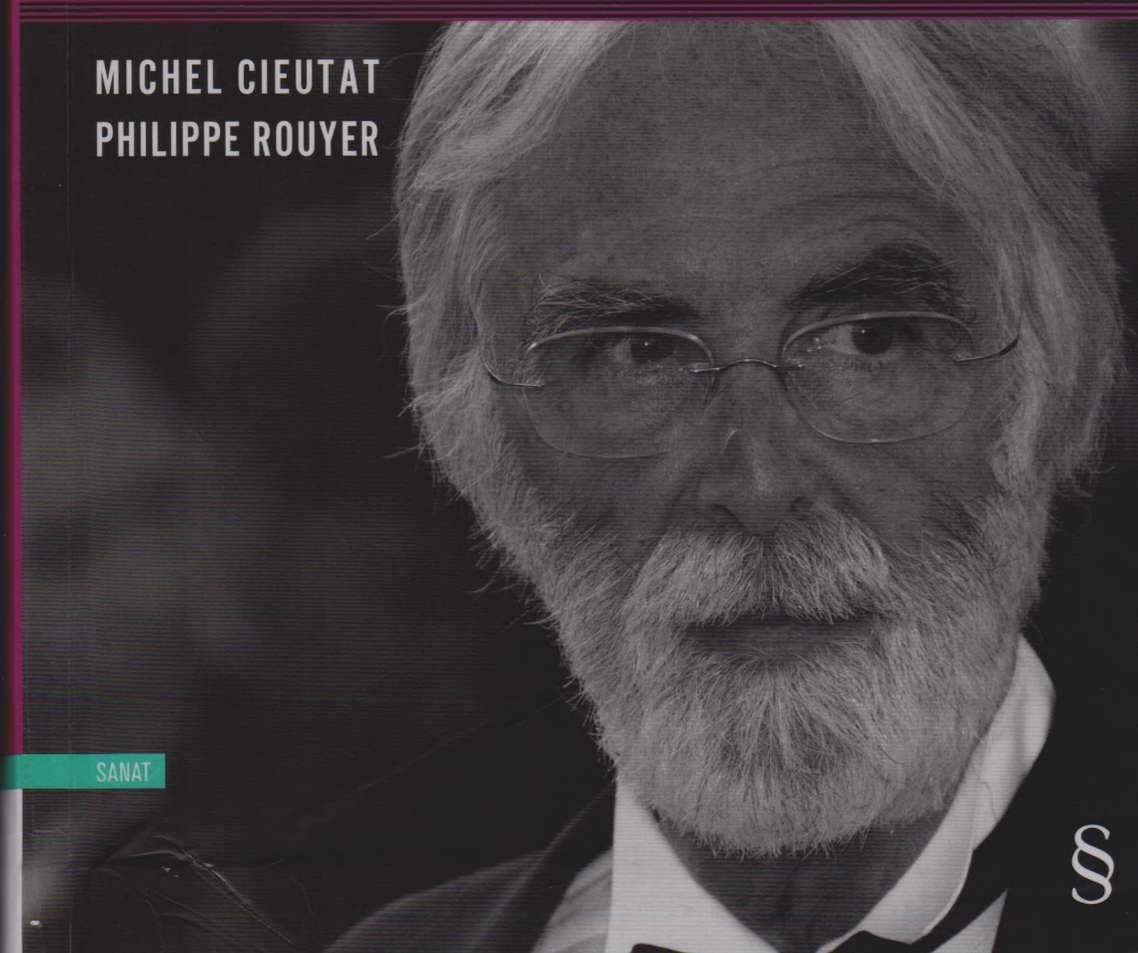
HANEKE, HANEKE'Yİ ANLATIYOR

MICHEL CIEUTAT
PHILIPPE ROUYER



SANAT

§

MICHEL CIEUTAT

1973 yılından bu yana *Positif*, 1987'den bu yana *CinémAction* dergilerine katkıda bulunuyor. Çeşitli yönetmen ve oyuncular hakkında çok sayıda kitabın yazarı. 1972 ile 2010 yılları arasında, Strasbourg Üniversitesi'nde Hollywood İkonografisi ve Amerikan ve Fransız Sinemaları Tarihi dersleri verdi.

