cesaretini kıran ve kendine yoğunlaşmasını söyleyen, bir şeyler hissetmesidir. İkinci olarak, Fransız bölümü, bir sentez olan Polonya bölümünün tam tersine, çözümlenerek aktarılmıştır. Bu *Véronique*'in zihinsel durumunun bir çözümlemesidir, bu yüzden de bireysel gruplamalar ve birbirini izleyen sahnelerle anlatılamazdı. Uzun sahnelerle betimlenmiştir. Bir an için görünen bir geçit, bir koridor, koşan biri, ambians ve sonra başka bir uzun sahne.

Bu yüzden, her şeye rağmen, iki farklı stilin birbirine karışıp birleşmesi için, başka şeylerin yanı sıra görsel imgede de tam bir benzerlik aramak zorundaydım. Fransız kısmı sanırım beş altı dakika daha uzun. Ne yazık ki, kısaltacak vaktim olmadı. Senaryoda da, filmde ortaya çıkması kaçınılmaz olan kusurlar var, özellikle de Fransız bölümünde. Bu şekilde birçok yanlış var. Mesela, filmde bırakmak zorunda kaldığım kısa ikincil konuyu senaryoya sokmuş olmam çok bariz bir hataydı. Filmde kısacık yer alıyorduysa da senaryoda çok uzun tutulmuş, beni pek çok sahne çekmek zorunda bırakmıştı. Véronique'in arkadaşıyla ilgili bir konuydu, senaryoda çok geniş ele alınmıştı. Çok iyi yapılanmış gibi görünmüştü başlangıçta ve filmin aksiyonunun üçte biri için iyi bir itici güç olacağını düşünmüştük. Sonradan hiç de iyi bir itici güç olmadığı ve kesilmesi gerektiği anlaşıldı. O bölümleri

filmden tamamen çıkarttım. Bu sefer de kahramanın ayakları bir türlü yere basamıyordu. Onun için var olan sadece ruh, önseziler, bir çeşit büyüydü. Véronique'i yere indirmek, onu, mahkemeye çıkıp başkasına karşı yalancı şahitlik yapma konusunda ikna etmek ve böylelikle onun yeniden normal bir insan olmasını sağlamak için boşanma konusunu filme tekrar eklemem gerekti. Bu işe yaradı. Yine de, filmin içinde bu, tamamen yüzeysel bir bağlantı olarak kaldı. Ancak, bir an için de olsa, bu sayede Véronique'in arkadaşınız, komşunuz olabileceğini, aklı bir karış havada biri olmadığını hissedersiniz.

Véronique'te bir tane ana filtre kullandık –altın sarısı olan. Bu filtre sayesinde *Véronique*'in dünyası bütünleşti. Bunu fark edebilirsiniz. Filtreler tekbiçimlilik kazandırırlar, bu da çok önemlidir. Slawek'in dış mekânlar için filtre kullanması *Véronique*'te o kadar da önemli değildi ama *Öldürme Üzerine Kısa Bir Film* için inanılmaz önemliydi, çünkü filtreler sayesinde, o farklı soğuk renk sayesinde, dünya olduğundan daha da acımasızlaşır, Varşova olduğundan daha da iğrençleşir. Aynı kural *Véronique* için de geçerlidir, fakat tam tersi bir etki yaratır. Burada dünya olduğundan da güzel görünür. Birçok insan *Véronique*'deki dünyanın sıcaklıkla çizildiğini düşünüyor. Bu sıcaklık tabii ki oyuncudan ve sahnelemeden kaynaklanıyor, bir de baskın renk olan altın sarısından.

Dünyaya normal yaklaşan insanları unutmamaya çalışırım. Film herkes için yapılmıştır. Bir şey söylemem, bir şeyi anlaşılır kılmam veya göstermem gerekiyorsa, dramatizasyon, oyuncular ve filtrelerle ilgili bütün buluşları kullanırım. Bütün sorun uygun yöntemi seçmekte. Filtrelere sinirlenen insanlar olabilir. Bu mümkündür ama her şeyi hesaba kattığımızda filmin kendisini ifade etmesine yardım ettikleri anlaşılır.

Sabah, çekim; akşam, montaj. Prodüksiyon, Clermont Ferrand'a bir montaj masası getirtmişti. Montajcı Jacques Witta da geldi. Sakin, iyi, çok hoş bir adamdı. Bu çok önemliydi –hayatımın üç ayının her gününü onunla geçirecektim. Dil sorunumuzun olacağı baştan belliydi. Jacques İngilizce bilmiyordu, ben de

Fransızca. İçli dışlı olacağımız montaj süresince bir çevirmene ihtiyacımız vardı. Genç Marcin Latallo bu işi çok iyi becerdi. Bütün gün süren çekimden sonra montaj odasında uyuklayıp duruyordu. Küçükken o kadar portakal suyu içmelerine, o kadar sebze ve meyve yemelerine rağmen, bu genç insanlar hiç de dayanıklı değiller. Nesilleri, benim savaş neslimden çok daha güzel, iyi eğitilmiş ve sağlıklı, yine de biz daha çok çalışabiliyor, daha çok dayanabiliyoruz. Kimbilir, belki her nesil bir miktar fakirlik, sıkıntı ve çile çekmeli. Belki de bu sadece bir karakter sorunudur.

Bir ara, *Véronique* kaç sinemada gösterilecekse o kadar versiyonunu yapalım diye düşündük. Mesela, film Paris'te on yedi sinemada mı gösterilecekti, biz de on yedi versiyonunu yapacaktık. Enternegatif çıkartmak, ayrı kayıtlar yapmak, vs. -özellikle de yapımın en son evresinde- çok pahalıya patlayacaktı elbette. Bütün bu versiyonlar için çok net fikirlere sahiptik. Bir film nedir, diye düşündük. Teorik olarak, saniyede yirmi dört kare hızla projektörden sızan bir şeydir ve aslında, sinematografinin başarısı tekrara bağlıdır. Bu da, filmi ister Paris'te büyük bir sinemada ya da Mlawa'da ufacık bir sinemada, ister Nebraska'da orta büyüklükte bir sinemada gösterin, film projektörden aynı hızla geçeceği için, aynı şey ekrana yansıyacak demektir. Bu yüzden biz de şöyle düşündük: Neden böyle olmak zorunda? Neden filmin el yapımı olduğunu, her versiyonun farklı olacağını söyleyemeyelim? Versiyon 00241b versiyon 00243c'den biraz farklı olacaktır. Belki bir versiyonun sonu biraz daha farklı olacaktır ya da bir sahne biraz daha uzun, bir başka sahne biraz daha kısa. Belki de bir versiyonda, diğerinde olmayan bir sahne olacaktır. Bu işi böyle çözümlemiştik. Senaryo da böyle yazılmıştı. Film, tabir yerindeyse, el işçiliği anlayışıyla piyasaya sürülebilirdi. Bu versiyonları muhtemel kılacak birçok plan çektik. Başka bir sinemaya giderseniz, aynı filmin biraz farklı bir versiyonunu görecektiniz, yani görünüşte aynı ama biraz daha farklı. Filmin belki daha mutlu bir sonu olurdu, belki de daha hüzünlü –şansınıza ne çıkarsa. Her ne ise, ihtimaller ortadaydı. Ancak her zamanki gibi, prodüksiyonun kesinlikle zamanı kal-

madığı ve aslında yeterince parası da olmadığı ortaya çıktı. Temel sorun zamandı. Zaman kalmamıştı.

Esasında *Véronique*'in iki versiyonu vardır, çünkü Amerika için başka bir versiyon çektim. Evden tanıdığımız bir adamın çıktığını görürüz ve adam, "Véronique! Hava soğuk. İçeri gir," diye bağırır. Véronique ise, "Baba!" diyerek ona doğru koşup sarılır. Bu, Amerika için çektiğim son. Orasının ailesinin evi olduğu bellidir. Adamın da babası olduğunu bilirsiniz. Önceden de söylediğim gibi, Amerikalılar adamın Véronique'in babası olduğunu daha önce anlamamışlardı. Belki de keresteyle uğraşan bir başka adamdır. Nereden bilebilirdiniz ki? Film Amerika'da iyi iş yapıyor. Çok para kazandırdı –yapımcıya tabii ki.

Nasıl seyirci çekersiniz? Ticari tutum ne demektir? Seyirci neye gelir? İnsanları filminize ya anlattığınız hikâye ya da oynattığınız oyuncu getirir, değil mi? *Véronique*'deki avantajlarım nelerdi? Louis Malle'ın filminde küçük bir rolde görünmüş, hiç tanınmayan bir Fransız kadın oyuncu, o kadar. Kimse onu tanımıyordu, hatta varlığından bile haberdar değildi. Zayıf ve belirsiz bir hikâye örgüm vardı ve hikâye bu şekilde de kaldı –herkes için çok açık değildi. Duygular ve bir filmde anlatmamın imkânsız olduğu tarzda bir duyarlılık hakkında bir hikâye. Peki, neye güveniyordum? Paraya mı? Ticari tutuma mı?

Doğal olarak hikâyeyi nasıl anlatacağım konusunda bir fikrim vardı. Bu yüzden uzlaşma gerekliydi. Hikâyeyi, seyircinin anlayabileceği şekilde anlatmalıydım. Filmin hangi kısmını düşünürsem düşüneyim -oyuncular, senaryo, bağımsız sahnelerin çözümü, diyaloglar, müzik, her neyse- hep seyirciyi göz önünde bulundururum. Bu çok önemlidir. Tabii ki *Véronique*'i yaparken başından sonuna kadar seyirciyi düşündüm, hatta Amerikalılar için farklı bir son bile çektim, çünkü kendi amacınızdan vazgeçme durumunda kalsanız bile, seyirciyle ortada bir yerde buluşmanız gerektiğini düşünüyorum.

Véronique'de duyguları işliyorum çünkü film sadece duygular hakkında. Filmde hiç aksiyon yok. Duygularla ilgili bir film çekiyorsam, tabii ki yalnızca duygulara sesleneceğim. İnsanlar, *Öldür-*

me Üzerine Kısa Bir Film'de de duygulara hitap ettiğimi söylüyorlar, çünkü hem cinayet hem de idam sahnesi oldukça uzun sürmüştü. Tabii ki duygulara sesleniyorum. Başka neye seslenecektim ki? Duygulardan başka ne var ki? Ne daha önemli? Sadece duygular. Onlara sesleniyorum ki insanlar da karakterlerimi ya sevebilsinler ya da nefret etsinler. Duygulara sesleniyorum ki seyredenler de karakterlerle aynı şeyi hissedebilsinler. Duygulara sesleniyorum ki, insanlar, dürüst bir oyun oynamıyorlarsa, karakterlerimin kazanmasını istesinler.

Sinemaya gittiğinizde duygulara teslim olmak istediğinizi düşünüyorum. Ama bu, herkes *Véronique*'i sevmek zorunda demek değil. Tam tersi. Onun sınırlı sayıda insanın beğeneceği bir film olduğunu düşünüyorum. Belli bir yaş veya sosyal gruptan çok, filmde anlatılan duygulara duyarlı olan insanlar grubunu kastediyorum. Bu tip insanlar entelektüellerin, işçilerin, işsizlerin, öğrencilerin ve huzurevinde kalan yaşlıların arasından çıkabilir. Bunun seçkin tabakaya göre bir film olduğunu zannetmiyorum, tabii duyarlı insanlara seçkin demiyorsak.

Film Polonya'da sürpriz bir şekilde iyi hasılat yapıyor. Her zaman Polonyalı film eleştirmenleriyle sorunlarım olmuştur, şüphesiz ölene kadar da olacak. Önceleri, komünist dönem sırasında, eleştirmenleri sahici olmamakla suçlamıştım. Onları kendilerinden isteneni yazmakla suçlamıştım. Bunu söylemeye hakkım vardı, çünkü biz, bizden istenen filmleri çekmiyorduk. Biz kendi filmlerimizi çekiyorduk ama eleştirmenler onlara söylenenleri yazıyorlardı. Bu tip yazılar gazetelerde sürekli yayınlanıyor. Politikacılar çeşitli toplantılarda ve hatıratlarında eleştirmenleri yönlendirdiklerini ve açıkça denetim altında tuttuklarını itiraf ediyorlar. Sanat dünyasında da, filmlerde de. Eleştirmenleri suçlamakta haklıydım, haklı olmamsa onları incitmişti. Bunun sonucu olarak da benden hoşlanmalarına imkân yoktu. Ancak niye eleştirmenler *Véronique* hakkında böyle düşünüyorlar diye üzülemem. Beğenseler bile, şöyle yazarlardı: "Gerçekten de çok güzel bir film - hatta biraz fazla güzelmiş gibi" ya da "Çok etkileyici bir film - Belki biraz fazla etkileyici mi acaba?" ya da "Bir şeyler pek ticari kokuyor", "Fazla güzel", "Fazla sürükleyici", "Kadın kahra-

man fazla iyi", "Kadın oyuncu fazla başarılı". Bunlar ciddi eleştirmenlerin düşünceleriydi. Ayrıca, bir de filmin Polonyalı bir şey, Polonya tarihi ve günümüz Polonyası hakkında olmamasının getirdiği içerleme vardı.

Bir şeye taşralı açısından bakarsanız, onun hep taşra hakkında, sizin köyünüz hakkında olmasını istersiniz. Bir berberi konu alan bir film izlemeye gittiğinizde, eğer berberseniz, oyuncu makası doğru tutmadığı zaman sinirlenirsiniz. Başka kimse bunu fark etmez. Ancak siz, oyuncu makası doğru tutmadığı için, filmi seyredemezsiniz. "Polonya'da önemli seçimler yapılıyor, birçok yeni parti oluşuyor, komünistler iktidardan düştüler ama film bunların hiçbirine gönderme yapmıyor. Nasıl olur?" diyeceklerdir. Filmde bunlarla ilgilenmemem yalnızca tesadüften ibaret değil. Tam tersi, çok iyi planlanarak verilmiş bir karar. Beni azıcık bile ilgilendirmediği için, Polonya'daki politika bende merak uyandırmıyor. Seçimler, hükümetler, partiler, her neyse.

Eleştirmenlerin *Véronique*'i genel olarak nasıl buldukları konusunda bir şikayetim yok. Sadece halkın düşündüğüyle ilgiliyim. Film, Varşova'da birkaç ay dolu salonlara oynadığı için çok mutluyum. Ne kadar büyük seyirci kitlesi vardı bilmiyorum, ama dağıtımcıların para kaybetmediklerini, hatta az bile olsa kâr yaptıklarını biliyorum. Kilise filmle pek ilgilenmedi. Komünistlerin savaştan sonra kamulaştırdıkları topraklarını tekrar ele geçirme derdine fazlasıyla kaptırmıştı kendini. Bunun dışında kürtaj ve okullarda din eğitimi konularıyla da uğraşıyordu. Bereket versin ki, filmlere ayıracak pek vakti yoktu.

Fakat ben bir türlü tatmin olmam. İstediğinizin üçte birini elde etmenizin yeterli olacağını düşünüyorum. *Véronique*'te bu kadarını başardığımı sanıyorum. Üçte bir sizin hırslarınızı doyurmaya yetiyorsa iyi. Daha fazlasını elde etmemeye alışmanız gerekir.

Fransa'daysa, *Véronique,* belli bir ortalamanın biraz üstüne çıkmayı başardı. Günümüzde bir yönetmenin amacı da budur zaten; bu film bolluğu içinde üste çıkabilmeyi başarmak, onların arasından sıyrılıp fark edilmek. Bu filmin kendini gösterebildiği konusunda hiç şüphe yok. Belli bir nesle hitap eden bir film olduğunu düşünüyorum –yaşlı bir nesilden çok, genç bir nesle.



Kieslowski.

Fransız eleştirmenler bir şeyi beğenmeye bayılırlar. Bu çok önemli, çünkü halkın belli bir kesimi bunlara önem veriyor. Halk, eleştirmenlerin neyi beğendiklerini bilmek istiyor. Ancak ben eleştirmenleri Fransızlar ve Fransız olmayanlar diye ikiye ayırmıyorum. Doğruyu söylemek gerekirse, Fransızca bilmediğimden, Fransız eleştirilerini okuyamıyorum. Bazen birisi içlerinden bir kelime veya bir cümleyi çeviriyor, ben de Fransız eleştirmenlerin iyi niyetli olduklarını görüyorum. Bu tip eleştirmenler, filmin değerini arttırmada önemli olduklarına inanırlar. Polonyalı eleştirmenler hiç böyle bir şey hissetmezler. Onlar bir şeyi tanımlarlar ve daha baştan bunun hiçbir önem taşımadığını bilirler. Eskiden, *Trybuna Ludu* bir şeye övgüler yağdırdı mı, halk onun görülmeye değer bir şey olmadığını düşünürdü. *Trybuna Ludu* bir şeyi kötülemişse, bu sefer de büyük ihtimalle iyi bir şey olduğu düşünülürdü. Çıkan eleştirilerin tam tersi bir etkisi vardı yani. Halk, okuyucu, yazılan hiçbir şeye inanmıyordu ve eleştirmen de yazdıklarının okuyucuda veya seyircide hiçbir etkisi olamayacağını biliyordu. Bu da Polonya'daki bir eleştirmenin, eleştirisini yazarken, kendisinin önemli olmadığını bildiği bir durum yarat-

mıştı. Üstüne üstlük, eleştirmenler bir de yalan söylüyorlardı. Ne düşündüklerini söylemiyor, kendilerine söylenen yalanları tekrar ediyorlardı. Bu da onları iyice güvenilmez kılıyordu.

Bir şeyi şöyle yaparsam, eleştirmenler anlarlar ve ben de onlara istediklerini vermiş olurum gibi bir strateji izlemiyorum. Hiç böyle düşünmem. Kamerayı nereye koyacağımı hiç düşünmem. Bunu kendiliğinden bulurum. Araştırmam ve bir yol aramam. İçinizde sizi belli bir yere yönlendirecek kendi pusulanız yoksa, yolunuzu asla bulamazsınız. Bunu size hiçbir sinema okulu öğretemez.

Senaryoyu yazarken bir şekilde, bütün ihtiyaçları düşünerek - dramaturjik ve mali ihtiyaçlar, oyuncularla ilgili ihtiyaçlar- değerlendirme yapıyorum tabii. Filan oyuncuyla çalışacağımı biliyorsam, senaryoyu işleri onun için kolaylaştıracak şekilde yazmalıyımdır -zaten öyle yazmayı isterim de-, ama eğer kim olduğunu daha belirlememişsem, genel bir şeyler yazarım ve bunlar, daha sonra, çekimler sırasında oyuncusuyla birlikte hayat bulur. Belli bir sahne için param olmayacaksa, o sahneyi yazmam. Çekemeyeceğim bir sahneyi yazmanın anlamı nedir ki? Onu çekebilmemi sağlayacak başka yollar ararım. Mesela, *Üç Renk* filmlerinin bir tanesinde son sahneyi çekmek için 50 milyon frankımın olmayacağını biliyordum. Param yoktu, zaten olmasını da istemiyordum. Bu miktarda bir parayı kullanmak istemiyordum. Bu kadar çok parayı bir film veya bir sahne için harcamayı ahlaksızca buluyorum.

Az bütçeli bir film yaparken, yüksek bütçeli bir filmde olduğundan daha özgürsünüzdür. Geri döneceğini bilmediğiniz bir parayı harcamanın büyük bir ahlaksızlık olduğunu düşünüyorum. Mesela, eğer *Terminator 2* gibi bir film 100 milyon dolar kâr getiriyorsa, bu paranın bir kısmının bir yerlerde kullanılacağını bilirsiniz. Muhakkak bir kısmı aptalca harcanacaktır ama bir kısmı da bir iş için, belki iyi sonuçlanabilecek başka filmler yapmak için, belki de bir kurum tarafından bir gün yararlı olabilecek bir aşı bulmada veya vergilerde, bağışlarda kullanılacaktır. Bir film kâr yapmışsa, bu, birçok insan onu izlemek istemiş anlamına gelir. Görmek istemişlerse, belki onlara bir şeyler kazandırmıştır. Belki de bir anlık unutuş, bilemiyorum. İlgilenmiyorum da. Yüz

milyona patlayacak filmler yapmak istemiyorum, kâr getirmeyeceklerinden korktuğumdan değil, sadece büyük paranın getirdiği korkunç kısıtlamalardan çekiniyorum. Böyle bir dert de istemiyorum. Neden isteyeyim ki?

Bu günlerde, benim için Polonya'da para bulmak Fransa'da para bulmaktan özellikle çok daha zor. Hatta böyle bir şeye kalkışmak doğru olmayacaktır. Polonyalılar benim başka yerden para bulabileceğimi düşünüyorlar haklı olarak. Uzun süredir üstünde düşündüğüm bir teori var. Dünyada her mal, her şey belli bir miktarda mevcut. Polonya'da da filmlere yatıracağınız sınırlı miktarda para var ve bu parayı ben alırsam, başkası açıkta kalır.

Her zaman küçük ölçülerde düşünürüm, bu yüzden de büyük ölçülerde, global ölçülerde film yapmayı kesinlikle istemem. Bu beni ilgilendirmez, çünkü toplumların ve ulusların var olduğuna inanmıyorum. 60 milyon Fransız bireyi, 40 milyon Leh bireyi veya 65 milyon İngiliz bireyi olduğunu düşünüyorum. Önemli olan bu. Bu insanlar ayrı ayrı bireyler.

Metaforların filmini yapmam. İnsanlar filmlerimi metafor olarak algılarlar, ki bu da iyi bir şey. Benim istediğim de bu. İnsanları bir şey için harekete geçirmek. Bunu elde etmek için ister onları hikâyenin içine çekeyim, ister incelemeleri için esin vereyim, fark etmez. Önemli olan onları bir şeyin içine itip hareket ettirmem. Bütün bunları insanlara bir şeyler yaşatmak için yapıyorum. Düşünsel olarak mı, duygusal olarak mı yaşadıkları önemli değil. İnsanlara bir şeyler vermek, onları başka yerlere götürmek için film çekersiniz, sezgi dünyasına mı bilgi dünyasına mı götürdüğünüzün önemi yok.

Sanatta kalitenin belirtisi bence şu: Bir şey okuduğumda, gördüğümde ya da dinlediğimde birden, birisinin benim de düşündüğüm ve yaşadığım bir şeyi formüle ettiği duygusuna kapılıyorum; tam benim düşündüğüm gibi ancak benim hayal ettiğimden daha iyi cümlelerle ya da görsel düzenlemelerle ya da daha iyi bir ses kompozisyonuyla formüle edilmiş. Ya da bir anlığına, bende, güzellik hissi veya sevinci uyandırıyor. İşte büyük edebiyatı, ortalama edebiyattan ayıran da bu. Büyük edebiyat eserlerini okuduğunuzda, söylediğinizi ya da duyduğunuzu zannettiğiniz bir

iki cümleye mutlaka rastlarsınız. Sizi ilgilendiren bir tanım ve etkileyen bir imgedir bu, sizin imgenizdir. Sayfaların birinde, kendinizi aynı durumda buluverirsiniz ya da sizden çok farklı ama, sizin bir zamanlar düşündüğünüz gibi düşünen ya da gördüğünüz gibi gören birine rastlarsınız. Büyük sinemacılık dedikleri de budur –eğer öyle bir şey varsa. Bir an için kendinizi orada buluverirsiniz; ancak bu duruma duygusal mı yaklaştığınızın veya bu durumu entelektüel, karşılaştırmalı ve analitik olarak mı düşündüğünüzün esasında hiçbir önemi yoktur.

Birçok insan, benim gittiğim yönü anlamıyor. Yanlış yöne gittiğimi, kendi düşünüş tarzıma ihanet ettiğimi, dünyaya bakış açıma ihanet ettiğimi düşünüyorlar. Oysa ben kendimi herhangi bir sebepten dolayı -para, rahatlık ya da kariyer- kendi bakış açıma ihanet etmiş, hatta ondan sapmış hissetmiyorum. *Véronique, Üç Renk, Dekalog* veya *Sonsuz*'u yapmakla içimdeki herhangi bir şeye ihanet ettiğimi sanmıyorum. Hiçbir şekilde görüşlerime veya hayata karşı tavrıma ihanet ettiğimi düşünmüyorum.

Batıl inançlar, fallar, önseziler, sezgiler, rüyalar, bütün bunlar insanoğlunun içsel hayatını oluşturuyor. Filmi yapılabilecek en zor şeyler de bunlar. Ne kadar denersem deneyeyim, bunların filminin çekilemeyeceğini bilsem de yeteneğimin elverdiği ölçüde bu yönde ilerlemeye çalışıyorum. Bu yüzden de *Véronique*'in önceden yaptığım bir şeye ihanet etmiş olacağını kabul etmiyorum. *Kamera Kurdu*'nda da, mesela, kocasına kötü bir şey olacağını hisseden bir kadın kahraman vardı. Biliyordu. Bunu hissediyordu. Aynı *Véronique*'in bazı şeyleri hissetmesi gibi. Arada bir fark olduğunu zannetmiyorum. Başından beri oraya varmaya çalışıyordum. Ben, bilmeyen ve arayan biriyim.

Film çekme konusunda çok yetenekli değilim. Örneğin Orson Welles, yirmi dört ya da yirmi altı yaşındayken çevirdiği *Yurttaş Kane*'le bunu başarmıştı. İlk filmiyle sinemada mümkün olan en yüksek noktaya, zirveye tırmandı. Bunun gibi birkaç film daha var. *Yurttaş Kane* her zaman ilk ondaki yerini alacaktır. Bir dahi her zaman yerini bulur. Ancak benim öyle bir yere ulaşmam için bir ömür boyu çabalamam gerek ve bunu başaramam da. Bunu çok iyi biliyorum. Sadece işimi sürdürüyorum.

Eğer biri, bunun devam eden bir süreç olduğunu anlamak istemiyor ya da anlamıyorsa, tabii ki o zaman, bu kişi, yaptığım her şeyin daha önce yaptıklarımdan, iyi ya da kötü, farklı olduğunu söylemekte ısrar edecektir. Ancak benim için daha iyiye ya da daha kötüye gidiş söz konusu değil. Her şey aynı, yalnızca bir adım ilerliyorum ve benim kendi özel değer ölçülerime göre de bu küçük adımlar beni asla ulaşamayacağım hedefe doğru götürmekteler. Yeterli yeteneğim yok.

Amaç içimizde yatanı yakalamak, ama bunun filmini çekmenin imkânı yok. Buna sadece yaklaşabiliriz. Edebiyat için bu çok uygun bir konu. Belki de, dünyadaki tek konu. Büyük edebiyat eserleri ona yaklaşmakla kalmayıp onu tanımlamaya da çalışıyor. İçimizdekini tanımlamayı başarmış birkaç yüz kitap vardır. Camus böyle kitaplar yazmıştı. Dostoyevski de. Shakespeare bu konuda oyunlar yazmıştı. Yunanlı tiyatro yazarları, Faulkner, Kafka, çok sevdiğim Vargas Llosa da böyle kitaplar yazdılar. Vargas Llosa'nın yazdığı *Katedralde Konuşma* bunu başarabilmiş kitaplardan.

Edebiyat bunu başarabiliyor ama sinema başaramıyor. Başaramıyor çünkü gerekli araçlara sahip değil. Yeterince zeki değil. Bununla birlikte, yeterince muğlak da değil. Öte taraftan, çok açık olduğunda bile, çok belirsiz. Örneğin, bir süt şişesini bir sahnede kullandığımda, biri çıkıp benim hiç aklımdan geçmemiş sonuçlara varıyor. Benim gözümde bir şişe süt, sadece bir şişe süttür; süt döküldüğündeyse bu süt döküldü anlamına gelir. Başka da anlamı yoktur. Bu dünyanın parçalandığı ya da sütün, annesi vakitsiz öldüğü için çocuğun içemeyeceği anne sütünü simgelediği anlamına gelmez. Benim için böyle bir anlam taşımaz. Bir şişe dökülmüş süt, bir şişe dökülmüş süttür. Ve sinema da budur. Ne yazık ki başka bir anlamı yoktur.

Genç meslektaşlarıma öğretmenlik yaparken sürekli şunu anlatıyorum: "Bir filmde bir çakmak çaktığınızda, bu çakmağın çakıldığı anlamına gelir ve çakmak çakılmadıysa bu, çakmak çalışmıyor demektir." Başka bir şey demek değildir ve olamaz da. 10 bin kerede bir kere başka bir anlama gelirse, birisi çok büyük bir şey başarmış demektir. Bu mucizeyi bir kez Orson Welles gerçek-

leştirdi. Bunu son yıllarda tek bir yönetmen başarabildi, o da Tarkovski. Bergman da birkaç kez başardı. Fellini de. Birkaç kişi başarabilmiştir. Bir de bunu, *Kerkenez*'de Ken Loach başarmıştı.

Bir çakmaktan söz ettiğimde filmin gerçeğe uygun olan doğasını kastediyorum. Bir amacım varsa, o da bu birebir gerçeklikten kaçıp kurtulabilmek. Her ne kadar denemeye devam etsem de kahramanımın içinde olan biteni asla bütünüyle tanımlayamayacağım gibi, bunu da başaramayacağım. Film bir şeyler elde etmek, bir şeyler başarmak anlamına geliyorsa -bu en azından benim için geçerli-, bu, birisi filmde kendinden bir şeyler bulabildiğinde gerçekleşir.

Amerikalı bir gazetecinin anlattığı çok hoş bir hikâye var. Cortazar'ın bir romanını okuyormuş, bakmış karakterin ismi, soyadı kendisininkiyle aynı, üstelik hayat hikâyeleri de birbirine benziyormuş. Gazeteci bunun rastlantısal olup olmadığını bilmiyormuş. Cortazar'a kitabı okuduğunu, birden kendisi hakkında bir kitap okuduğu hissine kapıldığını yazmış. Cortazar'a gerçekten de var olduğunu belirten bir mektup yollamış, Cortazar da ona çok güzel bir cevap yazmış. Mektupta, böyle bir şey olmasının ne kadar güzel olduğu anlatılıyormuş. Cortazar hiçbir zaman gazeteciyle tanışmamış. Onu hiçbir zaman görmemiş. Onunla ilgili hiçbir şey duymamış. Ve var olan bir karakteri yaratmış olmaktan da büyük memnunluk duyuyormuş. Amerikalı gazeteci bunu bana *Véronique*'le ilintili olarak anlatmıştı.

Bu, işin bir yönü. Bir de daha genel olan bir şey var. Çalıştığım bu işte, diğer işlerde, diğer mesleklerde, kültürün diğer alanlarında olduğu gibi sonuna kadar temiz kalamazsınız. Buna imkân yoktur -ya da ben bunu başarmış birini tanımıyorum-, çünkü bu mesleğin içerdiği oyunlar bunu gerektirir. Bu iş sadece film çekmekten ibaret değildir. Hayatınızın büyük bir kısmını bunun için harcarsınız, işiniz her türlü uzlaşmayı talep eder ve kendi görüşlerinizden bir şekilde uzaklaşırsınız. Bunun sebepleri arasında, Batı'da daha çok para, ticari kaygılar ve halkın ne düşüneceğine gereğinden fazla önem verip onu bir çeşit sansüre dönüştüren düşünce sayılabilir. Belki çok hoş karşılanmayacak ama halk sansürünün, Polonya'da komünizm döneminde yaşadığımız siyasal

sansürden daha kısıtlayıcı olduğunu düşünüyorum. Ancak Polonya'da artık komünizm yok.

Dediğim gibi, bu meslekte tamamen temiz kalamazsınız. Ancak kendimi mesleki bir oportünist olarak görmüyorum. Özel hayatlarımızda, aslında hepimiz biraz oportünistiz. Tabii birisini anlamaya çalışmak, oportünistsiniz demek değildir. Çalışmamı motive eden oportünizm değil, gerçekten anlamak istiyor olmam ve her şeyin neden böyle olduklarını görmek istememdir. Her zaman kendime bu soruyu sormuşumdur, sormaya da devam ediyorum.

Bir sinemacının komünizm sırasında seçebileceği üç yol vardı. Biri artık film çekmemekti; bu da mümkündü tabii. Dürüst olmak gerekirse, idealist sebeplerden dolayı film çekmeyi bırakan kimseyi tanımıyorum. Belki böyle insanlar vardır ama ben tanımıyorum. Diğer yol onaylanmış filmler çekmekti; Parti için, Rusya için, Lenin için, ordu için. Bu da ikinci yoldur. Üçüncüsüyse geri çekilip aşk ya da doğa veya bir şeyin güzel ya da çok çirkin olduğunu anlatan filmler çekmekti. Bir de dördüncü yol vardı: anlamaya çalışmak. Bana uygun olduğundan, ben dördüncüyü seçtim. Sinema okulunda da bunu yaptım, bugün de bunu yapıyorum.

Baskı yüzünden farklı kurguladığımız *İşçiler '71* hariç, içimdeki pusulanın gösterdiği sınırların dışına çıktığımı zannetmiyorum. Bunu hiç yapmadım, bu yüzden de filmlerimin birçoğu beş, yedi ya da on yıl boyunca rafa kaldırıldılar. Buna alıştım. Aynı şey burada da geçerli. İnsanların tamamen temiz kalmalarına imkân yok.

Bütün bunların başka bir yönü de var. Yapmak zorunda kaldığınız bu uzlaşmaların ve belli meselelerde -bazısı iyi, bazısı kötü- kendi inançlarınızdan vazgeçme konusunda yapılan anlaşmaların kişisel olarak sağlıklı olduğunu düşünüyorum. Çünkü mutlak özgürlük, sadece bir dahiyseniz büyük işler yapmanızı sağlar. Eğer değilseniz bu sizi gösterişçiliğe, bayağılığa, hatta daha kötüsüne, para harcayıp sadece kendiniz ve arkadaşlarınız için film çekmeye götürür. Kısıtlamalar, gerekli kısıtlamalar ve gerekli uzlaşmalarsa belli bir oranda sahiciliği, yaratıcılığı ortaya çıkarıp senaryoyla ilgili orijinal çözümler bulmanızı sağlayacak enerjiye kaynaklık eder.

Paris'e ilk olarak *Véronique*'in çekimleri için geldim. Önce Polonya'da, sonra da Clermont Ferrand'da çekim yaptım. Sonra da Paris'e geldim. Sadece bir film mekânıydı, o kadar. Çekimler sona erdi. Ben kaldım, çünkü montajı burada yapıp filmi burada tamamladım. Çok çalışıyordum. Nefes alacak vaktim olmuyordu. Artık bir zamanlar etrafta gezinmeme, incelememe, bakmama, seyretmeme sebep olan şeylere vaktim yok –ya da artık merak etmiyorum. Yeterince sabrımın olduğunu da zannetmiyorum. Bilebileceğim kadarını öğrendim ve neyi bilemeyeceğimi de, belki de öğrenmek için çok yaşlandım. Fransızca bilmiyorum, mesela ve hiçbir zaman da öğrenemeyeceğim. Biraz İngilizce biliyorum ama onu da on beş yılda öğrendim. Konuşmam sanki üç ay önce İngilizce öğrenmeye başlamışım gibi. Dile karşı yeteneksiz olduğum çok bariz. Bilmediğim ve yapabileceğim halde, öğrenmek için hiç çaba harcamadığım bir alan. En azından etrafımda sürekli Fransızca konuşuluyor. Fransızlarla hep bir çevirmenin yardımıyla konuşuyorum. Bir deyimin Lehçe'de nasıl, Fransızca'da nasıl kulağa geldiğini biliyorum. İlk önce Fransızca'sını duyuyorum, sonra çevirmen onu Lehçe'ye çeviriyor. İki versiyonu da duyuyorum anlayacağınız. Her gün. Birçok defa. Yine de o dili öğrenmek için bir çaba harcamıyorum. Sebebin yalnızca tembellik olduğunu düşünmüyorum, azıcık tembellik etsem de. Bir de, bir şeyler yazarken, kendimi verdiğim zamanlarda, başka şeylere açık olmuyorum. Yeterince boş vaktim olsaydı, artık olabileceğini hiç sanmıyorum, belki o dili öğrenirdim.

Birisi benim için Fransızca diyaloğu uyarlıyor, hepsi bu kadar. Tabii bazen neyin daha uygun olacağını çevirmen ya da diyalogları uyarlayan adamla veya oyuncularla tartışıyoruz. Hangi sözcük kümesi benim söylemek istediklerimi daha iyi ifade edebilir diye. Ancak bunu kısa bir süre tartışıyoruz. Çözümü bulduğumuzda uyguluyoruz. Tonlamayı ise bu konuda güvendiğim oyunculara bırakıyorum. Rolleri doğru dağıttıysam bir sorun çıkmaz. Kötü dağıttıysam, o zaman sorun çıkacaktır. Ama tabii eğer rol dağıtımını kötü yapmışsam, bu Lehçe'de de sorun yaratacaktır.

Fransa'da çalışmakla ilgili kuruntularımın sonradan, gereksiz ve yersiz olduğu ortaya çıktı. Ekiptekiler çalışmak isteyen ve

mesleklerini bilen insanlardı. Sete, görüntü yönetmeniyle beraber ilk önce benim geldiğimi gördüklerinde ve çekim bittiğinde de arabama binip gideceğim yerde eşyaları kamyonlara yüklemelerine yardım ettiğim için memnun olmuş ve şaşırmışlardı. Yardım etmeme izin vermediler. Katı bir işbölümü olduğuna inanıyorlardı. Benimse tamamen farklı bir yaklaşımım var. Ben bu filmi hepimizin birlikte yaptığını biliyorum. Tabii ki herkes kendi işinden sorumlu ama aynı zamanda hepimiz filmin bütününden de sorumluyuz.

Biraz utandırıcı bir başka şey daha var. Sette herkesin elinde bir şey var. Kameramanın kamerası, ışık ölçeri, sesçinin mikrofonu, elektrikçilerin ışıkları var. Benim elimdeyse hiçbir şey yok. Senaryomu sabahtan notları kim tutuyorsa ona veririm ve etrafta ellerim bomboş dolanırım. Bu sanki hiç işim gücüm yokmuş izlenimi verir. Tabii ki filmi ben yönetiyorum. Kameramanla konuşur, oyunculara bir şeyler söyler, emirler verir, diyalogda bir şeyleri değiştiririm. Hatta bazen aklıma bir şeyler bile gelir. Ama ellerim boştur. Yakın bir zamanda, yaşlıca bir Polonyalı görüntü yönetmeniyle çalışıyordum –*Dekalog 1*'i çekiyorduk. Beni izledi. İlk defa birlikte çalışıyorduk ve her şey iyi gidiyordu. Bir gün, "Yönetmen herkese yardım eden kişidir," dedi. Bu basit tanım çok hoşuma gitti. Bu sözü, çekimden sonra toparlanırlarken yardım etmeme karşı çıkan setçilere söyledim. Kafalarını sallayıp kutuları taşımama izin verdiler.

Sete birçok İtalyan gazeteci geldi. Doğu'da film çekmekle burada, Batı'da film çekmek arasında ne fark olduğunu öğrenmek istiyorlardı. Ben pek bir fark olmadığını söylediğimdeyse, cevaptan pek memnun olmamış gibi kafalarını salladılar. Ben de Fransızların aleyhine bir fark buldum. Günün ortasında herkesi yaptığı işten uzaklaştıran bir saatlik yemek arasından hoşlanmıyorum. Tatmin olmuş bir şekilde bunu not ettiler. Belki İtalya'da da ara vermiyorlardır? Belki de Doğu'da bir şeylerin daha iyi olmasını istiyorlardı?

Aslında, Polonya'da da bir sorunum yok. Doğal olarak insanlar bazen isyan ederler. Gece çalışmaya devam etmek istemezler ya da bu tip şeyler. Kendi ilişkileri, aileleri vardır. Ben beş yılda

bir film yapıyorum, onlarsa filmlerde sürekli çalışıyorlar. Birinden diğerine geçiyorlar. Bu yüzden de tavırlarına karşı anlayışlı olmak gerek. Fakat Polonya'da çalışmaya karşı farklı bir yaklaşım var. Çalışmak korkunç bir şey olarak düşünülüyor. Çalışmak zorunda olmamız gerçeği felaket bir şey. Kırk yılı aşkındır, insanlar içinde yaşadıkları düzen tarafından şımartılmışlar. Ayrıca bir de, tuvaletleri temizlemek, sokakların derli toplu olmasını sağlamak ya da tesisatları onarmaktan daha iyi şeylere layık olduğumuzu iddia eden milli bir duygu var. Polonyalılar böyle şeyler yapmak için yaratılmamışlardır. Bunlar utanılacak derecede dünyevi faaliyetlerdir. Biz daha yüce şeyler için yaratılmışızdır. Biz kainatın merkeziyizdir. İnsanlar hep komünizmi suçladılar ama ben bu saçma ve anlamsız büyüklük hissinin sebebinin büyük oranda Polonyalıların çalışmaya karşı tavırlarına dayandığını düşünüyorum. Çalışmak aslında onlar için önemli değil. Fransa'da insanlar daha disiplinli, kendilerini daha iyi programlıyorlar, zamanlarını daha iyi düzenliyorlar. Polonya'da daha fazla doğaçlama var.

Bunlar kameramanla ortak çalışırken de geçerli. Akşamları tartışırız. Filmdeki esas fikirleri tartışmanın dışında, ertesi gün ne yapacağımızı da konuşuruz. Polonya'da görüntü yönetmeni, buradaki gibi, fotoğraftan sorumlu bir teknisyen değildir. Bunun sebebi, bizim Polonya'da başlattığımız bir gelenek. Önceden de vardı, ama sanırım bizim nesil kameramanla ortak çalışmayı daha da yerleştirdi. Kameraman, senaryo yazımı aşamasından itibaren, hatta fikrin çıktığı andan itibaren yanımızda olan bir meslektaşımız halini aldı. Aklıma bir fikir geldiğinde, görüntü yönetmenine giderim. Fikrimi anlatırım ve üstünde tartışmaya başlarız. Senaryoyu yazdığımda birinci, ikinci ve üçüncü versiyonları ona gösteririm ve beraber filmi nasıl çekeceğimizi çözmeye çalışırız. Görüntü yönetmeni sadece ışıktan sorumlu biri değildir. Sahneleme üzerinde de etkisi vardır. Oyuncularla ilgili fikirler yürütür ve bunu yapmaya hakkı da vardır. Ben de bunu yapmasını ondan beklerim. Sahnelerin nasıl çözümlenebileceğine dair fikirleri vardır. Bu bizim ortak kaygımızdır. Böyle bir çalışma düzeni geliştiğinden, Polonyalı görüntü yönetmenleri böyle yetiştirildiğinden, buna alışkın olduklarından, hatta bundan hoşlandıklarından bu

tarz çalışmanın bize çok faydası dokunur. Böyle çalışan bir görüntü yönetmeni filmin ortak yaratıcısı olduğunu düşünür ve haklıdır da. Onun ortak yaratıcı olduğunu her zaman kabul etmek gerekir; sadece onun kendini iyi hissetmesi ve bir sonraki filme daha iyi hazırlanması için değil, bu doğru olduğundan böyle davranılmalıdır.

Güven, filme bir şeyler katanlara hissettirilir. En azından ben onlara itibar göstermeye çalışırım. Birçok insan filme çeşitli şeyler katarlar. Doğal olarak, ben 'bunu alacağım ama bunu da bırakacağım' diyen kişiyim. Birisinin karar vermesi gerekir, bu da yönetmene düşer. Önemli nokta insanları birlikte çalışmak, düşünmek ve çözüm üretmek üzere harekete geçirmektir. Ben de görüntü yönetmenleriyle, sesçilerle, bestecilerle, oyuncularla, set ekibiyle böyle çalışırım. Birisinin çıkıp benimkinden daha iyi bir çözüm üreteceğine inanırım ve bunu beklerim, çünkü herkesin kendi aklı, kendi beyni var. Ayrıca sezgi denen şey insandan insana değişir. Sezgi, daha iyi çözümler için esin kaynağı olabilir, çoğu zaman oluyor da. Ben de bu çözümleri alır, sanki benimmiş gibi davranırım, ama yeri geldiğinde, hiçbir zaman bu çözümlerin başkasından geldiğini unutmam. En azından bu konularda sadık olduğumu düşünüyorum. Bu benim açımdan çok önemli.