PHILIPPE ROUYER

Sinema tarihçisi ve eleştirmen Philippe Rouyer *Positif*'in yayın kurulu üyesi ve *Psychologies* dergisi sinema sayfalarının sorumlusu. France Culture'de *Mauvais Genres* ve Canal+ Cinema'da *Le Cercle* adlı programların daimi katılımcısı.

SİREN İDEMEN

Siren İdemen 1961 yılında İstanbul'da doğdu. Fransızcayı Galatasaray Lisesi'nde öğrendi. *Express* ve *Bir+Bir* dergilerinde editörlük yapıyor. Kitap çevirilerinden bazıları: *Bozkırdaki Gölgeler*, Ricardo Guiraldes (Can, 1983), *Uluslar ve Milliyetçilikler*, Jean Leca (Metis, 1998), *Kürtaj*, Annie Ernaux (İletişim, 2000), *Babam*, Annie Ernaux (İletişim, 2001) *Kirli Savaş*, Habib Suadiya (İletişim, 2001), *Dört*, Enki Bilal (Marmara Çizgi, 2010), *Mahlukk*, Enki Bilal (Marmara Çizgi, 2011), *Meraklısına Evren*, Hubert Reeves (YKY, 2012).

Michel Cieutat & Philippe Rouyer

HANEKE, HANEKE'Yİ ANLATIYOR

Türkçesi: Siren İdemen

§

Yayın No 1294
Sanat 1

Haneke Haneke'yi Anlatıyor
Michel Cieutat & Philippe Rouyer

Kitabın Özgün Adı:
Haneke par Haneke

Yayına hazırlayan: Başak Güntekin
Fransızcadan çeviren: Siren İdemen
Kapak tasarımı: Füsun Turcan Elmasoğlu
Sayfa tasarımı: Atahan Sıralar

© 2012, Editions Stock
© 2014, bu kitabın Türkçe yayın hakları Editions Stock / AnatoliaLit Ajans aracılığıyla Everest Yayınları'na aittir.

1. Basım: Mayıs 2014
ISBN: 978-605-141-728-8
Sertifika No: 10905

EVEREST YAYINLARI
Ticarethane Sokak No: 15 Cağaloğlu/İSTANBUL
Tel: (212) 513 34 20-21 Faks: (212) 512 33 76
e-posta: info@everestyayinlari.com
www.everestyayinlari.com
www.twitter.com/everestkitap
facebook.com/everestyayinlari

Baskı ve Cilt: Melisa Matbaacılık
Matbaa Sertifika No: 12088
Tel: (0212) 674 97 23 Faks: (0212) 674 97 29

Everest, Alfa Yayınları'nın tescilli markasıdır.

İçindekiler

Önsöz 9

1 Gençlik yılları 15

2 Tiyatro yılları 41

3 *Liverpool'dan Sonra, Çöp Yığını, Göle Giden Üç Yol* 57

4 *Kemirgenler*, birinci ve ikinci bölümler 83

5 *Varvasyon, Edgar Alan Kimdi? Fraulein* 107

6 *Bir Katilin Hatırasına, İsyan, Şato* 147

7 *Yedinci Kıta, Benny'nin Videosu, Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası* 169

8 *Lumière ve Ortakları, Mağripli Başı, Ölümcül Oyunlar ABD* 217

9 *Bilinmeyen Kod, Piyano Öğretmeni* 255

10 *Kurdun Günü, Saklı* 301

11 *Don Giovanni Operası*, sinema dersleri 335

12 *Beyaz Bant* 357

13 *Aşk* 395

Filmografi **429**
Kaynakça **441**
Fotoğraflar **445**
Dizin **447**
Teşekkür **453**

Jean-Marie Boehm'in anısına
Michel Cieutat

Oğlum Melvil için
Philippe Rouyer

Önsöz

Juliette Binoche, Isabelle Huppert, Daniel Auteuil, Jean-Louis Trintignant, Ulrich Mühe, Naomi Watts gibi dünyaca ünlü yıldız oyuncuların yer aldığı on bir uzun metraj. Sayısız uluslararası ödül, biri 2009'da *Beyaz Bant* (*Das Weisse Band*) ile, diğeri 2012'de Aşk'la (Amour) iki Altın Palmiye. Fakat yine de elinizdeki kitap, Fransızcada, Avusturyalı yönetmen Michael Haneke'nin eserlerine adanmış ilk kitap.