Genelde herkesi özgür bırakmaya çalışırım. Bunu gerçekten başarıp başaramadığımı bilmiyorum. Ben başardığımı sanıyorum, ama belki onlara sorduğunuzda böyle olmadığını söyleyeceklerdir. İnsanlara büyük ölçüde özgürlük tanıdığım kanısındayım, aslında onlar her şeyi değiştirebilme hakkına sahiptirler. Oyuncular da öyle. Bu, Polonya'da yaptığım bir deneyin sonucunda ortaya çıktı; Stuhr için *Huzur*'u yazıyordum. Başından itibaren diyalogları onunla birlikte yazmaya karar verdim. İyi bir oyuncu ve zeki de bir insandır Stuhr. Karakterin kendini nasıl ifade edeceği, hangi kelimeleri, hangi deyimleri, sözdizimini kullanacağı konusunda onun görüşlerinden yararlanmak istedim. Senaryoya diyalog diye bir şeyler karaladım ama esas diyaloglar, çekimlerden önce akşamları Stuhr'la birlikte yazılıyordu –bu benim sistemimdir, akşamları ertesi gün çekilecek sahnelerin üstünden geçmek.

Ancak bu yolla esas diyaloglar şekillendi –Stuhr'un düşünceleri ve benim düşüncelerimden.

Oyunculara çok fazla şey söylememeye çalışırım. Birkaç cümle söylerim, o kadar. Daha fazla söylemem, çünkü, özellikle de filmin ilk aşamalarında, söylediğiniz her şeyi dinlerler ve çok şey söylerseniz, sonradan sizden aktarma yaptıklarında, işin içinden çıkamazsınız. Bu yüzden de elimden geldiğince az şey söylemeye çalışırım. Zaten her şey senaryoda yazılıdır. Saatlerce konuşuruz ama başka şeyler hakkında. Nasılsın? İyi uyudun mu? Bunun gibi şeyler. Ya da ben onları dinlerim.

Genç yönetmenler arasında tehlikeli bir eğilimin farkına vardım –bunu söylemeye hakkım var, çünkü artık saçlarım beyazladı. Neyse, bu genç yönetmenler monitöre bağladıkları kamerayı alıp monitörün önüne oturuyorlar. Bir şey iyi giderse seviniyor, kötü giderse endişeleniyor, ama oyuncularla hiçbir şekilde ilgilenmiyorlar. Oyuncular, yönetmenlerin ruh hallerini hissetme konusunda çok duyarlıdırlar. Bir şeyin ne zaman iyi, ne zaman kötü gittiğini hemen fark ederler. Ya da daha açık olmak gerekirse, yönetmenin memnun olup olmadığını. Ama yönetmen arkası onlara dönük, monitörü seyrederek oturuyorsa bunu nasıl hissedebilirler? Ben olayın içinde kalmaya çalışıyorum.

Dürüst olmam gerekirse, oyuncuları çok seviyorum. Çok ilginç insanlar. Benim için her şeyi yapabilirler. Kendi görüşlerini, duygularını ve dünyaya karşı tavırlarını da beraberlerinde getiriyorlar. Ben de bunu kullanıyorum. Bunun için onları çok seviyorum. Birisini seviyorsanız, onun yakınında olmaya çalışırsınız, her şeyi olduğu gibi görmek istersiniz. Ayrıca, bu işten kârlı çıkarsınız. Onlar da bana aynı tavırla karşılık verirler. Gliserinleri ve yeteneklerinden daha fazlasını vermeye hazırdırlar.

Filmleri kurgulayabilmek için yaparım. Ancak montajcı olamazdım, çünkü montajcı sadece filmleri birbirine ekler. Kurgu esasında bir ödev gibi. Montajcı, başkasının çektiği sahneleri birleştirmekle yükümlü kişi. Böyle bir şeyi ben yapamazdım, çünkü yalnızca filmleri birbirine eklemek değil de, gerçekten montaj yapabilmek için başkasının dünyasına yeterince ciddi ve derinlemesine girebileceğimi sanmıyorum. Kurgulamak inşa etmek, bir dü-

zen vermek demektir. Bunu yapabileceğimi sanmıyorum. Ben belli bir noktaya kadar kendi filmlerimin montajını yapıyorum ama sadece kendilerimkini, başkalarınınkini değil. İtiraf etmeliyim ki meslektaşlarımın arasında montajcıya en az özgürlük tanıyan yönetmen benim, çünkü montajı ben de çok seviyorum. Ona daha fazla özgürlük veremem, çünkü o zaman benim de yapmaktan hoşlandığım bir şeyi başkasına teslim etmiş olurum. Şüphesiz, çekim sırasında kafamda montajın nasıl olmasını istediğime dair bir fotoğraf vardır. Sonra başka ihtimaller de ortaya çıkar ve bütün numara bu ihtimalleri keşfedebilmekte yatar. Belki de yanılıyorumdur. Belki montajı yapan kimseye daha fazla özgürlük tanırsam, o da bu seçenekleri bulabilecektir.

Filmin montaj odasında var olmaya başladığına inanıyorum. Çekmek sadece gerekli malzemeyi ve seçenekleri sağlamaktır. Kendime, mümkün olduğunca hareket etme özgürlüğü tanıyarak montaja başlıyorum. Kurgulamak iki film parçasını birbirine bağlamaktır ve bu aşamada gereken bazı kurallar vardır. Kurgunun bir başka aşaması daha vardır ve en ilginç olanı da budur: filmi oluşturma aşaması. Bu, seyirciyle oynanan bir oyundur, dikkati yönlendirme, gerilimi dağıtabilme oyunu. Bazı yönetmenler bütün bunların senaryoda yazılı olduğuna inanırlar. Bazıları da oyunculara, sahnelemeye, ışıklara, fotoğrafa güvenirler. Ben de bunlara inanıyorum, ama ayrıca filmin tanımlaması güç, sadece orada, montaj odasında hayat bulan ruhunun farkındayım.

Véronique'i çekerken, geceleri, pazar günleri ve çekimden sonra da montaj odasında olmamın sebebi bu. Her fırsatta orada oluyordum. Kaba montajı en hızlı şekilde, detaylara önem vermeden bitirmeye çalışıyordum. Bu versiyon, senaryoya uygun ya da çekim sırasında, sette yaptığım değişiklikleri içeren versiyondu. İlk versiyon seyredildikten sonra, senaryodaki aptalca hatalar, tekrarlar ve yüzeysellikler kendini belli etti. Böylece ikinci versiyonu, sahneleri kısaltarak, gereksiz bulduğum sahneleri atarak, sekansları değiştirerek en kısa sürede tamamladım. Bu aşamada, genelde fazla abarttığım ortaya çıkar. Çoğunlukla attığım sahnelere döndüğüm üçüncü versiyon artık filme benzemeye başlamıştı. Daha henüz belirli ritmler ve kesimler yoktu ama bir düzenin

gölgesi sezilmekteydi. Bu dönem sırasında, iki günde bir, bazen de her gün, seçenekleri görüp malzemeyle oynayabilmemi sağlayabilmek için filmi sürekli izledim. Bu şekilde sanki hepsi birbirinden apayrı yedi, hatta daha fazla versiyon ortaya çıktı. Bu değişimlerin ve gösterimlerin sonucunda oldukça belirgin bir görüntü oluştu ve film şekillendi. Bu noktadan sonra detaylarla, ritmle, ortamla ilgilenmeye başladık.

Ben, malzeme yığınını çok kolay bir yana bırakabilen yönetmenlerdenim. İyi ya da güzel sahneleri, pahalı ya da çekilmesi zor olanları kaybetmekten pişmanlık duymam. Film için lüzumsuz sahnelerse, onları acımasızca atarım –hatta zevkle de diyebilirim. Ne kadar iyilerse onlardan ayrılmam o kadar kolay olur, çünkü onların kalitesizlikten değil, gereksiz olmalarından dolayı atıldıklarını bilirim.

Gereksiz olan her şey kesinlikle atılmalı. Genelde, filmin son halinde gördüğünüzden daha fazla sahne çekerim. Sonra, gereksiz olduklarını görünce büyük bir mutlulukla atarım onları. Montajcı ağlaşır bazen, "Çok güzel bir sahne. Çok da güzel oynamış," diye. Ancak gereksiz olduğunu gördüğümde, ne olursa olsun atarım. Bu, genç yönetmenlerle ilgili başka bir sorun. Kendi malzemelerine nasıl bağlandıklarıyla ilgili. Her şeyin kullanılması gerektiğini düşünüyorlar. Yaptığım her şey çok güzel diye düşünüyorlar –oysa çoğu tamamiyle lüzumsuz. Hepimiz böyle yanlışlar yaparız. Zor olan neyin gereksiz olduğunu anlamaktır.

Montaj odasında bir çeşit özgürlük hissederim. Elimde yalnızca ham kopyalar vardır ama bunlar bana geniş imkânlar tanır. Zamanın ve paranın, oyuncunun ruh halinin, program sıkışıklığının, bozuk kameraların -en iyisinden bile olsalar- yarattığı hayal kırıklıklarının baskısını hissetmem. İnsanların bana sorduğu yüzlerce soru yok, güneş batana kadar ya da onlar ışıkları kurana kadar beklemek zorunda değilim. Biraz heyecanlı, montaj masasının önünde, her aksiyonun neticesini beklerim.

4
'BAŞARI' DENEN KELİMEYİ HİÇ SEVMİYORUM

Polonya'da film çekmekten vazgeçmedim. Orada hâlâ film çekiyorum. Tabii ortak yapım farklı bir şey; bana daha iyi imkânlar sağlıyor.

'Başarı' denen kelimeyi hiç sevmiyorum ve her zaman kendimi ona karşı savunuyorum, çünkü o kelimenin ne anlama geldiğini bilmiyorum. Benim gözümde başarı, çok istediğim bir şeyi elde etmek demektir. Başarı budur. Ancak istediğim şey herhalde ulaşılmaz bir şeydir, o yüzden de ben, böyle bir değerlendirme yapmaktan çekinirim. Tabii ki gördüğüm kabul, her sinemacının hırsını büyük oranda tatmin eder. Ben de kesinlikle çok hırslıyım ve hiç şüphesiz, bu hırs beni davrandığım şekilde davranmaya iti-

yor. Bundan kuşkum yok. Ancak bunun başarıyla bir alakası yok. Bu başarıdan çok uzak bir şey.

Bir tarafta tatmin edilmiş hırslarım var. Öte yandan, kabul görme, ihtiraslarınızı sadece belli bir oranda tatmin eder ama hiçbir zaman tam olarak değil. Kabul görme günlük meseleleri çözümleme konusunda yardımcı olur. Tabii para bulmak için savaşacağınız yerde, onu kolaylıkla elde etmeniz çok daha iyidir. Aynı şey oyuncular ve aklınıza gelecek diğer şeyler söz konusu olduğunda da geçerlidir. Fakat bununla beraber, bazı şeyleri kolaylaştırmanın kendi içinde ne kadar iyi bir şey olduğunu bilemiyorum. Bazı şeylerin zor olmasının kötü bir şey olup olmadığından emin değilim. Acı çekmenin çekmemekten daha kötü olduğundan emin değilim. Bazen acı çekmek daha iyidir. Herkes bir kere bunu yaşamalıdır. Bizi olgunlaştıran da budur. İnsan doğasını bu oluşturur. Kolay bir hayatınız varsa, başkalarını da düşünmeniz için bir sebebiniz yoktur. Kendiniz ve başkası hakkında endişelenmeniz için bir şekilde acıyı yaşamış olmanız, acı çekmenin ne olduğunu bilmeniz gerekir. Böylelikle incindiğinizde, incinmenin ne olduğunu anlarsınız. Çünkü acının ne olduğunu anlamazsanız, acının olmadığı bir hayatı da anlamaz ve öyle bir hayat için şükredemezsiniz.

En çok acı çektiğim zamanı ne size ne de bir başkasına anlatırım. Bu en acı veren, aynı zamanda da en derinde saklanan şeydir. Bunun hakkında konuşmam, ikinci olarak da, bazı yerlerde meydana çıksa da, bu acıyı kendime bile itiraf edemem. Kuşkusuz bu acı bir yerlerde ortaya çıkacaktır ve eğer gerçekten isterseniz onu bulacaksınızdır.

Tabii ki, kendimi bir şeylerden kaçıyor gibi hissediyorum ama bu beni rahatsız etmiyor. Bazen hayatınızı sürdürmek için kaçmanız gerekir. Ben Polonya'daki durumdan kaçmakta geç kaldığımı düşünüyorum. 1980'de gereksiz bir şekilde kandırılmama izin verdiğim kanısındayım. Bir başka darbenin acısını daha yaşamak durumunda kaldım. Bunu daha önceden fark edip kaçmalıydım. Ne yazık ki, pek aptaldım.

Aslında kendinizden ya da olduğunuzu düşündüğünüz şeyden kaçarsınız. Dürüst olmak gerekirse, bu benim açımdan hiç sorun

olmadı. Herkes gibi ben de haklı olanın ben olduğumu düşündüğümden, tecrit edilmiş olmak bana sorun çıkarmamıştı. Bugüne kadar da haklı olduğuma inanarak geldim. Yanlış ve salakça yaptığım tek şey, bütün bunlara sırtımı dönmekte gecikmiş olmamdı. Herhalde böyle olması gerekiyordu.

Amerika'nın benim ilgimi çekmemesinin pek çok sebebi var. Her şeyden önce Amerika'yı sevmiyorum. Çok büyük. Çok insan var. Herkes etrafta hızlı hızlı hareket ediyor. Çok gürültü ve kargaşa var. Orada herkes mutluymuş gibi görünmek amacıyla çok uğraşıyor. Fakat ben onların mutluluğuna inanmıyorum, çünkü onların da en az bizim kadar mutsuz olduklarını düşünüyorum, ancak bir farkla, biz hâlâ bu konu üzerinde ara sıra konuşuruz, onlarsa sadece, her şeyin ne kadar iyi ve muhteşem olduğunu söyleyip duruyorlar. Günübirlik bir hayat içinde bu çok sinir bozucu, ama ne yazık ki, yönetmenlik de günübirlik bir yaşama biçimi. Altı ayınızı bir yerde, başka bir ülkede geçirmek durumunda kalıyorsunuz. Ve bir yıl boyunca her şeyin ne hoş olduğunu tekrarlayıp duran insanlar tarafından kuşatılmaya hiçbir şekilde katlanamam.

Amerikalılar bana, "Nasılsın?" diye sorduklarında, "Şöyle böyle," diye cevaplamıştım. Ailemden birinin öldüğünü düşünmüş olmalılar. Oysa ben sadece yedi saat uçmanın verdiği yorgunluğu, uyumsuzluğu ve keyifsizliği yaşıyordum. Benim için bu soruyu, "Şöyle böyle," diye cevaplamak yeterliydi. Onlarsa başıma kötü bir şeyin geldiğini sandılar. "Şöyle böyle" diyemezsiniz, "İyi" ya da "Çok iyi" demeniz gerekir. Benim diyebileceğim en iyimser şeyse "hâlâ yaşıyorum"dur. Bu yüzden, Amerika'ya uygun biri değilim. İkinci olaraksa, yönetmenleri montaj odasına sokmuyorlar –en azından büyük stüdyolarda. Yönetmen sadece filmi yönetiyor, işi bu kadar. Orada biri senaryoyu yazıyor, diğeri yönetiyor, bir başkası da montaj yapıyor. Şüphesiz, bir gün ben de başkasının senaryosunu yöneteceğim, çünkü benimkinden çok daha iyi, güzel ve zekice olacak. Ama montaj yapmaktan hiçbir zaman vazgeçmeyeceğim. Anlayacağınız, Amerika'ya bu yüzden de gidemem. Tabii bir de sigara içilmesine izin vermediklerinden gidemem, gördüğünüz gibi Amerika'dan hoşlanmamam için birçok sebebim var.

Amerika'dan korkuyorum. New York'tayken sanki şehir çökecekmiş hissine kapılıyorum ve tek düşünebildiğim, böyle bir şey olursa orada olmaktan nasıl kurtulacağım. Aynı şey Amerika'daki başka yerler için de geçerli. California da, New York'taki kadar kalabalık ve gürültü yok, ama onların yerine oradan oraya giden bir sürü araba var ve bazen içlerinde Amerikalı olup olmadığını merak ediyorum. İçlerinde kim var? Hep sanki arabalar kendi kendilerine gidiyorlarmış hissine kapılıyorum. Oraya gittiğimde hep savunmaya geçecekmişim gibime geliyor. Küçük taşra bölgelerine de gittim ama oralarda da aynı korkuya kapılıyor ve her şeyden kaçıyorum. İçime kapanıyorum. Hemen otelime koşup uyumayı başarabilirsem, uyuyorum –artık eskisi kadar kolay uykuya dalamıyorum.

Başımdan şöyle bir macera geçti. Gerçekten de çok salakçaydı, bir gösterime yetişmeye çalışıyordum. Sanırım New York Festivali'ndeki ilk gösterimdi. Film de, yanılmıyorsam, *Sonsuz*'du. Bu olay 1984 ya da 1985'te başımdan geçti. Korkunç bir telaş içindeydim. Bir taksiye bindim. Yağmur yağıyordu. Taksi şoförü bir bisikletliye çarptı. Central Park'tan geçiyorduk. Yolların birbiriyle kesiştiği, Londra'daki Hyde Park'a benziyordu. Ancak, Hyde Park'ta her şey bir seviyededir, Central Park'taysa yollar daha aşağıda, çukurda kalır. İşte, taksi şoförü burada bisikletliye çarptı. Alacakaranlıktı, hatta gece bastırmıştı. Hayır, alacakaranlıktı. Yağmur yağıyordu. Adama çarptı. Bisikletçi havaya fırlayıp yere düştü, şoför de bisikletin üstünden geçti. Yol orada daralıyordu. İki yönden de tek şerit halinde arabalar ilerliyordu. Amerika'da arabalar da çok büyük, belki bir Amerikan arabasının geçebildiği yere, iki Fransız arabası sığardı. Neyse, şoför bisikletçiye çarptığı zaman durup arabadan indi. Bisikletliye ayağa kalkması için yardım ettik. Ben de ettim, çünkü bacağı kanıyordu. Bu arada kornalar çalmaya başladı. Arkamızda inanılmaz bir araba ordusu durmuştu. Birkaç mil uzunluğunda korkunç yoğun bir trafik sıkışıklığı meydana geldi. Arabalar kornalarını çalmaya, ışıklarını yakıp söndürmeye ve bağırmaya başladılar.

Beş dakika sonra Lincoln Center'de bulunmam gerekiyordu. Ben de adama borcum olan beş ya da altı doları verip koşmaya

başladım. Öbür yönden gelen taksicilerin ne düşündüklerini tahmin edebilirsiniz artık. Duran bir taksi ve ondan koşarak uzaklaşan bir adam. Doğal olarak şoföre bir şey yaptığımı düşündüler. Saldırdığımı, soyduğumu ya da öldürdüğümü falan. Deli gibi koşuyordum, elbisem sırılsıklam olmadan önce Lincoln Center'a varmak istiyordum. Tabana kuvvet koşuyordum. Öbür yönden gelen taksiler durup sinyal vermeye başladılar. Adamlar taksilerden fırladı. Ben de kaçmaya başladım. Artık Lincoln Center'a doğru koşmuyordum. Onlardan kaçıyordum. Yolun kenarından yukarı tırmanıp parka atladım, ama orada da taksiciler vardı. Onlar da taksiyi ve ondan kaçan bu adamı görmüşlerdi. Böylece beni Central Park'ın içinde büyük beyzbol sopalarıyla kovalamaya başladılar. Hani şu uzun, iri sopalarla. Bunlardan birini kafanıza yerseniz, kafatasınız ikiye ayrılır. Adamlar beni ellerindeki sopaları sallayarak Central Park'ın içinde arabalarıyla kovalıyorlardı. Zor kaçtım. Ağaçlar çok sıktı ve aralarından arabalarıyla geçemediler. Çamur içinde Lincoln Center'a vardım ve neden geç kaldığımı anlattım –beş on dakika gecikmiştim. İşte, Amerika'dan bu yüzden hoşlanmıyorum. Oldukça eğlenceli bir maceraydı.

Sanırım komedi de böyle bir şey; karakteri, içinde siz bulunsaydınız hiç de komik gelmeyecek, dışardan bakıldığı zamansa inanılmaz derecede komik olacak bir duruma sokmak. De Funes gibi komedyenlerin oynadığı türden komedi filmleri yapmıyorum ama ben de bir komedi filmi yapmıştım.

Çekmediğim için pişmanlık duyduğum birçok film var. Çeşitli sebeplerden dolayı çekilemediler. Gerçekleştiremediğim birçok senaryo veya fikir oldu. Yapmak istediğim ama yapmadığım pek çok belgesel var ama aynı şey sinema filmleri için geçerli değil. Belki çekmediğim bir tane vardır ama yazdıklarımın hepsinin filmini yaptım. Bir sürü sebepten dolayı çekmediğim ama çekmeyi hayal ettiğim bir çekmece dolusu senaryom yok. Yazdığım ve çekmediğim senaryolar yok, on beş yıl önce yazılmış bir tanesinin dışında.

Bir ara çok güzel şarkılar söyleyen Jacek Kaczmarski'yle* bir film yapmak istemiştim. *Kör Talih*'te küçük bir rolü vardı. Şimdi

*) Jacek Kaczmarski. Dayanışma Sendikası ve sıkıyönetim döneminde muhalif şarkılar söylüyordu.