Haneke sineması, herkesin üzerinde fikir birliğine varması için fazla radikal. 1989'da Cannes'da keşfettiğimiz ilk uzun metraj filmi *Yedinci Kıta*'dan (*Der Siebente Kontinent*) itibaren bizi cezbeden de duygulandırmayı reddeden o keskin anlatımıydı zaten. Sıradan bir ailenin kendini imhaya varan soğukkanlı yolculuğunu anlatmak için Haneke, bir yıl içinde farklı zamanlardan üç güne odaklanmayı seçiyor ve bu tercihle sinemasının da temellerini atıyordu: karakterlerin duygularını dile getirebilmelerinin imkânsızlığı, gündelik hayattaki nesnelere vurgu, sabit ya da hareketli görüntülerin büyüleyiciliği, çerçeve dışında kalanın, görünmeyenin meziyetleri, eşsiz titizlikte bir ses, duyguyu dışlayan değil, onu incelikli ve dolaylı bir biçimle ihtiva eden bir üslup.

Haneke sinemasının kalbinde, yeniden yaratılan ses ve görüntülerin düzeninde insanların ve durumların hakikatine ulaşma kaygısı var. Yönetmen hikâyesine vücut verecek biçimi yaratmaya, istisnasız hepsini tek başına kaleme aldığı senaryolarını yazma aşamasında girişir. 1992 tarihli ikinci uzun metrajı *Benny'nin Videosu*'nda (*Benny's Video*) şiddetin tasvirine dair bakışına filmin içindeki filmle ayna tutar; *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası*'ndaysa (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994) birçok veçhesini göstermek üzere gerçeğin yeniden üretimini parça parça eder. Ütopik bir kardeşliğin sınırlarını çizmek üzere farklı kaderlerin iç içe geçtiği *Bilinmeyen Kod*'dan (*Code inconnu*, 2000), kimsenin muaf olmadığı suçluluk duygusunu masaya yatırmak üzere adeta gerilim filmi kılığına giren *Saklı*'ya (*Caché*, 2005) kadar bütün filmleri tek tek incelenmeye değer. Kendi filmini yeniden çekerken bile Haneke o güne dek görülmemiş bir biçim yaratıyordu. *Ölümcül Oyunlar ABD* (*Funny Games U.S.* 2008) sinema tarihinde, farklı oyuncularla, ama orijinaliyle (*Funny Games*, 1997) plan plan aynı açılardan, aynı kamera hareketleriyle çekilmiş yegâne yeniden yapım.

Haneke'yi diğerlerinden ayıran, takıntılarını polisiyeden trajediye bambaşka tarzların dünyalarında eritme ve her birinde kendi üslubunu eşsiz bir şekilde koruma özelliği. *Beyaz Bant*'ın küçük Alman köyüne de, *Piyanist*'in günümüz Viyanası'na da ya da *Ölümcül Oyunlar ABD*'nin hayali Amerikası'na da aynı gözle bakıyor; sanatı gerçeklikle baş etmenin tek yolu olarak gören sanatçının endişeli bakışıyla.

Avusturya kökenine dair fanteziler, vaktiyle rahip olmaya heves etmesi, adının sette despota çıkması ve sert görünüşü gibi birtakım yarı gerçeklerle birleşince yönetmenin herkese haddini bildiren adam olarak karikatürize edilmesine yol açıyor. Oysa gençliğinde Haneke'nin esas ilgisini çeken, dinden ziyade felsefeydi; naif bir arzuyla varoluşsal sorularının cevaplarını orada bulacağını düşünmüştü. Ama kısa süre sonra, edebiyat, tiyatro ve sinemanın kendisinin çok daha yatkın olduğu bir biçimde bu arayışı sürdürmesinin yolunu açtığını anladı. İnsanın

sevdiği kişinin ıstırabı karşısında nasıl davranabileceği gibi imkânsız bir soruyu soran şu an için son filmi *Aşk*'a kadar, Haneke sineması başından beri, hayatın can acıtan yanlarını didikliyor, kazıyor, kaşıyor, seyircisinin huzurunu kaçırıyor ve onu, kesin diye bildiklerini gözden geçirmeye davet ediyor.

Haneke'nin gerçekliğin muğlaklığı ve nüansları üzerine giden filmlerinin şifrelerini çözmeyi de bilmek lazım. Ne oğullarının işlediği cinayetin üzerini örten Benny'nin anne babası ne de *Saklı*'daki utanç verici geçmişinin üstesinden gelmeyi beceremeyen televizyon programcısı pislik insanlar. Davranışları sürüklendikleri paniğin, bazen de belki korkaklıklarının sonucu; fakat Haneke asla nasıl davranmaları gerektiğini göstererek yargılamıyor onları. O karakterlerin yerinde olsaydık daha doğru bir tavır alamazdık muhtemelen... Bu ayna tutan filmlerle yüzleşmenin rahatlatıcı ve huzur veren bir yanı yok elbette. Haneke'nin filmleri asla bize her şeyin iyi sonuçlanacağını düşündürmez. Hiçbir şeyin, hiçbir zaman düzelmeyeceğini vurgulayarak bu fikirle yaşamayı öğrenmemize yardımcı olur. İsteyen, bu dünyanın gerçeklikleri karşısında hiçbir ağırlığı olmayan Disney âleminin gürbüz neşesini tercih etmekte serbesttir; Haneke'nin 2006'da Paris'te sahneye koyduğu bir Mozart operasında, Don Giovanni'nin ölümcül eğilimlerinin silip attığı gülünç Mickey Mouse maskelerinin telkin ettiği gibi...

İşyerlerinde (Paris'in Défense semtinde bir iş kulesi) parti yapmak isteyen temizlik görevlilerinin taktığı bu maskeler, Haneke'nin kendine has mizah duygusunu yansıtıyor: Tüm filmlerinin kalbine işlemiş ve gerçeklik ile gerçeğin temsili arasındaki mesafenin altını çizen kara bir mizah. *Ölümcül Oyunlar*'daki iki genç katilin iğrenç şakalaşmaları geliyor elbette akla. Öylesine bir provokasyon mu bu? Tam tersine, bu şakalar seyirciyi kelimenin gerçek anlamıyla sorgulamaya çağırıyor ve tahammülü zor bir tezatla durumun dehşetine ekleniyor. Haneke, kurban durumundaki aile fertlerini canlandıran oyuncularından rollerini trajedi, katil gençlerdense komedi tarzında oynamalarını istemiş.

Mizahi dokunuşlar, *Piyanist*'teki anne-kız kavgalarının ve sadomazoşist hezeyan anlarının arasına sızabildiği gibi, *Beyaz Bant*'taki bazı en sert sahnelerde de kendini gösteriverir. Onun daha ilk televizyon filmlerinde yeşerir bu dramın içine sızan gülünçlükler paradoksu.

Haneke'nin Fransa'da çok ender birtakım vesilelerle gösterilmiş olan ve telif hakkı nedeniyle DVD olarak yayınlanamayan (*Şato* hariç) on televizyon filmi, yurtdışında pek tanınmıyor. Çoğunu sinema için ilk uzun metrajını çekmeden önce yaptığı bu filmleri bilmek, sanatının iyi anlaşılması bakımından bizce elzem. 1974'teki, tiyatro kökenlerinden sıyrılmaya çalıştığı ilk denemesi *Liverpool'dan Sonra*'dan (*...und was kommt danach?*) ya da 1979'daki ilk özgün senaryosu olan iki bölümlü iddialı fresk *Kemirgenler*'den (*Lemminge*), son televizyon filmi ve Ulrich Mühe - Susanne Lothar çiftini ilk yönetişi olan 1996'daki Kafka uyarlaması *Şato*'ya kadar, hiçbirine gelecekteki başyapıtların müsveddeleri olarak bakılamaz. Televizyon filmlerinin yarısı esasen özgün metne bir saygı duruşu niyetiyle çektiği edebiyat uyarlamaları olsa da, her birinde dramaturjiye dair araştırma ve denemelerine bir yenisini ekler. Haneke, en başından beri çektiği her filmi, yeni bir sınama olarak görür. Televizyon filmlerini bu kitaba dahil etmemek olamazdı. Sanatçının saiklerini kavrayabilmek için kat ettiği yoldaki hiçbir şeyi görmezden gelemeyeceğimizi düşündük: Kendini bulduğu o ilk yıllar, müzik tutkusunun doğuşu, radyo tecrübesi, tiyatro yılları, sonra televizyona adım atışı ve arada opera paranteziyle sinemada kendini var edişi.