Münih'te çalışıyor. Bir zamanlar onun hakkında senaryo yazılması gerektiğini düşünüyordum, onun için bir rol yazılmalıydı. Ne kadar çok enerjisi ve gücü vardı; tavırları dürüst olduğu kadar kibardı da. Onun için kesinlikle bir senaryo yazılması gerekiyordu ama ben yazmadım. Doğruyu söylemek gerekirse, yazamadım, çünkü o ülkeyi terk etti ve bir daha da geri gelmedi. Şimdi artık yaşlı bir beyefendi, eski Jacek Kaczmarski değil.

Yapmak istediğim belgesellerden birinde amacım -ki yapsaydım, şimdi çok işimize yarardı- bugün artık ölmüş olan politikacılarla, komünistlerle, uzun söyleşiler yapmaktı. Konuyu WFD'nin onayına sunup Gomulka, Cyrankiewicz* ve Moczar'la yirmi ile otuz saat süren söyleşiler yapmayı önerdim. Stüdyonun bu yönde adımlar attığını, hatta bu insanlardan bazılarını bulduğunu söylemem gerek ama hiçbir zaman bir anlaşma yapılamadı. Bu söylediklerim *İşçiler* 72'den sonra, 1970'lerin ortalarında oluyor. Bu insanlarla ilgili bir şeylerin filme kaydedilmesi gerektiğini düşünüyordum. Sadece konuşan kafalar, hepsi bu. Başka hiçbir şey yapılmayacaktı. Hatta filmi yapıp, arşivde saklayıp, kimseye göstermemeyi bile önerdim. Tarihsel bir belge olarak arşivde tutacaktık. Aklımı kullansaydım, sanırım o insanlara bir şeyler söyletebilir, gerçeğin bir bölümünü dile getirmelerini sağlayabilirdim.

Çekmediğim birçok belgesel vardı. Bazılarını *Kamera Kurdu*'na sığdırmayı başardım. Sinema kurdu onları amatör filmler olarak çeker. Kaldırımlar üzerine bir belgesel ya da cüceler üzerine. Filip işte bunları çeker.

Tamamen lüzumsuz birkaç belgesel ve sinema filmi çektiğimi düşünüyorum. Artık onları neden çektiğimi bilmiyorum. Bunlardan biri de *Yara*. Herhalde film çekmek istediğimden çektim. Bu da bir yönetmenin işleyebileceği en büyük günah: sadece film çekmek istediği için film çekmek. Film çekmeyi başka sebeplerden istersiniz -bir şey söylemek, bir hikâye anlatmak, birinin kaderini göstermek gibi-, ama sadece film çekmek için film çeke-

*) Jozef Cyrankiewicz. Auschwitz'den sağ olarak kurtulabilenlerden. 1945-1954 arası Polonya başbakanıydı.

mezsiniz. Sanırım benim en büyük yanlışım buydu –artık neden çektiğimi bilmediğim filmler çektim. Onları çekerken kendi kendime neden çektiğimi bildiğimi söylüyordum, ama bu sebeplere gerçekten inandığımı zannetmiyorum. Sadece yapmış olmak için yapmıştım. Böyle, tamamıyla gereksiz bir başka film *Kısa İş Günü* idi. Neden yaptığım konusunda en ufak bir fikrim bile yok. Birçok lüzumsuz belgesel de çektim.

Yaptığım bir diğer yanlışsa, siyaset dünyasından mümkün olduğunca uzaklaşmam gerektiğinin çok geç farkına varmamdı. Artık filmlerimin arka planında bile siyaset dünyasından hiçbir iz kalmayacak kadar uzağa gitmeliydim. Tabii bir de sinema okuluna gitmemi, yapabileceğim en büyük hata olarak görebilirsiniz.

Sinema endüstrisi dünyanın her yerinde zor bir dönem geçiriyor. Evli çiftlerin gümüş yıllarını kutlaması ancak çiftin sağlığı iyiyse ve birbirlerini hâlâ seviyorlarsa, birbirlerini öpmek veya sevişmek istiyorlarsa çok hoştur. Ama artık birbirlerinden bıkmışlarsa ve birbirleriyle ilgilenmiyorlarsa bu hiç de hoş bir durum değildir. İşte, sinema endüstrisinde olan da hemen hemen bu; endüstri halkla ilgilenmiyor, halkın da sinemaya karşı ilgisi giderek azalıyor.

Seyirciye çok fazla şans tanımadığımızı söylemek gerek. Amerikalılar dışında tabii ki. Amerikalılar halkın zevkleriyle ilgileniyorlar, çünkü cüzdanlarına girecek parayı önemsiyorlar, bu da başka bir ilgilenme tarzı. Ben, seyircinin ruhsal hayatına da önem vermekten bahsediyorum. Belki bu çok ağır bir kelime, ama sadece hasılattan daha önemli şeylerin de olduğunu söylemek istiyorum. Amerikalılar bu hasılat işini çok iyi beceriyorlar. Amerikalılar bir yandan bunu becerirken diğer yandan da en iyi filmleri ya da en iyi filmlerden bazılarını yapıyorlar, manevi düzeyde de. Ama sanırım bu daha yüce ihtiyaçların dünyası, günlük hayatı unutmanın ötesinde bir şey, yeniden yaratmanın dünyası, bizim göz ardı ettiğimiz bir dünya. Halk bize sırtını döndü çünkü artık onlara özen göstermediğimizi düşünüyorlar. Belki de bu ihtiyaçlar gittikçe kayboluyor. Ben, yönetmen olarak kendimi, kendi hür irademle, suçlu bulmaya hazırım.

Kendi yapmış olduğum bir filmi hiç seyrettim mi, bilmiyorum. Sanırım Hollanda'da düzenlenmiş bir festivaldeki gösterime bir süre için girmiştim. *Personel*'in eskiyip eskimediğini görmek için birkaç dakikalığına içeri girdim. Biraz yaşlandığını görüp çıktım. Bundan sonra da hiçbir filmimi seyretmedim.

En sevdiğim seyirciler filmin onlar hakkında olduğunu ya da onlara bir şeyler ifade ettiğini, onlar için bir şeyleri değiştirdiğini söyleyenler. Berlin'de, o günlerde *Aşk Üzerine Kısa Bir Film*'in basın tanıtımı yapıldığı için beni tanıyan bir kadınla sokakta karşılaştım. Kadın beni tanıdı ve ağlamaya başladı. Elli yaşlarındaydı. Bana çok çok teşekkür etti, çünkü kızıyla aralarında uzun yıllardır bir anlaşmazlık varmış; aynı daireyi paylaştıkları halde hiç konuşmuyorlarmış. Kızı o sırada on dokuz yaşındaymış. Kızıyla, beş altı yıldır anahtarların nerede olduğunu, tereyağının kalmadığını ya da saat kaçta geleceklerini belirtmenin dışında konuşmuyorlarmış. Bir gün önce benim filmimi görmeye gitmişler ve kızı beş altı yıl sonra ilk defa onu öpmüş. Kuşkusuz bir gün sonra yine kavga edecekler ve iki gün içinde bu onlara bir şey ifade etmeyecek, ama onları beş dakika için bile olsa -en azından yaşlı kadını- mutlu edebildimse, bu bana yeter. Kız herhalde bir sebepten dolayı annesiyle anlaşmazlığa düşmüştü ve o sebep de filmde bir yerlerde gizleniyordu. Ve filmi beraber gördüklerinde, herhalde aralarındaki anlaşmazlığın gerçek sebebini anladılar ve kız da annesini öptü. Sadece bu öpücük ve o kadın için bile bu filmi çekmeye değerdi.

Birçok kişi *Öldürme Üzerine Kısa Bir Film*'i gördükten sonra bana şu soruyu sordu: "Bunun nasıl bir şey olduğunu nerden biliyorsunuz?" Aynı şekilde, *Kamera Kurdu*'ndan sonra da insanlardan pek çok mektup aldım. Şunları yazıyorlardı: "Film kurdu olmanın nasıl bir şey olduğunu nereden biliyorsunuz? Bu film beni anlatıyor. Benim hakkımda bir film yapmışsınız," ya da, "Ama siz benim hayatımı kendinize mal etmişsiniz. Beni nereden tanıyorsunuz?" Çoğu filmimden sonra bu tip mektuplar aldım. Aynı şey *Aşk Üzerine Kısa Bir Film*'den sonra da başıma geldi. Çocuğun biri mektup yazıp bunun onun hayatı olduğunu iddia etti. Nere-

ye varacağını bilmediğiniz bir şey yaptığınızda bu, bir başkasının kaderiyle çakıştığı zaman çok mutlu olursunuz.

Paris'in dışında yapılan bir toplantıda yanıma on beş yaşında bir kız geldi ve *Véronique*'i izlediğini söyledi. Filmi tam üç kez seyretmiş. Ruh diye bir şeyin olduğunu kavramış. Sadece bunu söylemek istiyordu. Daha önceden bilmiyormuş ama artık ruh denen bir şeyin var olduğunu öğrenmiş. Bunda çok güzel bir yan var. *Véronique*'i çekmeye o kız için değerdi. Bir yıl boyunca çalışmak, o kadar para, enerji, zaman, sabır harcamak, kendinize eziyet etmek, canınızın çıkması, Parisli bir kızın ruh diye bir şeyin var olduğunu anlamasına değerdi. Bunlar en iyi seyirciler. Belki onlardan çok yok, ama az da olsa varlar.

5
ÜÇ RENK



EDİTÖRÜN NOTU: Barwy *(Üç Renk) başlığını taşıyan bu bolüm,* Mavi, Beyaz *ve* Kırmızı'*nın kurgusu üzerinde çalışırken, Kieslowski'yle Haziran 1993'te Paris'te yapılan söyleşilere dayanmaktadır.* Mavi'*nin kaba montajı bitmişti, ama diğer iki film henüz ortaya çıkmamıştı.* Beyaz *ve* Kırmızı'*yla ilgili sorularımı, okuduğum senaryolardan ve gördüğüm sahnelerden çıkarttım. Doğal olarak kurgu sırasında bir sürü değişiklikler yapılmış olabilir.*

Mavi, Beyaz, Kırmızı: Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik. Bu Piesio'nun* fikriydi. *Dekalog*'u filme almayı denedikten sonra neden

*) 'Piesio': Krzysztof Piesiewicz.

Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik'i de denemeyelim, neden *Dekalog*'daki emirlerin daha geniş bir anlamda değerlendirildiği bir film yapmayalım diye düşündüm. On Emir'in bugün nasıl işlediğini, onlara karşı tavrımızı ve günümüzde Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik'in işlevi nedir sorularının cevaplarını -işin siyasal ya da toplumsal ve hatta felsefi yönüne karışmadan, çok insani, mahrem ve kişisel bir düzlemde- neden göstermeye çalışmayalım? Batı bu üç kavramı siyasal ve toplumsal düzlemlerde uygulamaktadır ama kişisel bir düzlemde bakıldığında bu tamamen farklı bir meseledir. Bu filmleri çekmeyi düşünmemizin sebebi budur.

Mavi, özgürlüktür. Tabii aynı zamanda, eşitlik. Aynı zamanda kardeşlik bile olabilir. Ancak *Mavi* filmi özgürlükle ilgilidir, insan özgürlüğünün kusurlarıyla. Gerçekte ne kadar özgürüz?

Bütün trajikliğine karşın, Julie'nin içinde bulunduğu durumdan daha lüksünü düşünmenin imkânı yok. Kocası ve kızı öldüğü için Julie başta tamamen özgürdür. Ailesini kaybetmiştir ve bütün yükümlülükleri ortadan kalkar. Geçimini sağlamaktadır, bir sürü parası vardır ve hiçbir sorumluluğu yoktur. Sorun burada ortaya çıkar. Bu durumdaki bir insan gerçekten özgür müdür?

Julie öyle olduğunu düşünür, çünkü kendinden de vazgeçip ailesinin yanına, öbür dünyaya gitmeye gücü yoktur. Belki de böyle yapmaması gerektiğini düşünür -onun sebeplerini bilemeyiz- ve başka bir hayatı sürdürmeye, geçmişe ait her şeyden kendini kurtarmaya çalışır. Bu tarz bir filmde, onu mezarlığı ziyaret ederken ve eski fotoğraflara bakarken gösteren bir sürü sahne olmalı. Ancak hiç böyle planlar yok. Geçmiş yok. Julie geçmişin üstüne sünger çekmeye karar vermiştir. Geçmiş yalnızca müzikle canlanır. Bu da kendinizi her şeyden tamamıyla koparamayacağınızı gösterir. Bunu yapamazsınız, çünkü içinizde bazen basit bir korku uyanır ya da yalnızlık hissi, aldatıldığı duygusuyla başbaşa kalan Julie'nin bir an hissettiği gibi. Bu duygu Julie'yi o kadar değiştirir ki, artık yaşamak istediği gibi yaşayamayacağını anlar.

İşte, kişisel özgürlüğün alanı budur. Duygularımızdan ne kadar bağımsızız? Aşk bir hapishane mi? Ya da özgürlük mü? Televizyon çılgınlığı özgürlük müdür yoksa hapis mi? Teorik ola-



Mavi, Beyaz ve *Kırmızı*.

rak özgürlük, çünkü uydunuz var ve istediğiniz kanalı seyredebilirsiniz, ama aslında bunu yapabilmek için de televizyonla birlikte almak zorunda olduğunuz bir sürü alet edevat var. Televizyon bozulursa tamirciye götürmeli ya da gelip evde onaracak birini bulmalısınız. Televizyonda gösterilen ya da söylenen şeylere sinirlenirsiniz. Başka bir deyişle, her ne kadar size istediğinizi seyretme özgürlüğü tanısa da, bu aletle inanılmaz bir tuzağın içine düşüyorsunuz.

Ya da kendinize bir araba alırsınız. Teorik olarak özgürsünüzdür. İstediğiniz zaman bir yerlere gidebilirsiniz. Bilet rezervasyonu yaptırmanıza gerek kalmaz. Bir şey almak zorunda değilsinizdir. Bir yeri aramanız gerekmez. Sadece benzini doldurup gidersiniz. Ama pratikte hemen problemler kendilerini göstermeye başlarlar. Birisi arabayı çalabilir ya da kelebek camını kırarak rad-

yoyu alabilir. Arabaya takılıp çıkartılan bir radyo alırsınız. Ancak bu bir şey değiştirmez. Çünkü nasılsa biri çalacak diye düşünürsünüz. Gidip ona bir alarm taktırırsınız. Ama bunun da bir şey değiştirmeyeceğini, birinin nasıl olsa onu da aşıracağını düşünürsünüz. Böylece kendinizi, araba alınırsa yerini belli edecek bir bilgisayar sistemine kaydettirirsiniz. Çalınmanın dışında, çizilebilir de, siz de yeni olduğu için bunu hiç istemezsiniz. Şehirde bir garaj aramaya başlarsınız ve bulmak inanılmaz zordur. Bulamazsınız çünkü hiç garaj yoktur. Park yeri de yoktur. Park edecek yeriniz yoktur. Teoride özgürsünüzdür ama pratikte arabanızın esiri olursunuz. İşte, objelere göre özgürlük ve özgürlük yoksulluğu. Aynı şey duygular için de geçerlidir. Sevmek çok güzel bir duygu ama sevdiğiniz zaman kendinizi hemen bir başkasına bağımlı kılarsınız. Kendiniz hoşlanmasanız da, onu mutlu etmek için onun hoşlandığı şeyleri yaparsınız. Hem güzel aşk duygularına hem de sevdiğiniz insana sahip olduğunuz halde, mizacınıza aykırı gelecek şeyler de yapmaya başlarsınız. Bu üç filmde özgürlükten anladığımız bu. Tamamıyla kişisel düzeyde bir özgürlük.

Mavi'de hapishaneyi hem hafıza hem de duygular yaratır. Julie, hayatını kolaylaştıracağı için kocasını sevmekten kurtulmak ister. Bu yüzden de onu düşünmez. Unutmasının sebebi de bu. Bu yüzden mezarlığa gitmez ve eski fotoğraflara bakmaz. Biri ona eski fotoğrafları getirdiği zaman, görmek istemediğini söyler. Bunu tam olarak filmde göstermiyoruz, ama sonradan bunları reddettiği belirginleşiyor. Her şeyi unutmak istiyor. Ama gerçekte buna imkân var mı? Bir müddet sonra kendini iyi hissetmeye, normal davranmaya, gülümsemeye, yürüyüşlere çıkmaya başlar. Demek ki unutmak mümkündür ya da en azından unutmaya çalışmak. Sonra birden bir kıskançlık ortaya çıkar ve bu duygudan bir türlü kendini kurtaramaz. Saçma bir şekilde, altı ay önce ölmüş ve gömülmüş birine duyduğu kıskançlığın esiri olur. Artık onun için ya da ona karşı yapabileceği hiçbir şey yoktur. Kendini onunla olan ilişkisine göre tanımlayamaz. "Seni seviyorum" veya "Senden nefret ediyorum" diyemez. Yapabileceği hiçbir şey olmadığı halde, kıskançlık ona acı çektirmeye devam eder. Karşı koymaya çalışır ama bunu da saçma ve anlamsız bir şekilde yapar. Birdenbire iyi olmaya

başlar ve bunu da abartır. Ancak yine de tuzaktan kurtulamaz. Julie filmin bir yerinde bütün bunların bir tuzak olduğunu çok açık bir şekilde belirtir: aşk, acıma, dostluk.

Aslında Julie sabit bir durum içindedir. Sürekli bir şeyi, bir şeyin değişmesini bekler. Sinirleri inanılmaz derecede zayıf -çünkü öyle olmasına karar vermiş- ve film de, bir anlamda, onu takip etmek, hayat tarzını ve davranışlarını takip etmek zorunda kalır. Tabii bu hiçbir şekilde, film can sıkıntısı hakkındaysa, can sıkıcı olmalıdır anlamına gelmez.

Filmde birçok *fade-out* (sahnenin kararması) var. Tipik, eliptik bir *fade-out:* Zaman geçer. Bir sahne biter, *fade-out,* yeni bir sahne başlar. Bizi aynı ana geri götüren dört *fade-out* var. Bunun sebebi de aşırı öznel bir bakış açısı yakalayabilmek. Aslında zaman geçmektedir ama Julie için, belli bir anda zaman hareketsiz kalır. Hastanenin terasına onu görmeye bir gazeteci gelir ve "Merhaba," der. Julie de, "Merhaba," diye karşılık verir. *Fade-out* böyle başlar. İki merhaba arasında iki dakika geçer. Julie için zamanın durmuş olduğunu göstermek istiyordum. Sadece müzik geri gelmiyor, bir an için zaman da duruyor.

Aynı şey komşusu olan genç striptizci kızın havuzda yanma geldiği zaman içinde geçerlidir. Kız, "Ağlıyor musun?" diye sorar ve Julie için zaman yine durur. Çünkü gerçekten de ağlıyordur. Başka bir örnek: Antoine, "Hiçbir şey bilmek istemiyor musun? Ben arabaya yalnızca bir iki saniye sonrasında..." der. Ve Julie, "Hayır," diye cevaplar. Zaman yine durur. Mezarı hiç ziyaret etmez, bunun sebebi de kazayı ve kocasını düşünmek istemeyişidir. Oğlan ona kazayı hatırlatır. Onun ortaya çıkışı Julie'nin kazayı hatırlamasına sebep olur.

Antoine, Julie için değil ama bizim için önemli bir karakterdir. Bir şey görmüş ve bir şeyler bilen biri. Mesela, Julie'nin kocası hakkında birçok şey anlatıyor. Biz Julie'nin kocası hakkında ne biliyoruz? Çok az şey. Bütün bildiklerimiz Antonie'dan öğrendiklerimiz. Bir şakayı iki kez tekrarlayan insanlardan olduğunu öğreniyoruz. Julie hakkında da birçok şey öğreniyoruz: Kocasının bu özelliğini fark ettiğini ve genç çocuğa bundan bahsedebildiğini. Bunun dışında Antoine bir şeyin daha ortaya çıkmasını sağlı-



Kieslowski'nin gözde oyuncularından İrène Jacob, *Kırmızı*'da (1994)..

yor, daha önceden görmediğimiz bir şeyin. Julie filmde bir kez gülüyor, onunlayken. Hep asık bir suratla ortalarda dolanıyor ama Antoine'la beraberken, eskiden gülebildiğini anlıyoruz.

Antoine'ın orada olmasının başka sebepleri de var tabii ki. Hayattan çeşitli parçalar gözlemlemeye bayılıyorum ve nasıl başladığını, nasıl biteceğini bilmediğim bir hayat dilimine kısa bir süre için göz atmamı sağlayan filmleri seviyorum. Antoine'ın yaptığı gibi.

Üç film de, belli bir duyarlılığa, sezgiye ve duygulara sahip insanlarla ilgili. Bunun ille de diyaloglarla ifade edilmesi gerekmez. Filmlerimde çok az şey doğrudan söylenir. Çoğunlukla önemli olan her şey sahnenin gerisinde gerçekleşir ve siz bunu görmezsiniz. Ya oyuncuların oyunundadır ya da değildir. Ya hissedersiniz ya da hissetmezsiniz.

Beyaz çok duyarlı biriyle ilgili bir film. Tabii duyarlı olması için Julie'den çok farklı sebepleri var ama film duyarlı bir adam hakkında.

Mavi'den daha farklı bir film olacak. Farklı yazıldı ve farklı yapıldı. Komedi olarak düşünüldü ama o kadar da komik olacağını sanmıyorum. Komik olması gerektiği halde olmayan bir sürü planı çıkarttım.

Beyaz, tezatlık olarak anlaşılan eşitlik hakkında. Hepimiz 'eşitlik' kavramını anlıyoruz ve hepimiz eşit olmak istiyoruz. Ama ben bunun kesinlikle doğru olmadığı kanısındayım. Herkesin gerçekten eşit olmak istediğini zannetmiyorum. Herkes daha fazla eşit olmak istiyor. Lehçe'deki bir özdeyişe göre: Bir eşit olanlar, bir de daha fazla eşit olanlar vardır. Bu, komünizm döneminde çok söylenen bir deyişti, sanırım hâlâ öyle.