Positif dergisi için yaptığımız söyleşiler vesilesiyle Michael Haneke'yle birçok defa bir araya gelmiştik. Haneke'nin eserine adamak istediğimiz kitaba söyleşi biçimini verme arzusu *Beyaz Bant*'ın gösterime girmesi üzerine yaptığımız kafa açıcı görüşmeler sırasında filizlendi. Her zaman büyük bir berraklık ve coşkuyla kendisini ifade eden Haneke, filmleriyle konuşma tarzı birbirini andıran yönetmenlerden. Editörümüz Jean-Marc Roberts'in daha önce yaptığımız yayımlanmış söyleşileri kullanmamak kaydıyla, bize tam bir serbestlik tanıması üzerine,

Paris ve Viyana'da iki yıla yayılan zaman zarfında elli küsur saatlik mülakat yaptık. Öğleden sonraları kesintisiz dört-beş saatlik sohbetler ve üst üste birkaç günlük seanslar halinde gerçekleştirdik söyleşileri. Akşamlarıysa, çoğunlukla yönetmenin aynı zamanda ilk okuyucusu, ilk seyircisi, fetiş figüranı ve dekor kurulumlarında kıymetli yardımcısı da olan eşi Susie'nin eşliğinde güzel masa muhabbetlerine geçtik. Bu projeyi layıkıyla sona erdirebilmemiz için büyük zaman ayıran Michael Haneke, bizimle Fransızca konuşmayı da kabul etti. Ve akabinde ara vermeden, asla sansürlemeye kalkmadan yanlışları gidermek ve eksikleri tamamlamak için metnin tamamını özenle okudu. Söyleşilerden ziyade, esas bu titiz okuma çalışması, enerjisi, sabırsızlığı, mükemmel bir sonuç elde etmek için gösterdiği kararlılıkla Michael Haneke'nin çalışma tarzına tanık olma imkânı da sunmuş oldu bize. Haneke, sohbetlerimizdeki dostane üsluptan, düşüncelerinin akışından ya da mizahından hiçbir şey eksiltmedi. Sonuçta, umarız, Haneke'nin insan ve yaratıcı olarak tam bir portresini çizmeyi başarmışızdır.



Philippe Rouyer, Michel Cieutat ve Michael Haneke

Truffaut'nun meşhur Hitchcock söyleşisini tarihsel bakımdan model alarak söyleşiler esnasında ve kâğıda dökme aşamasında kronolojik akışı takip ettik; tek istisnayla: Pratik nedenlerle, son televizyon filmlerinin hepsini tek bir bölümde topladık ve iki *Ölümcül Oyunlar*'ı bir arada ele aldık. Haneke, hiçbir sorumuza kaçamak cevap vermedi; ancak, çok kesin bir tavırla -Başka nasıl olabilirdi ki zaten?- filmlerini yorumlamayı reddetti. Yani, *Beyaz Bant*'taki olayların faillerini ya da *Saklı*'nın son planında iki çocuk arasında geçen konuşmanın içyüzünü okuyucu bu kitaptan da öğrenemeyecek. Her şeyin özü, olayların müzikal akışındaki özende, oyuncuların yönetimindeki hassasiyette, yazarın dünyaya bakışını ortaya koyan sahneleme anlayışında olduğuna göre, bunların zaten ne önemi var ki! Bu sayfalar, Haneke sinemasını daha iyi anlamaya ve sevdirmeye katkıda bulunacaksa maksadımız hasıl olmuş sayılır.