Filmin konusu şu: Başta Karol aşağılanmış ve yerin dibine batırılmıştır. Hem gerçekten hem de mecazi anlamında bu durumdan kurtulmak ister. Tabii belli bir noktaya kadar o da suçludur ama olaylar böyle gelişmiştir. Karısıyla sevişirken başarılı olamıyordur. Kimse neden birdenbire iktidarsız olduğunu anlayamıyordur. Bir zamanlar beceriyordu ama şimdi bir türlü kaldıramıyor. Belki işim, belki de yemekte içtiğim şarap yüzünden diyor, ama neyse, sebebini biz de bilmiyoruz. Beceremediği için de hem erkek hem de bir insan olarak kendini aşağılanmış hissediyor. Elinde olan her şey geri alınmış ve aşkı da geri çevrilmiş. Bu yüzden, o kadar da aşağılara düşmediğini, hatta herkesle aynı seviyede olmayıp onlardan daha yüksekte ve daha iyi olduğunu göstermek istiyor.

Bu yüzden de kendine ve onu yüzüstü bırakan kadına, düşündüğünden de iyi olduğunu kanıtlamaya çalışıyor. Ve yapıyor da. Bu da onu daha fazla eşit kılıyor. Bunun dışında, daha fazla eşit olmaya çalışırken, karısına hazırladığı tuzağın içine kendi düşüyor, çünkü onu sevdiğini anlıyor –bunun önceden farkında değildi. Artık onu sevmediğini sanıyordu. Sadece onunla ödeşmek istiyordu. Ancak öç alma duygusuyla birlikte aşk da geri geliyor. Adama da, kadına da.

İkisini de feribotta görüyorsunuz, ama *Beyaz*'ın mutlu sonla bittiğini anlamanız için *Kırmızı*'yı görmeniz gerekiyor.



Mavi'de (1993) Juliette Binoche.

Gittikçe daha çok, umurumuzda olan tek şeyin yalnızca kendimiz olduğu duygusuna kapılıyorum. Başka insanlara dikkat ettiğimizde bile kendimizi düşünüyoruz. Bu, üçüncü film *Kırmızı*'nın konularından biri –kardeşlik.

Valentine başkalarını düşünmek istiyor ama onları hep kendi görüş açısından düşünüyor. Elinden başka bir şey gelmiyor. Aynı sizin ve benim olaylara başka türlü bakamayışımız gibi. Durum böyle. Şimdi şu soru ortaya çıkıyor: Kendimizden bir şeyler verdiğimizde bile bunu kendimiz hakkında daha iyi görüşlere sahip olmak için yapmıyor muyuz? Bu, cevabını hiç öğrenemeyeceğimiz bir soru. Felsefeciler bunun cevabını iki bin yıldır bulamadılar, hiç kimse de bulamayacak.

Kendimizden bir şeyler verebilmekte çok güzel bir yan var. Ancak kendimizden verirken, bunu yine kendimiz için, kendi hakkımızda daha iyi görüşlere sahip olmak için yaptığımızdan,

bu güzellik lekeleniyor. Bu saf bir güzellik mi? Yoksa biraz bozulmuş mu? Filmin yönelttiği soru da bu. Cevabı bilmiyoruz ve bilmek de istemiyoruz. Sadece soruyu bir kez daha yansıtıyoruz.

Kırmızı aslında, insanların, bazen ve de şans eseri, yanlış zamanda doğup doğmadıklarıyla ilgili bir film.

Véronique'te benim en çok ilgimi çeken paralelliklerdi; bir Véronique'in diğerini hissedebilmesi, dünyada yalnız olmadığı duygusu. Ve bu fikir, filmde birçok kez tekrarlanıyordu. Her ikisi de yalnız olmadıklarına dair bir duyguya kapıldıklarını söylüyorlar. Ya da bir tanesi, yanı başında duran birinin varlığını hissettiğini ya da kim olduğunu bilmediği halde onun gözünde çok önemli bir insanı yitirdiği hissine kapıldığını söylüyor. *Kırmızı*'daki Auguste'un yargıcın varlığından haberi yok. Oysa yargıç onun var olduğunu biliyor. Ancak biz, Auguste gerçekten var mı, ya da o, yargıcın hayatının kırk yıl sonraki bir versiyonu mudur, bundan hiçbir zaman emin olamayacağız.

Kırmızı'nın teması bir şart kipini andırıyor –yargıç kırk yıl sonra doğmuş olsaydı ne olurdu? Belki arada biraz fark olsa da, Auguste'un başından geçen her şey yargıcın da başından geçmişti. Filmin bir yerinde yargıç, beyaz bir aynada nişanlısının iki yana ayrılmış bacaklarını ve arasında da bir erkeğin yansımasını gördüğünü anlatır. Auguste beyaz ayna görmez. Bunu farklı olarak görür ama durum aynıdır. O da ayrık bacakların arasında bir adam görür. Auguste gerçekten yaşamakta mıdır? Yargıcın hayatının aynısını mı tekrarlamaktadır? Belli bir süre sonra birinin hayatını tekrarlamak mümkün müdür? Filmin sorduğu asıl soru şu: Yukarlarda bir yerde yapılmış bir hatayı düzeltmeye imkân var mıdır? Birisi bir diğerini yanlış bir zamanda doğurmuştur. Valentine dünyaya kırk yıl önce gelmeliydi ya da yargıç kırk yıl sonra. O zaman çok hoş bir çift oluştururlardı. Bu iki insan birlikte çok mutlu olabilirdi. Birbirlerine herhalde çok iyi uyarlardı. Elmanın iki yarısı teorisi. Bir elmayı ikiye bölersiniz ve sonra birinci elmanın tıpatıp aynısı başka bir elmayı ikiye bölersiniz, bir elmanın yarısı diğer elmanın yarısına hiçbir zaman uymayacaktır. Elmayı bir bütün yapabilmeniz için aynı elmanın iki yarısını birleştirmeniz gerekir. Bir bütün

elma iki benzer parçanın uyuşmasından oluşur, aynı insanlar gibi. Soru şu: Bir yerlerde bir hata mı yapılmıştı? Ve eğer yapılmışsa, bunu düzeltecek konumda olan biri var mı?

Mavi, Beyaz ve *Kırmızı* birbirinden ayrı üç film. Tabii bu sıraya göre gösterilmeleri gerekir ama bu, filmleri başka sıralamayla seyredemezsiniz anlamına gelmez. *Dekalog*'un filmleri arasında birçok bağlantı vardı. Burada çok daha az bağlantı var ve çok daha önemsiz bu bağlantılar.

Çekim programında oynamalar yapmam mümkün değildi, zaten ben de böyle bir şey yapmak istemiyordum. Burada çok farklı bir yapım düzeni var. *Dekalog* tek bir şehirde çekildi ve bu bize filmlerin çekim programlanyla oynama fırsatı tanımıştı. Bunu çoğunlukla oyuncuların ve kameramanların programları yüzünden yapıyorduk. Ancak burada üç ayrı ülkede, üç ayrı ekiple ve tamamen farklı üç oyuncu grubuyla çalışıyoruz. Bu yüzden de bazı çekimlerin birbiriyle çakışması imkânı yok. Bunu yapabildiğimiz tek bir sahne vardı. Paris'teki Adalet Sarayı'nda *Mavi* için bir sahne çektik ve bu sahnede Zamachowski ve Julie Delpy bir dakikalığına görünüyordu. *Beyaz*'da ise Binoche çok kısa bir süre için aynı yerde görünüyordu. Bu çekim için bir veya iki gün ayrılmıştı. Vaktin yarısını *Mavi*, yarısını da *Beyaz* için kullandık.

İlk önce *Mavi*'nin tamamını çekip bitirdik, ertesi gün de hemen *Beyaz*'ın Paris'te geçen bölümlerine başladık. *Beyaz* için Paris'te on ya da on iki çekim günümüz vardı. Daha sonra Polonya'ya gittik ve her şey değişti, bütün ekip, ışıkçılar. Ama Fransa'dan da birçok insan geldi. Akıştan sorumlu kız aynıydı. Sesçi yine Jean Claude Laureux'ydu.

Véronique'in kayıtları on dört ses mühendisi tarafından yapıldı. Bu unutulmaz deneyimimden sonra şimdi sadece bir tane ses mühendisiyle çalışıyorum. Yapımın en başında öne sürdüğüm temel şartlardan biri de filmin başından sonuna aynı sesçiyle çalışmaktı. Tabii miks için farklı bir ses mühendisi gelmişti, çünkü bu ikisi çok farklı mesleklerdi. Polonya'da böyle değildir. Orada sesçi filmin miksajını da yapar. Batı'da bunu yapamaz, çünkü burada miksaj, tamamen bilgisayara bağlanmış ve uzmanlaşmış durumda. Ne ka-

dar iyi olursa olsun bir sesçi, en azından öğrenmeye vakti olmayacağından, bu işi yapamaz. Jean Claude bizimle çekimlerin sonuna kadar beraber olacak. Yapması gereken çok iş olduğu halde, memnun kaldığını düşünüyorum. Tamamen kendi yaratısı olan bir ses düzeni var. Çok gelişmiş birtakım aletlere sahip -sanırım bu sistem, Fransa'da, ses kaydı için ikinci defa kullanılıyor- ve bütün ses efektlerinin montajını bilgisayarda yapıyor. Bilgisayara yükleyip kurgusuna girişiyor. Bilgisayar ona ait. Onu da kendisiyle birlikte kiralıyor ve bütün işi onunla yapıyor. Montaj masasına bile ihtiyacı yok, sadece bilgisayarını kullanıyor. Tabii bu müzik ve miks için çok yeni bir şey değil ama efektler için daha çok yeni.

Sanırım görüntü yönetmenleri seçimini iyi yaptım. İlk önce, beraber çalışmak istediklerimi seçtim. *Üç Renk* onlar adına büyük bir fırsat, çünkü büyük ve ciddi bir prodüksiyonda çalışıyorlar. Dışarda çalışan birçok Polonyalı görüntü yönetmeni olsa da çoğu küçük yapımlar veya televizyon için çalışıyor. Bir de *Dekalog*'da bana yardım etmiş ve birlikte çalışmaktan zevk aldığım görüntü yönetmenlerini işe almanın doğru olacağını düşündüm. Dürüst olmak gerekirse, gerçi hepsiyle çalışmaktan hoşlanmıştım ama, aralarında daha iyi iş çıkarttıklarını ve filme kendilerinden birçok şey kattıklarını düşündüklerim vardı. *Dekalog* çekimi zor bir filmdi. Kameramanlar için de çok zordu. Çok güç şartlar ve az para. Bu yüzden de arkadaşça bir teşekkürü hak ettiklerini düşündüm.

Batı'da işlerin nasıl yürüdüğünü bilen bir görüntü yönetmeni seçmek zorundaydım. Her şeyden önce dil bilmeleri gerekliydi, ikinci olarak da, yapımın nasıl işlediğini bilmelilerdi. Polonya'nın dışında başka bir ülkede yapımın nasıl işlediğini bilmeyen veya Lehçe'den başka dil konuşamayan biriyle çalışmaya kalkışmak hem çok büyük bir sorumluluk hem de çok karışık bir durum. Bu da seçimlerimde beni baştan kısıtlamıştı.

Tarzları açısından iyi seçimler olduklarını düşünüyorum. Her birinin farklı bir dünyası var, farklı ışıklandırma yapıyorlar, kamerayı farklı kullanıyorlar. Onlarla çalışmaya karar verdiğimde, filmlerin ihtiyaçları, dramaturjileri, yapıları da aklımdadır. İnsan Slawek Idziak'ı *Kırmızı*'nın ve Piotrek Sobocinski'yi *Mavi*'nin ışıklandırmasını yaparken gözünün önüne getirebiliyordu, ama Slawek

çok bariz bir şekilde *Mavi*'de çalışmak istiyordu. O belli bir özgürlüğe sahipti –Slawek en çok çalıştığım görüntü yönetmenidir. Bunun dışında *Mavi*'nin onun dünya görüşüne ve her şeyin ötesinde onun düşünüş tarzına ihtiyacı olduğu kanaatine varmıştım.

Her şey bir yana, *Mavi*'den memnun kaldığımı söyleyebilirim. Birkaç etkileyici sahne var ama efekt pek yok. Birçok efekti filmden çıkardım. Julie'nin zihinsel durumunu ifade etmek istemiştik. Ameliyat masasında uyandığınızda ilk gördüğünüz lamba olur ve lamba ilk önce yoğun bir sis bulutuna dönüşür, sonra gittikçe netleşir. Kazadan sonra, Julie odasına televizyon getiren adamı net olarak göremez. Gözlerini açar ve bir süre bulanık görür. Bu rastlantısal bir şey değil. Bu onun içe dönüşünü ve kendine yoğunlaşmasını göstermek için yapılmıştır.

Piotrek Sobocinski de *Kırmızı*'yı çok iyi görüntüledi. Bazen oyuncuları biraz fazla kısıtlıyor ama görüntü yönetmeni yapmak istediğinin peşine tutarlı ve titiz bir şekilde düştüğünde, böyle olur.

Kırmızı'nın önemli unsurları kırmızı renktir, filtreler hariç. Kırmızı elbiseler, köpeğin kırmızı tasması. Arka planda kırmızı renk. Renk dekoratif amaçlı değil, tamamen dramaturjik bir rol oynuyor. Mesela, Valentine nişanlısının kırmızı ceketine sarılıp uyuduğunda, buradaki kırmızı, anıları, birine duyulan ihtiyacı anlatıyor. *Kırmızı* yapısı itibarıyla çok karmaşık. Fikirlerimi perdeden aktarmayı başarıp başaramayacağımızı bilmiyorum. İhtiyacımız olan her şey vardı. Oyuncularımız da çok iyiydi, çünkü hem Irène Jacob, hem de Jean-Louis Trintignant çok iyi oyun sergilediler. Görüntüler çok iyiydi, çalışma şartlarımız da. Mükemmel iç mekânlarda çalıştık. Cenevre'deki mekânlar da fena seçilmemişti. Çok karmaşık olan söylemek istediklerimi aktarmama yardım edecek her şeye sahiptim. Bu yüzden, aklımdaki düşünceleri yansıtamazsam, bu, ya film böyle bir yapılanmayı kaldıramayacak kadar ilkel ya da hiçbirimiz bu film için yeteri kadar yetenekli değiliz anlamına gelir.

Burada, Fransa'da her şey daha farklı. Polonya'da mekânları sanat yönetmeni bulur, buradaysa yönetmen yardımcısı yapıyor bu işi.

Asistanıma ne istediğimi söylerim, o da araştırır, araştırır ve araştırır, sonra da görüntü yönetmeni ve ben karar veririz. Sanat yönetmeni sonradan devreye girer, düzeltilmesi gerekenleri düzeltir, duvarları boyatır, doğru renkleri seçer falan. Ancak ben böyle çok katı ayrımlar yapmıyorum. Bu işi bürokratize etmek istemiyorum. Klaketçinin aklına bir mekân gelmişse, gider, görürüm –iyi bir şeyler çıkabilir.

Mavi, Avrupa'nın herhangi bir yerinde geçiyor olabilirdi. Yine de çok Fransız yanları var, mesela Julie'nin yaşamak için gittiği bölge çok Parizyen. Paris'in Rue Mouffetard adında çok bilinen bölgelerinden biri. Orasını bulmamız iki haftamızı aldı. Burayı seçmemizin sebebiyse çekim yapmaya çok elverişli bir mekân olmasıydı. Rue Mouffetard'da dört köşeye de kamera yerleştirebileceğimiz bir yer bulduk ve filmde pek fark edilmese de bu sahneyi dört açıdan birden çektik. Bu bölge biraz fazla turistik, hatta bence kartpostal manzaralarını andırıyor ama pazarı olan bütün yerler eninde sonunda bu duruma düşüyor. Biz de bir pazaryeri ve birçok insan olsun istemiştik. Fikir şuydu: Julie kolayca kaybolabileceğini, oraya gittiğinde kimsenin onu bulamayacağını, kalabalık içinde boğulup gideceğini hissetmeliydi.

Başlangıçta Julie ve kocası Paris'te bir villada yaşıyor olacaklardı, daha sonra Julie şehir dışına taşınacaktı, ama sonradan Paris'in 30 kilometre dışında bir evde yaşamalarına karar verdik; Julie merkeze taşınacaktı, kendini kalabalıkta kaybedebileceği bir bölgeye. Büyük şehirde insanlar arasında tam bir isimsizlik durumuna rastlayabilirsiniz. Doğru söylemek gerekirse, orada karar kılmamızın esas sebebi doğru dürüst bir banliyö bulamamamızdı.

Hiçbir zaman tam olarak istediğinizi bulamazsınız. *Kırmızı*'nın geçtiği Cenevre hiç de iyi görüntü vermez. Görüntüleyebileceğimiz tek bir yer yok. Göze hoş gelen hiçbir şey yok. Mimarisi tekbiçimli değil. Cenevre'nin tamamı parçalara ayrılmış gibi. Evler yıkılmış ve boşlukları 1960'lar, 1970'ler ve 1980'lerde yapılmış modern yapılar doldurmuş. Bu beni çok fazla rahatsız ediyor. Cenevre yayıldıkça yayılmış ve karakterini yitirmiş. Geniş açıyla çeşmeyi gösterdiğiniz zaman oranın Cenevre olduğunu anlıyorsunuz, ama karakteristik olan hiçbir şey yok.



Beyaz'da (1993) Julie Delpy.

Cenevre'de topografik olarak birbirlerine uyan evlere ihtiyacımız vardı. Bütün Cenevre'yi dolaştık, zaten öyle çok büyük değil, istediğimiz türden iki yer bulduk. Gerçi olayın Cenevre'de geçmesi çok önemli değil, ama bir şehirde çekim yapıyorsanız, o şehrin karakterini de göstermek istersiniz.

Müzik hakkında hiçbir şey bilmiyorum. Ortam hakkında, müzik hakkında bildiğimden çok daha fazlasını biliyorum. Filmlerimde ne tip bir ortam istediğimi biliyorum ama hangi tarz müziğin bunu sağlayabileceğini ya da o müziğin nasıl besteleneceğini bilmiyorum. Zbyszek Preisner, şu sahneye bir müzik yaz denecek biri değil, o birlikte çalışabileceğim biri. Ben genelde onun saçma bulduğu yerlere müzik yerleştirmek istiyorum, o da benim müziksiz olacağını düşündüğüm sahnelere müzik koymamız gerektiğini söylüyor ve biz de onun dediğini yapıyoruz. Bu alanda kesinlikle benden daha duyarlı. Ben daha geleneksel bir tavır içinde düşünüyorum, oysa onun düşünceleri daha çağdaş, bir sürü sürprizlerle dolu. Bu yüzden de onun müzik konması gerektiğini düşündüğü yerler beni şaşırtıyor.

Mavi'de müzik çok önemli. Notalar hep perdede görünüyor, bu yüzden film, müzik hakkında, beste yapmak ve müzikle uğraşmak üzerine denebilir. Bazı insanlar için Julie, duyduğumuz

müziğin yaratıcısı. Bir sahnede gazeteci Julie'ye sorar: "Kocanızın bestelerini siz mi yazıyordunuz?" Julie kadının yüzüne kapıyı çarpar. Bu da böyle bir ihtimalin bulunduğu anlamına gelir. Notaları kâğıda geçiren de, "Birçok düzeltme yapılmış," der. Birçok düzeltme yapılmıştır. Julie sadece düzeltmeleri mi yapıyordu? Belki de bir sayfa bile nota yazamayan ama yazılmış olanlar üzerinde çok iyi düzeltme yapabilen insanlardandır. Gözünden hiçbir şey kaçmıyor, analitik bir zekâsı var ve birçok şeyi düzeltmek için de yeteneği. Önceden yazılmış bir sayfalık beste kötü değildir ama o düzelttiğinde mükemmelleşir.

O bir besteci mi, yoksa yardımcı besteci mi, ya da yaratıyor mu yoksa düzeltiyor mu, bunlar hiç önemli değil. Sırf düzeltmeleri yapmış olsa bile bu işin yaratıcısı ya da ortak yaratıcısıdır, çünkü düzeltmiş olduğu şeyi eski halinden daha iyi bir hale getirmiştir. Film boyunca müzikten parçalar çalınır ama sonunda müziğin bütününü duyarız, muhteşem ve vakur. Bu yüzden de Julie'nin bu müziğin yaratımında bir rolü olduğunu düşünmeye yönlendiririliriz. Bu anlamda film müzik hakkındadır.

Beyaz'ın -eşitlik hakkındaki Polonya filmi- müziği hakkında henüz bir fikrim yok, Karol'ın bir tarağı enstrüman olarak kullanıp iki üç kez çaldığı, "Son pazar, yarın ayrılacağız"* şarkısı dışında. Müzik herhalde sessiz film müziğinin sadeliğinde olacak ama piyanoda çalınmayacak. Müzik olarak biraz daha karmaşık olacak. Sanırım belli bir oranda biraz kaba ama aynı zamanda romantik bir müzik olan Leh müziğinden, örneğin mazurkadan esinlenecek.

Preisner son film olan *Kırmızı* için uzun bir bolero yazdı. Bolero her zaman birbiriyle iç içe geçen iki motiften oluşur. Bu iki motifi kullanacağız ve sonunda boleroyu oluşturacaklar. Ya da belki de boleroyu en başta kullanacağız ve sonra filmde kullanacağımız iki motife ayıracağız. Nasıl oluşacak, göreceğiz.

Üç filmin hepsinde de Van der Budenmajer'in adı geçiyor. Ayrıca onu *Véronique* ve *Dekalog*'da kullanmıştık. O, 19. yüzyı-

*) "Son Pazar", *Ostatnia Niedziela* (Petersburski-Starski, Schlechter): 1930'lardan bir Polonya şarkısı.

lm sonunda yaşamış en sevdiğimiz Hollandalı besteci. Öyle biri yok. Biz onu uzun bir süre önce yarattık. Van der Budenmajer gerçekte Preisner'in kendisi tabii ki. Preisner şimdi eski eserlerini çıkartıyor ve bunlar Van der Budenmajer tarafından yazılmıştır diyor. Van der Budenmajer'in doğum ve ölüm tarihleri bile var. Bütün eserleri kataloglanmıştır ve kayıtlarda katalog numaraları belirtilmiştir.

Her film için senaryonun dört versiyonu vardı, bir tane de diyalogları içeren düzeltilmiş dördüncü versiyon. Bir diyalog yazarı, işin en başında bize katılacaktı, ama yapımcı ve ben, Marcin Latallo'yu diyaloglarımızı doğru dürüst tercüme etmesi ve uygun deyişleri bulma konusunda ikna ettik.

Genelde, bütün bir günü diyalogda yapılan değişikliklere ayırırım. Oyuncular da benimle otururlar ve bütün gün boyunca herhangi bir şey daha iyi bir şekilde söylenebilir mi, daha kısa olabilir mi ya da çıkartılması gerekir mi diye tartışırız. Tabii sonra bunu sette on kez daha değiştiririz.

Oyuncularla prova yapmam. Polonya'da bile yapmamışımdır. Dublör de kullanmam. Yalnızca oyuncunun burnuna yumruk atılması gerekiyorsa ve oyuncu da burnuna yumruk yemek istemiyorsa, o zaman dublör kullanabilirim. Ancak kazadan dolayı yürümekte zorluk çeken ve baston yardımıyla yürüyen Jean-Louis Trintignant için dublör kullanmıştık. Ama bunu sadece provada yaptık. Az önce söylediklerim bir yana, *Kırmızı*'daki bazı çok uzun sahnelerin provasını yapmak zorunda kaldım, oyuncularla olan ve on dakika süren sahneler. Çok uzun sahnelerdi ve her şeyin çok iyi hazırlanması gerekiyordu. Bu sahnelerin provasını iç mekânlarda, görüntü yönetmeniyle birlikte, oyuncunun nereye oturacağına, ışıkları nereye koyacağımıza karar vermek için iki üç gün boyunca yaptık.

Yaptığım şeyi insanlar için ilginç kılmaya çalışıyorum. Seyircinin ilgilenmesini istediğim kadar, ekibin de ilgilenmesini istiyorum. Sanırım kamerayı nereye koyduğumu, kameramanın ışıkları nerelere yerleştirdiğini, sesçinin kendini nasıl hazırladığını, oyuncuların neler yaptığını gördükleri anda nasıl bir dünyanın

içinde olduğumuzu hemen anlıyorlar. Ayrıca, hepsi birçok filmde çalışmış tecrübeli kişiler.

Doğal olarak herkesten alabileceğimin en fazlasını almaya çalışıyorum. Sürekli insanların bana bir şeyler söylemelerini bekliyorum, çünkü genellikle benden daha iyisini bildiklerini düşünüyorum. Bu yaklaşımı oyunculardan, kameramanlardan, sesçilerden, montajcılardan, ışıkçılardan, asistanlardan, herkesten bekliyorum. Kutuları taşımaya başlar başlamaz -ki çok isteyerek yapıyorum- belli bir kutuya tahsis edildiklerini düşünmeyi bırakıp başka bir kutuya da ait olabileceklerini fark ediyorlar. Hemen onların fikirlerine açık olduğumu anlıyorlar.

Yapımcılardan bir şikayetim yok. Bu zamana kadar hep yapımcısız çalıştım, çünkü Polonya'da bu anlamda yapımcı yoktu. Filmlerime bir kuruş bile yatırmayan birçok arkadaşım ve meslektaşım birer yapımcı gibiydiler. Yaptıklarımı izleyip görüşlerini belirtirlerdi. Batı'daki bir yapımcıda da aradığım bu. Aslında iki şey arıyorum. Doğru olduğuna inandığım şeyi yapmak için gerekli olan özgürlüğü istiyorum. Ve bir de ortaklık istiyorum.

Özgürlük, doğal olarak, birçok şeyle bağlantılı. Örneğin, para. Yapımcı için para bulmam gerekiyorsa, onunla çalışmak istemem. İhtiyacım olan miktarda parayı bana garantileyecek biriyle çalışmak isterim. Elli yaşını geçtim. Artık sinema okulunda oynayacak kadar genç ve taze değilim. Bunu yapamam. İhtiyaçlarımın karşılanacağının garantisini isterim. Sürekli küçük bütçeli filmler yapmak istediğimi söylüyorum, ama bu, mesela, filmi çektiğimiz yerde kendi otelimi kendim bulacağım anlamına gelmez. Arkadaşlarımdan başrolde oynamalarını ya da kostümleri veya makyajı yapmalarını isteyeceğim anlamına da. Her şeyin profesyonel olarak yapılmasını tercih ederim. Bu yüzden de prodüksiyonun çalışabileceğim huzurlu bir ortam sağlamasını beklerim.

Bu huzur, belirli bir hareket özgürlüğünün bana tanınıp tanınmayacağına bağlı. Senaryoyu yapımcıyla tartışıp bütçe ve çalışma şartlarıyla ilgili bir anlaşmaya vardıktan sonra -bu şartlara katı bir



Kieslowski ile Pieskiewice *Kırmızı*'nın (1994) setinde.

şekilde sadık kalmaya çalışırım- bana manevra yapma imkânı tanımasını beklerim. Örneğin, senaryoda olmayan bir sahneyi çekebilmeliyim veya pahalı ama gereksiz bir sahneyi çıkartmama izin vermeli.

Öte yandan, yapımcının ortak olmasını da isterim. Bu da ondan, filmler veya pazar hakkında bir şeyler bilmesini, görüşleri olmasını beklediğim anlamına gelir. Bu yüzden de yapımcının dağıtımcılarla ilişkisi olması ya da kendisinin bir dağıtımcı olması önemlidir.

Veronique'in yapımcısı çok iyi bir ortaktı ve çok iyi çalışma şartları yaratmıştı. Sonradan, yapımcı olmadığı ortaya çıktı, çünkü bana filmin maliyetinin nasıl karşılandığını söylememişti ve bu da birçok yanlış anlamaya sebep oldu. Ama gerçek bir ortaktı. Kendi zevkleri, görüşleri vardı ve ne istiyorsam yerine getirilmesini sağladı. Bu da prodüksiyonun kendi içinde özgür olması demektir.

Şu an yaptığım *Üç Renk*'te de bu özgürlüğe sahibim. Belki de daha fazla, çünkü çok iyi bir yetkili yapımcım var. Yvon Crenn, benim önceki yapımcımdan çok daha tecrübeli. Parayı idare et-

mede ve iyi çalışma şartları yaratmada çok daha başarılı. Seti denetleyen ve günlük harcamaları yapan üst düzey yapımcı çok önemli bir kişidir.

Tabii, Karmitz önceki yapımcımdan çok daha tecrübeli ve bu yüzden de çok kesin görüşleri var. Ayrıca her zaman ikimiz için de uygun olacak bir yol bulmaya, tartışmaya ve konuşmaya açık. Birçok sanatsal problemin çözümünde bana yardım etti. Bu da yapımcıdan beklediğim bir başka şey. Zor anlarımda gideceğim biri, bir anlamda tarafsız bir kimse olması. Dünyada böyle çok yapımcı olduğunu sanmıyorum.

Daha başka film yapıp yapmayacağım ise şu an cevap veremeyeceğim bir başka soru. Muhtemelen yapmayacağım.

FİLMOGRAFİ

1966

TRAMVAY *(TRAMWAJ)*

Kısa film.

Gece. Bir oğlan koşup tramvaya atlar. Tramvayda çok az yolcu vardır: İşine giden bir işçi, güzel bir kız. Kızı beğenen oğlan onu güldürmeye çalışır, sonra da kızın uyuklamasını seyreder. Durağa geldiğinde iner, ancak aklına bir şevler takılmıştır. İlk sekansta olduğu gibi kızın uyuduğu tramvayın peşinden koşar.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski

Senaryo: Krzysztof Kieslowski

Görüntü yönetmeni: Zdzislaw Kaczmarek

Yapımevi: Lodz Sinema Okulu

Rol dağılımı: Jerey Brazeska, Maria Janec

35 mm. siyah-beyaz, 5 dakika 15 saniye.

OFİS *(URZAD)*

Belgesel.

Bir devlet sigorta şirketinin veznesi. Veznenin önünde kuyruk

uzayıp gider, görevli sorusunu tekrarlayıp durur: "Hayatınız boyunca neler yaptınız?" Akıl ermez bürokrasiye dair bir taşlama.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Senaryo: Krzysztof Kieslowski
Görüntü yönetmeni: Lechoslaw Trzesowski
Yapımevi: Lodz Sinema Okulu
35 mm, siyah-beyaz, 6 dakika.

1967

İSTEK PARÇALARI KONSERİ *(KONCERT ZYCZEN)*

Gürültü patırtı çıkaran bir araba dolusu genç bir göl kenarında durur. İçki içip futbol oynarlar, dalga geçmektedirler. Gençlerden biri topun peşi sıra koşar ve çalıların arkasında bir çift görür. Bakakalır, kız onu büyülemiştir. Arabanın sürücüsü kornasını çalar; gitme vakti gelmiştir. Araba hareket eder. Çift sırt çantalarını toparlar, atlı arabayı motorsikletleriyle yakalarlar. Motorun arkasında oturan kız sırt çantasını düşürür. Arabanın sürücüsü durup çantayı alır. Çift çanta için geri döner. Sürücü, kız arabada sarhoş gençlerle seyahat etmezse çantayı vermeyeceğini söyler. Kız bunu yapmaya razıdır. Ancak iş tatlıya bağlanır, kız erkek arkadaşına geri döner. Futbol toplu genç, çiftin çekip gitmesini içi burkularak seyreder.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Senaryo: Krzysztof Kieslowski
Görüntü yönetmeni: Lechoslaw Trzezowski
Montaj: Janina Grosicka
Yapımevi: Lodz Sinema Okulu
35 mm. siyah-beyaz, 17 dakika.

1968

FOTOĞRAF *(ZDJECIE)*

Belgesel.

Elinde tüfek tutan, asker şapkası giymiş iki çocuğun eski bir fotoğrafı. Kamera artık yetişkin iki adam olan bu çocukları arar ve fotoğrafı gördüklerinde onların hissettiklerini çeker.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Görüntü yönetmeni: Marek Jozwiak
Montaj: Niusia Ciucka
Yapımevi: Polonya Televizyonu
16 mm. siyah-beyaz, 32 dakika.

1969

LODZ ŞEHRİNDEN *(Z MIASTA LODZI)*

Belgesel.

"Kimilerinin çalıştığı, kimilerininse, Tanrı bilir ne adına, avare avare dolaştıkları bir kasabanın portresi... Tuhaflıklar, saçma heykeller ve her türden zıtlıklar... yıkıntılar, ahır gibi yerler-

le dolu bir kasaba" (Krzysztof Kieslowski).

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Görüntü yönetmeni: Janusz Kreczmanski, Piotr Kwiatkowski, Stanislaw Niedbalski
Montaj: Elzbieta Kurbowska, Lidia Zonn
Ses: Krystyna Pohorecka
Prodüksiyon amirleri: Stanislaw Abrantowicz, Andrezj Cyhvik
Yapımevi: WFD
35 mm. siyah-beyaz, 17 dakika 21 saniye.

1970

ASKERDİM (*BYLEM ZOLNIERZEM*)

"İkinci Dünya Savaşı'nda askerlik yapmış ve kör olmuş insanlarla ilgili bir belgeseldi... Askerler film boyunca kameranın önünde oturup konuşuyorlardı" (Krzysztof Kieslowski).

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Senaryo: Krzysztof Kieslowski, Ryszard Zgorecki
Görüntü yönetmeni: Stanislaw Niedbalski
Yapımevi: Czolowka
35 mm. siyah-beyaz, 16 dakika.

FABRİKA (*FABRYKA*)

Belgesel.

Ursus'daki bir traktör fabrikasında bir iş günü. İşçilerin ve yönetim kurulunun toplantı görüntüleri sırayla gösterilir. Fabrika üretim kotasını karşılayamamaktadır, çünkü araç, parça vesaire eksikleri vardır. Yazışmalar gönderilmekte, lisanslar için başvurulmakta, sayısız toplantı yapılmaktadır, ancak yanlış anlaşılmalar ve bürokrasinin kısır döngüsü dışına çıkılamaz. Kimse kimsenin ne yaptığından haberdar değildir. Bir yönetim kurulu üyesinin söylediği gibi: "Bu ülkedeki bürokrasi her türlü çözümü imkânsız kılmaktadır". Yine de işçiler kotayı doldurmak zorundadırlar.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Görüntü yönetmeni: Stanislaw Niedbalski, Jacek Tworek
Montaj: Maria Leszczynska
Ses: Malgorzata Jaworska
Prodüksiyon amiri: Halina Kawecka
Yapımevi: WFD
35 mm. siyah-beyaz, 17 dakika 11 saniye.

1971

YARIŞTAN ÖNCE (*PRZED RAJDEM*)

Belgesel.

Monte Carlo rallisi için yapılan on günlük hazırlık. İki Polonyalı sürücü, Polonya yapımı Fiat 125'in teknik eksiklikleriyle boğuşurlar. Yarışı bitiremezler. Ül-

kenin endüstriyel ve ekonomik sorunları üzerine bir alegori.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Görüntü yönetmeni: Piotr Kwiatkowski, Jacek Petrycki
Montaj: Lidia Zonn
Ses: Malgorzata Jaworska
Prodüksiyon amiri: Waldemar Kowalski
Yapımevi: WFD
35 mm. siyah-beyaz, 15 dakika 9 saniye

1972

NAKARAT *(REFREN)*

Cenaze törenlerindeki bürokrasi üzerine bir belgesel. Çekilen acılar, sayılara ve bir tomar kâğıt parçasına dönüşür. Sonra çocuklar doğar. Ve bu böyle sürüp gider.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Görüntü yönetmeni: Witold Stok
Montaj: Maryla Czolnik
Ses: Malgorzata Jaworska, Michal Zarnecki
Prodüksiyon amiri: Waldemar Kowalski
Yapımevi: WFD
35 mm. siyah-beyaz, 10 dakika 19 saniye.

WROCLAW VE ZIELONA GORA ARASINDA *(MIEDZY WROCLAWIEM A ZIELONA GORA)*

Lubin bakır madenleri hakkında ısmarlanmış bir film.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Görüntü yönetmeni: Jacek Petrycki
Montaj: Lidia Zonn
Ses: Andrzej Bohdanowicz
Prodüksiyon amiri: Jerzy Herman
Yapımevi: WFD, Lubin Bakır Madenleri tarafından ısmarlanmıştır
35 mm. siyah-beyaz, 10 dakika 35 saniye.

BİR BAKIR MADENİNDE GÜVENLİK VE HİJYEN KURALLARI *(PODSTAWY BHP W KOPALNI MIEDZI)*

Lubin bakır madenindeki güvenlik ve hijyen koşulları hakkında ısmarlanmış bir film.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Görüntü yönetmeni: Jacek Petrycki
Montaj: Lidia Zonn
Ses: Andrzej Bohdanowicz
Prodüksiyon amiri: Jerzy Herman
Yapımevi: WFD, Lubin Bakır Madeni tarafından ısmarlanmıştır.
35 mm. renkli, 20 dakika 52 saniye.

İŞÇİLER '71: BİZİMLE İLGİLİ HER ŞEYDE BİZ VARIZ *(ROBOTNICY '71: NIC O NAS BEZ NAS)*

Belgesel.

Bu film, Aralık 1970 grevlerinden, Gomulka'nın düşüşünden sonra çekilmiştir. Film "1971 yılında işçilerin bilinç düzeyleri-

ni göstermeyi amaçlıyordu. Teoride de olsa yönetici sınıf olarak kabul edilen sınıfın *Trybuna Ludu*'nun baş sayfasında yazılanlardan farklı görüşleri olduğunu geniş bir perspektiften vermeye çalıştık" (Krzysztof Kieslowski). Film daha sonra Polonya televizyonu tarafından yeniden kurgulanıp jeneriksiz olarak *Gospodarze* (Ustalar) adı altında gösterildi.

Yönetmenler: Krzysztof Kieslowski, Tomasz Zygadlo, Wojciech Wiszniewski, Pawel Kedzierski, Tadeusz Walendowski
Görüntü yönetmenleri: Witold Stok, Stanislaw Mroziuk, Jacek Petryck
Ses: Jacek Szymanski, Alina Hojnacka
Montaj: Lidia Zonn, Maryla Czolnik, Joanna Dorozynska, Daniela Cieplinska
Prodüksiyon amirleri: Miroslaw Podolski, Wojciech Szczesny, Tomasz Golebiewski
Yapımevi: WFD
16 mm. siyah-beyaz, 16 dakika 39 saniye.

1973
DUVAR USTASI *(MURARZ)*
Belgesel, Stalinist dönem sırasında parti tarafından örnek bir işçi olup komünist amaçlara hizmet etme konusunda teşvik edilen bir duvar ustası hakkındadır. Genç bir eylemciye terfi olmuştur, "Eylemci olmak yerine bir büroya çakılıp kalmıştım... Bana masabaşı işi verdiler, nefesim daralıyordu, pencereyi açıp temiz hava alabiliyordum... Sonra 1956 yılı geldi, her şey aniden çöküverdi. Bu biraz üzücüydü. Sorun şuydu: Şimdi ne olacak? 1956'da, onlardan beni bırakmalarını, işime geri yollamalarını istedim. Geldiğim yere dönmüştüm," der. Kamera, kendisinin üzerindeki birtakım ideolojik güçler tarafından hayatı kullanılmış duvar ustasını bir 1 Mayıs yürüyüşünde izlemektedir. Bu görüntüyü duvar ustasının günlük hayatından görüntüler izler.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Görüntü yönetmeni: Witold Stok
Montaj: Lidia Zonn
Ses: Malgorzata Jaworska
Prodüksiyon amiri: Tomasz Golebiewski
Yapımevi: WFD
35 mm. renkli, 17 dakika 39 saniye.

YAYA ALT GEÇİDİ *(PRZEJSCIE PODZIEMNE)*
Televizyon draması.
Kadın, yaşadığı küçük kasabadaki öğretmenlik işini terk edip Varşova'daki bir yaya altgeçi-

dindeki dükkânda vitrin düzenleyicisi olarak çalışmaya başlar. Kocası, kadının onunla birlikte geri döneceği umuduyla onu aramaktadır.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Senaryo: Ireneusz İredynski, Krzysztof Kieslowski
Görüntü yönetmeni: Slawomir Idziak
Ses: Malgorzata Jaworska
Yapımevi: Polonya Televizyonu
Rol dağılımı: Teresa Budzisz-Krzyzanowska, Andrzej Seweryn, Anna Jaraczowna, Zygmunt Maciejewski, Jan Orsza-Lukaszewicz, Janusz Skalski
35 mm. siyah-beyaz, 30 dakika.

1974

RÖNTGEN *(PRZESWIETLENIE)*
Belgesel.
Tüberküloz hastaları korkularını ve normal bir hayata dönme isteklerini dile getirirler.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Görüntü yönetmeni: Jacek Petrycki
Montaj: Lidia Zonn
Ses: Michal Zarnecki
Prodüksiyon amiri: Jerzy Tomaszewicz
35 mm. renkli, 12 dakika 63 saniye.

İLK AŞK *(PIERWSZA MILOSC)*
Televizyon belgeseli.
Kamera, evli olmayan genç bir çifti, kızın hamileliği, evlilik törenleri, bebeğin doğumu sırasında izler.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Görüntü yönetmeni: Jacek Petrycki
Montaj: Lidia Zonn
Ses: Malgorzata Jaworska, Michal Zarnecki
Yapımevi: Polonya Televizyonu
16 mm. renkli, 30 dakika.

1975

CURRICULUM VITAE *(ZYCIORYS)*
Belgesel drama.
Parti Denetleme Komitesi, Parti'den atılmakla tehdit edilen bir Parti üyesi hakkında tahkikat yapmaktadır. Parti Denetleme Komitesi gerçek iken, suçlanan kişinin hayat öyküsü uydurmadır, aslında bu rolü oynayan kişinin başından buna benzer bir olay geçmiştir. Toplantı ilerledikçe Denetleme Komitesi davanın hakikiliğine kendini kaptırır ve suçlanan kişiye karşı gerçek bir engizisyon tavrı sergiler.
Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Senaryo: Janusz Fastyn, Krzysztof Kieslowski
Görüntü yönetmeni: Jacek Petrycki, Tadeusz Rusinck
Montaj: Lidia Zonn
Ses: Spas Christow

Prodüksiyon amiri: Marek Szopinski
Yapımevi: WFD
36 mm. siyah-beyaz, 45 dakika 10 saniye.

PERSONEL *(PERSONNEL)*
Televizyon draması.
İçten ve duyarlı bir genç adam olan Romek sanatın büyüsüne kapılıp terzi olarak çalışmak üzere operaya gelir. Sahne gerisindeki gerçeklikle yüz yüze kalınca -çekişmeler, küçük kıskançlıklar, kincilik, yozlaşma- bütün hayalleri yavaş yavaş yıkılır. Romek boş bir kâğıt parçasının önüne çökmüştür. Terzi arkadaşına bir oyuncunun kaprisi yüzünden kovulduğunu bildirmesi gerekmektedir. Film, bu görüntüyle biter.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Senaryo: Krzysztof Kieslowski
Görüntü yönetmeni: Witold Stok
Montaj: Lidia Zonn
Sanat yönetmeni: Tadeusz Kozarewicz
Kostüm: Izabella Konarzewska
Yapımcı: Zbigniew Stanek
Yapımevi: Polonya Televizyonu ve TOR Yapımevi
Rol dağılımı: Juliusz Machulski *(Romek)*, Irena Lorentowicz, Wlodzimierz Borunski, Michal Tarkowski, Tomasz Lengren, Andrzej Siedlecki, Tomasz Zygadlo, Janusz Skalski
16 mm. renkli, 72 dakika.