MICHEL CIEUTAT - PHILIPPE ROUYER
Mayıs, 2012

1

Taşradaki çocukluğum - Müziği keşfedişim - Sinemaya dair ilk anılarım - Rahip olma hevesi - Her şeye karşı derin bir öfke - Felsefe öğrenciliği günleri - Radyo programcılığı ve ilk dergi yazıları - Almanya'nın en genç dramaturgu - 1968 ve terörizm - Bergman, Bresson ve yönetmen sineması - En sevdiğim filmler.

Sık sık dile getirdiğiniz bir sözünüz var: Biyografisi, sanatçının eseri hakkında bizi aydınlatmaz...

Evet, çünkü bir filmin ortaya attığı meselelerin yönetmenin biyografisiyle bağlantılı olduğunu ileri sürerseniz, o filmin etki alanını, kapsamını da sınırlamış olursunuz. Aynı şey kitaplar için de geçerli. Ben başka yerlerde birtakım izahatlar aramak yerine, doğrudan eserle karşı karşıya kalmayı isterim. Biyografik sorulara cevap vermeyi reddetmemin sebebi de bu. "Bu kadar karanlık



Beatrix von Degenschild ve oğlu Michael.

filmler yaptığına göre şu Haneke nasıl bir adammış?" merakı kadar beni sinirlendiren bir şey yoktur. Bunu çok aptalca buluyorum ve bu sahte tartışmaya girmek bile istemiyorum.

Ama yine de gençliğinizle ilgili bazı sorularımız olacak...

Herkes hayal kırıklığına uğrayacaktır, zira hüzünlü bir çocukluk geçirmedim. Son derece normal bir insanım. İnanması zor olabilir ama öyle.

Anneniz oyuncu, babanız da oyuncu ve tiyatro yönetmeniydi; sanat ortamıyla bu denli iç içe olmak sizi mutlaka etkilemiştir...

Tam olarak değil, çünkü beni yetiştiren annemle babam değildi. Ben teyzemin yanında, taşrada büyük bir kır evinde büyüdüm. Viyana'nın 50 kilometre kadar güneyinde, Wiener Neustadt adlı küçük bir şehirdi, *Kemirgenler* filmimin konusu da orada geçer.

Teyzeniz de müzikle ilgiliymiş. Büyüme çağınızda evdeki müzik ortamından etkilenmediniz mi hiç?

Pek o kadar değil. Ama etkilenebilirdim; çünkü ailede bir müzisyen de vardı. Babam Alman'dı ve savaşın sonunda, doğrudan memleketine döndü, bir daha da Avusturya'ya gelmedi. Bunun üzerine, annem Alexander Steinbrecher adlı Yahudi bir besteciyle evlendi. Steinbrecher, İngiltere'ye kaçarak nazizmden canını kurtarmış, sonra da *Kapellmeister*, yani Burgtheater'da müzik direktörü olmuş.

Sizin de müzik düşkünü olduğunuzu biliyoruz...

Evet, ama ailem nedeniyle değil. Bendeki tutkuyu esas ateşleyen, müziği kendi kendime keşfetmem oldu. Çocukluğumda, o zamanlar bütün burjuva ailelerde âdet olduğu üzere, teyzem piyano öğrenmemi istemişti. İlk başta nefret ettim, hatta bırakmaya bile kalktım. Ne zaman piyanonun başına otursam, teyzem başımda dikilir; ben çalarken "Yanlış! Yanlış! Yanlış!" diye