1976

HASTANE *(SZPITAL)*
Belgesel.
Kamera, 32 saatlik vardiyayla çalışan ortopedi doktorlarını izlemektedir. Aletler doktorların elinde dağılmakta, elektrikler sürekli kesilmektedir. Her türlü temel malzeme eksiktir, ancak doktorlar saatler boyunca, morallerini bozmadan azimle işlerini sürdürürler.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Görüntü yönetmeni: Jacek Petrycki
Montaj: Lidia Zonn
Ses: Michael Zanecki
Prodüksiyon amiri: Ryszard Wrzesinski
Yapımevi: WFD
35 mm. siyah-beyaz, 21 dakika 4 saniye.

KİREMİT *(KLAPS)*
Yara filminden bir derleme, son montajda kullanılmamıştır.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Görüntü yönetmeni: Slawomir Idziak
Ses: Michal Zarnecki
35 mm. renkli, 6 dakika.

YARA *(BLIZNA)*

Sinema filmi.

1970. Çeşitli tartışmalar ve ahlaksız pazarlıklardan sonra yeni kimyasal madde üretecek fabrikanın nereye kurulacağına karar verilmiştir. Dürüst bir Parti üyesi olan Bednarz fabrikayı inşa etme görevini üstlenmiştir. Bednarz, bir zamanlar, fabrikanın kurulacağı küçük kasabada yaşamıştır, karısı da Parti'de aktif olarak görev almıştır. Bednarz'ın bu dönemle ilgili tatsız anıları vardır. Ancak, insanlara yaşayabilecekleri ve çalışabilecekleri bir yer inşa ettiğine inandığından işe girişir. Bednarz'ın niyetleri ve inançları, kendi kısa vadeli ihtiyaçlarıyla daha ilgili kasaba insanlarımnkilerle çatışır. Hayal kırıklığına uğrayan Bednarz işi bırakır.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski

Senaryo: Krzysztof Kieslowski, Romuald Karas'ın bir öyküsünden

Diyaloglar: Romuald Karas, Krzysztof Kieslowski

Görüntü yönetmeni: Slawomir Idziak

Montaj: Krystyna Gornicka

Sanat yönetmeni: Andrzej Plocki

Ses: Michal Zarnecki

Müzik: Stanislaw Radwan

Yapımcı: Zbigniew Stanek

Yapımevi: Tor

Rol dağılımı: Franciszek Pieczka *(Bednarz)*, Mariusz Dmochowski, Jerzy Stuhr, Jan Skotnicki, Stanislaw Igar, Stanislaw Michalski, Michal Tarkowski, Halina Winiarska, Joanna Orzechowska, Agnieszka Holland, Malgorzata Lesniewska, Asia Lamtiugina

35 mm. renkli, 104 dakika.

HUZUR *(SPOKOJ)*

Televizyon draması.

Antek Gralak hapisten yeni çıkmıştır. Yaşadığı kasabayı terk edip Silezya'daki bir inşaatta çalışmaya başlar. Hayattan istedikleri son derece basit şeylerdir: iş, yatacak bir yer, yiyecek bir şeyler, bir eş, televizyon ve huzur. Çelişkilerden kaçınır, yaşadığı ve özgür olduğu için mutludur. Arkadaşlarına dostça davranır, açık yüreklidir, patronuna minnettardır. Bir kız bulup evlenir ancak işteki çelişkiler kaçınılmaz bir hal alır. İnşaat malzemeleri ortadan kaybolur, Gralak'ın patronu bu hırsızlığa karışmıştır. Gralak'ın suç ortağı olabileceğini düşündüğünden onu el altından yürüttüğü işlerine karıştırmak ister. İnşaat işçileri arasında grev patlak verir. Patronu ile iş arkadaşları arasında sıkışan Gralak bir parça huzura hasret kalmıştır. Gralak işe gelir. Onun gam-

mazlık yaptığına inanan işçiler tarafından dövülürken, "Huzur... huzur" diye mırıldanmaktadır.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Senaryo: Krzysztof Kiesklowski, Lech Barski'nin bir öyküsünden
Diyaloglar: Kızysztof Kieslowski, Jerzy Stuhr
Görüntü yönetmeni: Jacek Petrycki
Montaj: Maryla Szymanska
Sanat yönetmeni: Rafal Waltenberger
Ses: Wieslaw Jurgala
Müzik: Piotr Figiel
Yapımcı: Zbigniew Romantowski
Yapımevi: Polonya Televizyonu
Rol dağılımı: Jerzy Stuhr *(Antek Gralak),* Izabella Olszewska, Jerzy Trela, Michal Szulkiewicz, Danuta Ruksza, Jerzy Fedorowicz, Elzbieta Karkoszka
16 mm. renkli, 44 dakika.

1977

BİR GECE BEKÇİSİNİN GÖZÜNDEN *(Z PUNKTU WIDZENIA NOCNEGO PORTIERA)*

Belgesel.

Katı bir disiplinden yana olan bir fabrika bekçisinin portresi. Her şeyi ve herkesi denetlemeye çalışırken gücünü kendi kişisel yaşantısında bile dener. Şuna inanmaktadır: "Kurallar insanlardan daha önemlidir... Bu, bir kişi kurallara uymazsa, o adam gidicidir anlamına gelir... Çocuklar, onlar için yaratılmış bu güzel dünyada yaşayan yetişkinler de kurallara uymalıdır. Ölüm cezasına inanıyorum... Adamı (suçluyu) sallandır gitsin. Halkın önünde. Onlarca, yüzlerce insanın gözü önünde."

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Görüntü yönetmeni: Witold Stok
Montaj: Lidia Zonn
Ses: Wieslawa Dembinska, Michal Zarnecki
Müzik: Wojciech Kilar
Prodüksiyon amiri: Wojciech Kapczynski
Yapımevi: WFD
35 mm. renkli, 16 dakika 52 saniye.

BİLMİYORUM *(NIE WIEM)*

Belgesel.

"Film, Aşağı Silezya'daki bir fabrika yöneticisinin itiraflarıydı. Adam Parti üyesiydi ama fabrika ya da bölgede faaliyet gösteren mafya tarzı örgütlenmiş Parti üyelerine karşı çıkıyordu. O insanlar çalıyor, fabrika hesabından zimmetlerine para geçiriyorlardı. Ne yazık ki daha yüksek mevkilerdeki insanların da işin içinde olduğunu bilmiyorlardı. Ve onlar adamın işini

bitirdiler" (Krzysztof Kiesklowski). Sonunda adam, "Haklı mıydım? Bilmiyorum," der.

Yönetmen: Krzysztof Kiesklowski
Görüntü yönetmeni: Jacek Petrycki
Montaj: Lidia Zonn
Ses: Michal Zarnecki
Prodüksiyon amirleri: Ryszard Wrzesinski, Wojciech Kapczynski
Yapımevi: WFD
35 mm. siyah-beyaz, 10 dakika 27 saniye.

1978

FARKLI YAŞLARDA YEDİ KADIN (*SIEDEM KOBIET W ROZNYM WIEKU*)

Belgesel.

Belgesel, haftanın her gününde klasik dans yapan bir balerinin çalışmasını ya da provasını içeren bölümlerden oluşur. Ancak bu dansçıların yaşı, balenin ilk adımlarını öğrenen küçük çocuktan, şimdi bale hocası olan en yaşlı balerine kadar değişmektedir.

Yönetmen: Krzysztof Kiesklowski
Görüntü yönetmeni: Witold Stok
Montaj: Alina Sieminska, Lidia Zonn
Ses: Michal Zarnecki
Yapımevi: WFD
35 mm. siyah-beyaz, 16 dakika.

1979

KAMERA KURDU (*AMATOR*)

Sinema filmi.

Filip Mosz yeni doğmuş bebeğinin ilk yıllarını filme çekmek için kendine 8 mm.'lik bir kamera satın alır. Yeni uğraşısına bayılır, kendi ailesi dışındakileri de filme çekmeye başlar. Çalıştığı fabrikadaki patronu fırsatı değerlendirip onu fabrikanın resmi kayıt tutucusu görevine atar. Filmi amatörler arası yarışmalarda ödüller kazanır. Yaratıcı yetenekleri öylesine gelişir ki artık gerçekleri resmen gösterildiği gibi değil de, olduğu gibi yansıtmak ister. Kendi fabrikasında sansürle karşı karşıya kalır. Film yüzünden, o zamanki patronu işten kovulur: Yönetime göre, sakat bir işçiyi gösteren bir belgesel, bu kişi her ne kadar örnek bir işçi olsa da fabrika için kötü puandır. Bu esnada, Mosz'un filmlerine bağlılığına ve onlara ayırdığı zamana öfkelenen karısı onu terk eder. Mosz bütün kutularını açıp filmlerin ışık almasına sebep olur. Kamerayı kendi üzerine çevirir.

Yönetmen: Krzysztof Kiesklowski
Senaryo: Krzysztof Kieslowski, Jerzy Stuhr
Diyaloglar: Krzysztof Kieslowski
Görüntü yönetmeni: Jacek Petrycki

Montaj: Halina Nawrocka
Sanat yönetmeni: Rafal Waltenberger
Ses: Michal Zarnecki
Müzik: Krzysztof Knittel
Yapımcı: Wielislawa Piotrowska
Yapımevi: Tor
Rol dağılımı: Jerzy Stuhr *(Filip Mosz)*, Malgorzata Zabkowska *(Irka Mosz)*, Ewa Pokas *(Anna Wlodarczyk)*, Stefan Czyzewski *(yönetici)*, Jerzy Nowak *(Osuch)*, Tadeusz Bradecki *(Witek)*, Marek Litewka *(Piotrek Krawczyk)*, Boguslaw Sobczuk *(televizyon editörü)*, Krzysztof Zanussi *(kendisi)*.
35 mm. renkli, 112 dakika.

1980

İSTASYON *(DWORZEC)*
Belgesel.
Varşova Tren İstasyonu. "Bazıları uyuyakalmış, bazıları birilerini bekliyor. Bekledikleri belki gelecek, belki de gelmeyecek. Film böyle insanlar hakkında, bir şeyler arayan insanlar" (Krzysztof Kieslowski). Filmde, istasyonu gözlemek için kurulmuş gizli video kameralar kullanıldı.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Görüntü yönetmeni: Witold Stok
Montaj: Lidia Zonn
Ses: Michal Zarnecki
Prodüksiyon amiri: Lech Grabinski
Yapımevi: WFD
35 mm. siyah-beyaz, 13 dakika 23 saniye.

KONUŞAN KAFALAR *(GADAJACE FLOWY)*
Belgesel.
Yaşları yediden yüze değişen yetmiş dokuz Polonyalı üç soruya cevap verir: Ne zaman doğdunuz? Nesiniz? En çok ne isterdiniz?

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Görüntü yönetmeni: Jacek Petrycki, Piotr Kwiatknowski
Montaj: Alina Sieminska
Ses: Michal Zarnecki
Prodüksiyon amiri: Lech Grabinski
Yapımevi: WFD
35 mm. siyah-beyaz, 15 dakika 32 saniye.

1981

KÖR TALİH *(PRZYPADEK)*
Sinema filmi.
Witek bir trenin ardından koşmaktadır. Bunu takiben gelişen üç çeşitleme, son derece banal bir olayın Witek'in hayatının geri kalanını nasıl etkileyebileceğini gösterir. Birincisi: Witek treni yakalar, dürüst bir komünistle karşılaşır ve Parti'nin faal bir üyesi olur. İkincisi: Treni yakalamak için koşarken bir tren yolu görevlisine çarpar, tutuklanıp mahkemeye çıkarı-

lır, muhalefetten birileriyle tanışacağı bir parkta ücretsiz hizmete mahkûm edilir. Üçüncüsü: Treni kaçırır, okulundan bir kızla karşılaşır, okuluna geri döner, kızla evlenip politikaya buluşmak istemeyen bir doktor olarak huzurlu bir ömür geçirir. İşle ilgili yurtdışına gönderilir. Bindiği uçak havada infilak eder.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Senaryo: Krzysztof Kieslowski
Görüntü yönetmeni: Krzysztof Pakulski
Montaj: Elzbieta Kurkowska
Sanat yönetmeni: Rafal Waltenberger
Ses: Michal Zarnecki
Müzik: Wojciech Kilar
Yapımcı: Jacek Szeligowski
Yapımevi: Tor
Rol dağılımı: Birinci Bölüm: Boguslaw Linda *(Witek)*, Tadeusz Lomnicki *(Werner)*, Boguslawa Pawelec *(Czuszka)*, Zbigniew Zapasiewicz *(Adam)*. İkinci Bölüm: Boguslaw Linda *(Witek)*, Jacek Borkowski *(Marek)*, Adam Ferency *(Papaz)*, Jacek Sas-Uchrynowski *(Daniel)*, Marzena Trybala *(Werka)*. Üçüncü Bölüm: Boguslaw Linda *(Witek)*, Irena Burska *(Hala)*, Monika Gozdzik *(Olga)*, Zbigniew Hübner *(Müdür)*
35 mm. renkli, 112 dakika.

KISA İŞ GÜNÜ *(KROTKI DZIEN PRACY)*
Sinema filmi.
"Varşova'nın 100 kilometre dışında büyük bir kasabadaki bir Parti sekreteri hakkında eleştirel bir filmdi. Fiyat artışları yüzünden 1976'da grevler ve isyanlar başlamıştı. Büyük bir protesto gösterisi halkın Yerel Parti Merkezi'ni ateşe vermesiyle sonuçlandı ve sekreter tam zamanında binadan kaçmayı başardı. Son ana kadar kalmaya çalışmıştı, ama mobilyalar ısınmaya başlayınca polis, muhbirlerinin de yardımıyla, bir şekilde onu kurtarmayı başardı" (Krzysztof Kieslowski).

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Senaryo: Hanna Krall, Krzysztof Kieslowski, Hanna Krall'ın yazdığı "İlk Kat Penceresinden Manzara" başlıklı haberden kaynaklanmıştır.
Görüntü yönetmeni: Krzysztof Pakulski
Montaj: Elzbieta Kurkowska
Ses: Michal Zarnecki
Müzik: Jan Kanty Pawluskiewicz
Yapımcı: Jacek Szeligowski
Yapımevi: Polonya Televizyonu
Rol dağılımı: Waclaw Ulewicz *(Parti sekreteri)*
35 mm. renkli, 79 dakika 22 saniye.

1984

SONSUZ *(BEZ KONCA)*

Sinema filmi.

Genç bir avukatın hayaleti sıkıyönetimden sonra dünyayı gözlemler. Üç motif iç içe geçmiştir. Genç avukatın savunmayı düşündüğü bir işçi, muhalif eylemcilerden olmakla suçlanmaktadır, ancak bu eylemci şimdi bir tür uzlaşmaya razı olmuş yaşlı bir avukat tarafından savunulur. Avukatın dul karısı ancak kocası öldükten sonra onu ne kadar çok sevdiğinin farkına varır ve içinde taşıdığı boşlukla başa çıkmaya çalışır. Filmde metafiziksel öğe de mevcuttur. "Artık orada bulunmayan bir adamdan, ardında bıraktıklarına gönderilen işaretler" (Krysztof Kieslowski).

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Senaryo: Krzysztof Kieslowski, Krzysztor Piesiewicz
Görüntü yönetmeni: Jacek Petrycki
Montaj: Krystyna Rutkowska
Sanat yönetmeni: Allan Starsi
Ses: Michal Zarnecki
Müzik: Zbigniew Preisner
Yapımcı: Ryszard Chutkowski
Yapımevi: Tor

Rol dağılımı: Grazyna Szapolowska *(Urszula Zyro)*, Maria Pakulnis (Joanna), Aleksander Bardini *(Labrador)*, Jerzy Radziwillowicz *(Antoni Zyro)*, Artur Barcis *(Dariusz)*, Michal Bajor *(stajer avukat)*, Marek Kondrat *(Tomek)*, Tadeusz Bradecki *(hipnotizmacı)*, Daniel Webb *(Amerikalı)*, Krzysztof Krzeminski, Marzena Tybala, Adam Ferency, Jerzy Kamas, Jan Tesarz

35 mm. renkli, 17 dakika.

1988

HAFTADA YEDİ GÜN *(SIEDEM DNI W TYGODNIU)*

Belgesel.

Çeşitli yönetmenler tarafından çekilmiş, konusu farklı şehirlere dair filmlerden bir tanesi. Varşova. Pazartesiden cumartesiye, her bir gün başka bir insanın hayatından kesitler gösterilir. Pazar günü bu altı kişi bir yemekte biraraya gelir: Hepsi aynı ailenin fertleridir.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Görüntü yönetmeni: Jacek Petrycki
Montaj: Dorota Warduszkiewicz
Ses: Michal Zarnecki
Müzik: Frederic Chopin
Prodüksiyon amiri: Jacek Petrycki
Yapımevi: City Life, Rotterdam

ÖLDÜRME ÜZERİNE KISA BİR FİLM *(KROTKI FILM O ZABIJANIU)*

Sinema filmi.

Bir genç, bir taksi şoförünü acımasızca, öylesine öldürür. Piotr hukuk sınavlarını yeni vermiş ve mahkeme salonlarına ilk adımını atmıştır. Genç katil Ja-

cek'i savunacaktır. Savunmanın kullanabileceği ne bir delil ne de görünen bir cinayet sebebi vardır ortada. Jacek yargılanıp suçlu bulunmuş ve asılarak idam edilmiştir. İlk davasından sonra, Piotr'un içini kuşkular kemirmeye başlar: Adalet sisteminin, halk adına insanları soğukkanlılıkla öldürmeye hakkı var mıdır?

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Senaryo: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz
Görüntü yönetmeni: Slawomir Idziak
Montaj: Ewa Smal
Sanat yönetmeni: Halina Dobrowolska
Ses: Malgorzata Jaworska
Müzik: Zbigniew Preisner
Yapımcı: Ryszard Chutkowski
Yapımevi: Tor ve Polonya Televizyonu (*Dekalog* 5'in televizyon versiyonu)
Rol dağılımı: Miroslaw Baka (*Jacek*), Krzysztof Globisz (*Piotr*), Jan Tesarz (*taksi şoförü*), Zbigniew Zapasiewicz (*polis müfettişi*). Barbara Dziekan-Wajda (*gişeci*), Aleksander Bednarz, Jerzy Zass, Zdzislaw Tobiasz, Artur Barcis, Krystyna Janda, Olgierd Lukaszewicz
35 mm. renkli, 85 dakika.

AŞK ÜZERİNE KISA BİR FİLM (*KROTKI FILM O MILOSCI*)

Sinema filmi.

Genç posta görevlisi Tomek, karşı bloğunda oturan Magda adında bir kadını aklından çıkaramaz. Teleskopuyla kadını gözetler ve sonunda ona aşkını ilan eder. Kadın ona hayatın en temel gerçeğini öğretir –aşk değil, yalnızca seks vardır. Perişan olan Tomek intihara kalkışır ancak başaramaz. Hastaneden döndüğünde, bu kez kadın onu aklından çıkaramaz.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Senaryo: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz
Görüntü yönetmeni: Witold Adamek
Montaj: Ewa Smal
Sanat yönetmeni: Halina Dobrowolska
Ses: Nikodem Wolk Lanjewski
Müzik: Zbigniew Preisner
Yapımcı: Ryszard Chutkowski
Yapımevi: Tor
Rol dağılımı: Grazyna Szapolowska (*Magda*), Olaf Lubaszenko (*Tomek*), Stefania Iwinska (*vaftiz anne*), Artur Barcis (*genç adam*), Stanislaw Gawlik (*postacı*), Piotr Machalica (*Roman*), Rafal Imbro (*sakallı adam*), Jan Pechocinski (*sarışın adam*),

Malgorzata Rozniatowska, M. Chojnacka, T. Gradowski, K. Koperski, J. Michalewska, E. Ziolkowska

35 mm. renkli, 87 dakika.

DEKALOG

On televizyon filmi, her biri On Emir'e dayanmaktadır.

Dekalog 1

Krzysztof küçük oğlu Pawel'e asla hata yapmayacağına inandığı bilgisayarının gizemlerini göstermektedir. Kış mevsimidir. Pawel yeni buz patenlerini denemeye can atmaktadır. Babasına bölgedeki yeni donmuş göle gidip gidemeyeceğini sorar. Bilgisayara danışırlar; buz çocuğun ağırlığını kaldırabilecek kalınlıktadır; gidebilir. Pawel eve dönmez. Hava beklenmedik bir şekilde ısınır; bilgisayar yanılmıştır. Pawel boğulur. Krzysztof isyan ederek kederler içinde kiliseye koşar, altarın önünde yığılır kalır. Eriyen mumun damlaları Siyah Madonna'nın yüzüne sıçrar ve gözyaşları gibi yanaklarında donar.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski

Senaryo: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz

Görüntü yönetmeni: Wieslaw Zdort

Montaj: Ewa Smal

Sanat yönetmeni: Halina Dobrowolska

Ses: Malgorzata Jaworska

Müzik: Zbigniew Preisner

Yapımcı: Ryszard Chutkowski

Yapımcı: Polonya Televizyonu

Rol dağılımı: Henryk Baranowski *(Krzysztof)*, Wojciech Klata *(Pawel)*, Maja Komorowska *(Irena)*, Artur Barcis *(koyun postu giymiş adam)*, Maria Gladkowska *(genç kız)*, Ewa Kania *(Ewa Jezierska)*, Aleksandra Kisielewska *(kadın)*, Aleksandra Majsiuk *(Ola)*, Magda Sroga-Mikolajczyk *(gazeteci)*, Anna Smal-Romanska, Maciej Slawinski, Piotr Wyrzykowski, Bozena Wrobel

35 mm. renkli, 53 dakika.

Dekalog 2

Dorota, ölmekte olan kocası Andrzej'i hastanede ziyaret eder. Hamiledir, bu onun bebek sahibi olmak için belki de son şansıdır ancak kocasından hamile değildir. Kocasıyla ilgilenen doktora Andrzej'in ölüp ölmeyeceğini sorar. Kocası yaşayacaksa kürtaj olacak, ölürse çocuğu doğuracaktır. Bir doktor doğmamış bir çocuğun yaşamasına ya da ölmesine nasıl karar verebilir? Hastasının öleceğinden ya da mucizevi bir şekilde iyileşebileceğinden nasıl emin olabilir? Dorota'ya koca-

sının pek şansı olmadığını söyler, ancak Andrzej iyileşir. Dorota Andrzej'e bir çocukları olacağını anlatır, o da çocuğun kendinden olduğunu sanır.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Senaryo: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz
Görüntü yönetmeni: Edward Klosinski
Montaj: Ewa Smal
Sanat yönetmeni: Halina Dobrowolska
Ses: Malgorzata Jaworska
Müzik: Zbigniew Preisner
Yapımcı: Ryszard Chutkowski
Yapımevi: Polonya Televizyonu
Rol dağılımı: Krystyna Janda *(Dorota)*, Aleksandr Bardini *(doktor)*, Olgierel Lukaszewicz *(Andrzej)*, Artur Barcis *(genç adam)*, Stanislaw Gawlik, Krzysztof Kumor, Maciej Szary, Krystyna Bigelmajer, Karol Dillenius, Ewa Ekwinska, Jerzy Fedorowicz, Piotr Siejka, Aleksander Trabczynski
35 mm. renkli, 57 dakika.

Dekalog 3

Bütün ailelerin biraraya geldiği, kimsenin yalnız kalmak istemediği Noel gecesi. Ewa, eski sevgilisi Janusz'u çeşitli bahanelerle kandırıp ailesinden uzakta, onunla geceyi geçirmesini sağlamaya çalışır. Janusz eve gitmek ister ama Ewa kararlıdır. Gün doğarken ayrılırlar.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Senaryo: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz
Görüntü yönetmeni: Piotr Sobocinski
Montaj: Ewa Smal
Sanat yönetmeni: Halina Dobrowolska
Ses: Nikodem Wolk-Laniewski
Yapımcı: Ryszard Chutkowski
Yapımevi: Polonya Televizyonu
Rol dağılımı: Daniel Olbrychski *(Janusz)*, Maria Pakulnis *(Ewa)*, Joanna Szczepkowska *(Janusz'un karısı)*, Artur Barcis *(tramvay şoförü)*, Krystyna Drochocka *(teyze)*, Krzysztof Kumor, Dorota Stalinska, Zygmunt Fok, Jacek Kalucki, Barbara Kolodziejska, Maria Krawczyk, Jerzy Zygmunt Nowak, Piotr Rzymszkiewicz, Wlodzimierz Rzeczycki, Wlodzimierz Musial
35 mm. renkli, 56 dakika.

Dekalog 4

Anka yirmi yaşındadır. Annesi ölmüştür, babası Michal ile yaşamaktadır. İyi geçinirler. Michal'ın yurtdışında bir geziye gitmesi gerekir. O uzaktayken Anka babasının odasında bir zarf bulur: "Ölümümden önce açılmamalı." Bu zarfın içinden Anka'ya annesinin elyazısıyla kızı-

na yazılmış başka bir zarf çıkar. Anka babası döndüğünde onu karşılar ve ona, annesinin Michal'ın öz babası olmadığını ifşa ettiği mektubundan söz eder. Anka ve Michal'ın arasındaki ilişkinin rengi değişir, Anka kurnazca Michal'ı baştan çıkarmaya çalışır. Michal karşı koyar; Anka yine de kızı olabilir. Michal bir başka gezi için yola çıktığında Anka onun peşinden gider ve ona mektubu aslında okumadığını itiraf eder.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Senaryo: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz
Görüntü yönetmeni: Krzysztof Pakulski
Montaj: Ewa Smal
Sanat yönetmeni: Halina Dobrowolska
Ses: Malgorzata Jaworska
Müzik: Zbigniew Preisner
Yapımcı: Ryszard Chutkowski
Yapımevi: Polonya Televizyonu
Rol dağılımı: Adrianna Biedrzynska *(Anka)*, Janusz Gajos *(Michal)*, Artur Barcis *(genç adam)*, Adum Hanuszkiewicz *(profesör)*, Jan Tesarz *(taksi şoförü)*, Andrzej Blumenfeld *(Michal'ın arkadaşı)*, Tomasz Kozlawicz *(Jarek)*, Elzbieta Kilarska *(Jarek'in annesi)*, Helena Norowicz *(doktor)*
35 mm. renkli, 55 dakika.

Dekalog 5
Aşk Üzerine Kısa Bir Film'in televizyon versiyonu (bkz. yukarıda).
35 mm. renkli, 57 dakika.

Dekalog 6
Aşk Üzerine Kısa Bir Film'in televizyon versiyonu (bkz. yukarıda).
35 mm. renkli, 58 dakika.

Dekalog 7
Ewa tarafından büyütülen altı yaşındaki Ania, Ewa'nın kızı Majka'yi kız kardeşi sanmaktadır, oysa gerçekte Majka annesidir. Bu yalandan bezen Majka, Ania'nın onu anne olarak sevmesini çok istediğinden, Ania'yı 'kaçırır', ailesinden uzaklara gider. Ania'nın babası Wojtek'in yanına sığınır. Öğretmeni Wojtek onu hamile bıraktığında Ania bir lise öğrencisidir. Ania'nın sevgisini kıskanan Ewa her yerde onları arar, Wojtek'e telefon eder. Majka kızını kaptığı gibi kaçmaya devam eder; yalnızca, annesi Ania'nın kimin kızı olduğunu öğrenmesine razı olursa, eve dönecektir. Majka ve Ania yakınlarda bir tren istasyonunda saklanırlar. Ewa gişedeki kadına genç bir kadınla beraber bir çocuk görüp

görmediğini sorar. Gişeci kadın yalan söyler –evet, onları görmüştür, ancak iki saat önce bir trene binip gitmişlerdir. Arka tarafta Ania uyanır ve Ewa'yı görür. "Anne," diye seslenip ona doğru koşar. Tren istasyona girer. Majka trene atlar. Ewa'nın eve dönmesi için yalvarmasına kulaklarını tıkar.

Yönetmen: Krzystof Kieslowski
Senaryo: Krzystof Kieslowski, Kryzsztof Piesiewicz
Görüntü yönetmeni: Dariusz Kuc
Montaj: Ewa Smal
Sanat yönetmeni: Halina Dobrowolska
Ses: Nikodem Wolk-Laniewski
Müzik: Zbigniew Preisner
Yapımcı: Ryszard Chutkowski
Yapımevi: Polonya Televizyonu
Rol dağılımı: Anna Polony *(Ewa)*, Maja Barelkowska *(Majka)*, Wladyslaw Kowalski *(Stefan)*, Boguslaw Linda *(Wojtek)*, Bozena Dykiel *(biletçi kadın)*, Katarzyna Piwowarczyk *(Ania)*, Stefania Blonska, Dariusz Jablonski, Jan Mayzel, Miroslawa Maludzinska, Ewa Radzikowska, Wanda Wrobleska
35 mm. renkli, 55 dakika.

Dekalog 8
Elzbieta, savaştan sonra sağ kalan Yahudilerin başlarına ne geldiğini araştırmak için New York'tan gelmiştir. Varşova Üniversite'sindeki ahlak konulu derslere katılır. Profesör Zofia'nın yanına gidip kendisinin Zofia'nın işgal sırasında Nazilerden saklamayı reddettiği küçük Yahudi kızı olduğunu anlatır. Zofia ona bu korkaklığının sebeplerini -birilerinin yeraltı örgütlerinde faaliyet gösteren kocasına ihanet ettiğini ve her Yahudi çocuğunun Gestapo'nun eline düşebileceğini- açıklarken uzun yıllar çektiği suçluluk duygusundan kurtulur, aynı zamanda Elzbieta'da insanlığa olan inancını yeniden kazanır.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Senaryo: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz
Görüntü yönetmeni: Andrzej Jaroszewicz
Montaj: Ewa Smal
Sanat yönetmeni: Halina Dobrowolska
Ses: Wieslawa Dembinska
Müzik: Zbigniew Preisner
Yapımcı: Ryszard Chutkowski
Yapımevi: Polonya Televizyonu
Rol dağılımı: Maria Koscialkowska *(Zofia)*, Teresa Marczewska *(Elzbieta)*, Artur Barcis *(genç adam)*, Tadeusz Lomnicki *(terzi)*, Marian Opania, Bronislaw Pavlik, Wojciech Asinski, Ma-

rek Kepinski, Janusz Mond, Krzysztof Rojek, Wiktor Sanejko, Ewa Skibinska, Hanna Szewerkowska, Anna Zagorska

35 mm. renkli, 55 dakika.

Dekalog 9

Roman, iktidarsız olduğunu öğrenir. Karısı Hanka'nın cinsel ihtiyaçlarını gözeterek onu bir sevgili bulması için teşvik eder. Hanka isteksizdir; Roman'a âşıktır ama bir öğrenci olan Mariusz'la ilişkiye girer. Roman bütün söylediklerine karşın kıskançlık krizi geçirir ve kafasını sürekli Hanka'nın onu dinleyip bir sevgili bulabileceği fikri meşgul eder. Onu gözetler, Mariusz'la ilişkisini öğrenir. Hanka'nın bu ilişkiyi bitirdiğinden haberi yoktur. Roman intihar etmeye kalkışır ama ölmez. Hanka onun yanına koşar.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Senaryo: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz
Görüntü yönetmeni: Piotr Sobocinski
Montaj: Ewa Smal
Sanat yönetmeni: Halina Dobrowolska
Ses: Nikodem Wolk-Laniewski
Müzik: Zbigniew Preisner
Yapımcı: Ryszard Chutkowski
Yapımevi: Polonya Televizyonu
Rol dağılımı: Ewa Blaszczyk *(Hanka)*, Piotr Machalica *(Roman)*, Artur Barcis *(genç adam)*, Jan Jankowski *(Mariusz)*, Jolanta Pietek-Gorecka *(Ola)*, Katarzyna Piwowarczyk *(Ania)*, Jerzy Trela *(Mikolaj)*, Malgorzata Boratynska, Renata Berger, Janusz Cywinski, Joanna Cichon, Slawomir Kwiatkowski, Dariusz Przychoda

35 mm. renkli, 58 dakika.

Dekalog 10

Adam ölür ve oğulları Jerzy ile Artur'a çok değerli pul koleksiyonunu bırakır. Pullar hakkında pek bir şey bilmemelerine rağmen koleksiyonu satmak istemezler. Çok değerli bir pulun koleksiyonu tamamlayacağını öğrenirler. Bu pulu elde etmek için Jerzy böbreğini bağışlar – pulu elinde tutan adamın kızının bir böbreğe ihtiyacı vardır. Hastaneden döndüklerinde, Jerzy ve Artur aldatıldıklarını anlarlar. Bütün pul koleksiyonu gitmiştir. Birbirlerinden şüphelendiklerini utanarak itiraf edip barışırlar.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Senaryo: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz
Görüntü yönetmeni: Jacek Blawut
Montaj: Ewa Smal

Sanat yönetmeni: Halina Dobrowolska
Ses: Nikodem Wolk-Laniewski
Müzik: Zbigniew Preisner
Yapımcı: Ryszard Chutkowski
Yapımevi: Polonya Televizyonu
Rol dağılımı: Jerzy Stuhr *(Jerzy)*, Zbigniew Zamachowski *(Artur)*, Henryk Bista *(tezgâhtar)*, Olaf Lubaszenko *(Tomek)*, Maciej Stuhr *(Piotrek)*, Jerzy Turek, Anna Gronostaj, Henryk Majcherek, Elzbieta Panas, Dariusz Kozakiewicz, Grzegorz Warchol, Cezary Harasimowicz
36 mm. renkli, 57 dakika.

1991

VÉRONIQUE'İN İKİLİ HAYATI *(LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE – PODWOJNE ZYCIE WERONIKI)*

Sinema filmi.

Polonya. Güzel bir sese sahip Weronika'nın kalp rahatsızlığı vardır. Seçim yapması gerekir –bütün gerginliklere ve sıkıntılara rağmen şarkı söylemeye devam edip hayatını tehlikeye atacak ya da kariyerini yitirecektir. Bir şarkı yarışmasında birinci gelir ve tercihini kariyeri yönünde kullanır. Bir konser esnasında kalp krizi geçirip ölür.

Fransa. Véronique, Weronika'nın benzeridir. Onun da sesi güzeldir ve kalbinden rahatsızdır. Ancak bilmeden Weronika'nın akıllığını paylaşır. Weronika rahatsızlandığında, Véronique sancılarla sonuçlanacak durumlardan kaçınması gerektiğini hisseder. Véronique şarkıcılık kariyerinden vazgeçip bir ilkokulda müzik hocalığı yapar. Günün birinde, bir kuklacı, hikâye yazarı okulu ziyaret eder. Véronique ona hayran kalır ve bütün yazdığı kitapları okur. Günler, sonra Véronique'e esrarengiz şeyler yollanır –boş bir puro kutusu, ayakkabı bağı, tren istasyonundaki kafelerden birinde kaydedilmiş bir kaset. Tren istasyonundaki kafeyi bulur. Alexandre orada onu beklemektedir. Alexandre seviştikleri otel odasında, Véronique'in Polonya'da çektiği fotoğrafları bulur. Weronika'yı görür ve onu Véronique sanır. Ancak o zaman Véronique -bir zamanlar- bir benzerinin olduğunu fark eder. Alexandre iki tane kukla yapar, bir tanesi Véronique'in kuklası, diğeri, onun ikizidir, yani Weronika'mn kuklası; Véronique'in hayatını ve duygularını kendi amaçları için kullanmak ister. Véronique onu terk edip babasının evine döner.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski

Senaryo: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz
Görüntü yönetmeni: Slawomir Idziak
Montaj: Jacques Witta
Sanat yönetmeni: Patrice Mercier
Müzik: Zbigniew Preisner
Yetkili yapımcı: Bernard-P. Guireman
Yapımcı: Leonarde de la Fuente
Yapımevi: Sideral Productions/Tor Production/Le Studio Canal Plus
Rol dağılımı: Irène Jacob *(Weronika/Véronique)*, Aleksander Bardini *(orkestra şefi)*, Wladyslaw Kowalski *(Weronika'nın babası)*, Halina Gryglasewska *(Weronika'nın halası)*, Kalina Jedrusik *(süslü kadın)*, Philippe Volter *(Alexandre)*, Sandrine Dumas *(Catherine)*, Louis Ducreux *(profesör)*, Claude Duneton *(Véronique'in babası)*, Lorraine Evanoff *(Claude)*, Guillaume de Tonquedec *(Scrge)*, Gilles Gaston-Dreyfus *(Jean-Pierre)*, Alain Frerot, Youssef Hamid, Thierry de Carbonnieres, Chantal Neuwirth, Nausicaa Rampony, Boguslawa Schubert, Jacques Potin, Nicole Pinaud, Beata Malczewska, Barbara Szalapa, Lucyna Zabawa, Bernadetta Kus, Philippe Campos, Dominika Szady, Jacek Wojeiki, Wanda Kruszewska, Pauline Monier
35 mm. renkli, 98 dakika.

1993/1994

ÜÇ RENK: MAVİ, BEYAZ, KIRMIZI

Bu üç sinema filmi hem ayrı ayrı hem de üçleme olarak seyredilebilir. Özgürlük, Eşitlik ve Kardeşlik kavramlarının bugün taşıdığı anlamlar araştırılmaktadır.

Mavi (1993)

Julie ünlü bir besteci olası kocası Patrice ve küçük kızı Anna'yı bir trafik kazasında kaybetmiştir. Her şeyi unutup geçmişle bütün bağlarını koparmaya, yeni bir hayata başlamaya çalışır. Onu kimsenin bulamayacağını sandığı Paris'te bir bölgeye taşınır, ancak duygular, tutkular ve yanılmalar gibi tuzaklardan kaçamaz. Bu tuzaklar onun yeni özgürlüğünü tehdit etmektedir. Kocasının müziğinden de kurtulamaz –yoksa bu onun kendi müziği midir? Hayatının bu yönü üzerinde hiçbir denetimi yoktur.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Senaryo: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz
Görüntü yönetmeni: Slawomir Idziak
Montaj: Jacques Witta
Sanat yönetmeni: Claude Lenoir
Ses: Jean-Claude Laureux
Ses miksaj: William Flageollet

Müzik: Zbigniew Preisner
Yetkili yapımcı: Yvon Crenn
Yapımcı: Marin Karmitz
Yapımevleri: MK2 SA/CED Productions/France 3 Cinema/ CAB Productions/Tor Production
Rol *dağılımı:* Juliette Binoche *(Julie)*, Benoit Regent *(Olivier)*, Florence Pernel *(Sandrine)*, Charlotte Very *(Lucille)*, Helene Vincent *(gazeteci)*, Philippe Volter *(emlakçı)*, Claude Duneton *(Patrice)*, Emmanuelle Riva *(anne)*, Florence Vignon *(notaları kopyalayan)*, Jacek Ostaszewski *(flütçü)*, Yann Tregouet *(Antoine)*, Isabelle Sadoyan, Daniel Martin, Catherine Therouenne, Alain Ollivier, Pierre Forget, Philippe Manesse, Idit Cebula, Jacques Disses, Yves Penay, Arno Chevrier, Stanislas Nordey, Michel Lisouski, Phillippe Morier-Genoud, Julie Delpy, Zbigniew Zamachowski, Alain Decaux
35 mm. renkli, 100 dakika.

Beyaz (1993)
Paris'te berberlik yapan Karol aşağılanmıştır. İktidarsız olduktan sonra karısı onu sokağa atmıştır. Onun Polonya'ya girmesini sağlayan, kendisi gibi sahipsiz bir vatandaşına rastlar. Karol memleketinde diğerlerinden 'daha fazla eşit' olmaya çalışır ve karısından intikam alma planları yapar. Artık kardeşiyle yürüttüğü beş para etmez berberlik işinden memnun değildir. Şansını kolay yoldan zengin olmakta dener. Kurnazlık ve kirli işlerle kendine bir servet yapar, sonra kendini ölmüş gibi gösterir. Karısı 'cenaze'sinde ortaya çıkar. Karol karısına yaşadığını gösterdiğinde birbirlerine olan aşkları depreşir. Ama artık çok geçtir.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Senaryo: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz
Görüntü yönetmeni: Edward Klosinski
Montaj: Urszula Lesiak
Sanat yönetmeni: Claude Lenoir
Müzik: Zbigniew Preisner
Ses: Jean-Claude Laureux
Ses miksaj: William Flageollet
Yetkili yapımcı: Yvon Crenn
Yapımcı: Martin Karmitz
Yapımevleri: Tor Production/MK2 Productions SA/CED Productions/France 3 Cinema/CAB Productions
Rol dağılımı: Zbigniew Zamachowski *(Karol)*, Juhe Delpy *(Karol'un karısı)*, Jerzy Stuhr *(Karol'un erkek kardeşi)*

35 mm. renkli, 100 dakika.

Kırmızı (1994)

Genç model Valentine arabasıyla bir köpeğe çarpar. Köpeği arabaya alır, adresini öğrenip sahibini aramaya koyulur. Villayı bulur ve yaşlıca bir adamla karşılaşır. Adam dünyadan vazgeçmiş bir şekilde, telefon konuşmalarına kulak misafiri olarak yaşamaktadır. Başlarda adamın yaptığına sinirlenmişse de onunla psikolojik bir ilişkiye sürüklenir. Yargıç'ın Valentine'e güveni arttıkça aralarında bir dostluk gelişir.

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski
Senaryo: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz
Görüntü yönetmeni: Piotr Sobocinski
Montaj: Jacques Witta
Sanat yönetmeni: Claude Lenoir
Müzik: Zbigniew Preisner
Ses: Jean-Claude Laureux
Ses miksaj: Willian Flageollet
Yetkili yapımcı: Yvonn Crenn
Yapımcı: Martin Karmitz
Yapımevleri: CAB Productions/MK2 Productions SA/Tor Production/CED Productions/France3 Cinema
Rol dağılımı: Irène Jacob *(Valentine)*, Jean-Louis Trintignant *(yargıç)*
35 mm. renkli, 100 dakika.



KIESLOWSKI
Kieslowski'yi Anlatıyor

"Film yapmak seyirciler, festivaller, eleştiriler, söyleşiler demek değildir. Film yapmak her gün sabahın altısında kalkmak demektir. Soğuk, yağmur, çamur demek, ağır ışık malzemelerini taşımak demektir. Her şeyden önce, asap bozan bir meslektir ve her şey, ailen, duyguların, özel hayatın dahil olmak üzere ikinci plana atılır. Ve hepsi bir yana, film yapmak sabretmek demektir.

"Bunun dışında ben, filmin montaj odasında var olmaya başladığına inanıyorum. Çekmek sadece gerekli malzemeyi ve seçenekleri sağlamaktır. Kendime mümkün olduğunca hareket etme özgürlüğü tanıyarak başlarım montaja. Kurgulamak iki film parçasını birbirine bağlamaktır ve bu aşamada uyulması gerekli bazı kurallar vardır. Kurgunun bir başka aşaması da, filmi oluşturmaktır. Bu, seyirciyle oynanan bir oyundur; dikkati yönlendirme, gerilimi dağıtabilme oyunu. Bazı yönetmenler bu oyunda senaryoya, bazıları oyunculara, sahnelemeye, ışıklara, görüntüye yaslanırlar. Bense filmin tanımlamaları güç, sadece orada, montaj odasında hayat bulan ruhunun farkındayım."

agora kitaplığı • 295
ISBN 978-605-103-091-3
sinema • 40
www.agorakitapligi.com