tekrarlayıp dururdu. Sonra bir gün, çok iyi hatırlıyorum, Azizler yortusuydu, on yaşında olmalıyım, bütün aile mezarlık ziyaretine giderken ben onlara katılmamıştım. Radyo dinliyordum, olağanüstü bir müzik çalındı kulağıma. Parçanın sonunda, Handel'in *Mesih*'i olduğu anons edildi. İşte o an benim için adeta bir vahiy gibi oldu. O güne kadar, *Schlager* dediğimiz zamanın ünlü şarkıları haricinde başka bir müziğe ilgi duymamıştım. O andan itibaren klasik müzik dinlemeye başladım. Kısa bir süre sonra, on üç yaşındayken sanırım, *Mozart*'ı seyrettim, film[1] müthiş *kitsch*'ti, ama başrolde Oskar Werner harikaydı. Sinemadan döner dönmez, harçlığımdan biriktirdiklerimi cebime koyup Mozart'ın bütün sonatlarının partisyonlarını aldım. Ve dur durak bilmeden deli gibi çalışmaya koyuldum. Müziğe olan tutkumun başlangıcı o günlere rastlar. Piyanist olma hayalleri de kuruyordum tabii. Neyse ki, üvey babam beni epey dinlemişti. *Singspiele* dediğimiz tarzda, opera-komik eserler ve *lied*'ler bestelerdi. Bugün pek hatırlanmasalar da birçok parçası Avusturya'da çok ünlenmişti. Zamanında piyanonun dâhi çocuğu olarak görülmüş, çok kültürlü bir adamdı. Küçük, naif besteler yapmaya kalkıştığımda -bodoslama bir missa* yapmaya girişmiştim- yaptıklarımın hoş şeyler olduğunu, ama besteci olma niyetinden vazgeçmemin yerinde olacağını söylemişti.

Yaratma arzunuz ilk müzikte açığa çıktı, öyle mi?

Evet. Sonra, buluğ çağında, o dönemin ergenlerinin çoğu gibi şiire yöneldim.

Esin kaynaklarınızı hatırlıyor musunuz? Çok okur muydunuz?

Hep çok okuyan biriydim, o zamanlar da çok okurdum; çünkü televizyon yoktu.

---

1 20 Aralık 1955'te Avusturya'da gösterime giren Viyanalı yönetmen Karl Hartl'ın yönettiği film.

* Komünyon ayini için çoksesli ya da teksesli dinsel ezgi biçiminde bestelenmiş müzik (y.n.).

Ergenlik çağında nasıl bir gençtiniz? Doğayla iç içe olmaktan memnun muydunuz?

Aile mülkü tam manasıyla kırsal diyebileceğimiz bir yerdeydi ama şehirde, Wiener Neustadt'ın içinde de bir evimiz vardı. Esas olarak orada büyüdüm; çünkü okul da oradaydı. Yeniyetmeliğimde, yapacak pek bir şey olmadığından kırdaki evde büyük bir mahrumiyet duygusu çekerdim. Ama hiçbir zaman sıkılmazdım da. Daima kitap okurdum, müzik dinlerdim. Bütün akranlarım gibi, benim de ne bilgisayarım ne de televizyonum vardı. Ama birlikte çok şey yapardık, pinpon oynardık, satranç oynardık...

Çok spor yapar mıydınız?

Evet. Biraz sıska olduğum için, annemler doktorumuza nelerin gelişimime yardımcı olabileceğini danışmıştı. O da eskrimi tavsiye etmişti ve çok da hoşlandım bu spordan. On altı-on yedi yaşına kadar yaptım; hiç de fena değildim.

Hiç yarışa katıldınız mı?

Evet. Çok zevk alıyordum. Ama sonraları, zaman bulamaz oldum. Çok erken yaşta başladığım bir başka spor da kayaktı; her kış Bad Gastein'da kayardım. Avusturya burjuvazisi için kayak yapmak adeta kuraldır. Fakat ben kayakta da iyiydim. Hatta bir defasında, belediyenin organize ettiği bir yarışı kazanmıştım. Hâlâ da kayak yapmayı severim. Eşimle her sene Arlberg'de Zürs'e kayağa gideriz.

Wiener Neustadt'da çok arkadaşınız var mıydı, dışarı çok çıkar mıydınız?

Çocukluğuma ait pek bir hatıram yok. Ama on bir-on iki yaşına geldiğimde, ortaokula geçer geçmez bir erkek grubuna dahil oldum. O zaman okullar karma değildi. Erkeklerle kızlar ancak on yedi yaşında, dans derslerinde yan yana gelebili-

yordu. Bu arada, ailemin Wiener Neustadt'a birkaç kilometre mesafede, göl kıyısında bir evi daha vardı, yazlarım hep orada geçerdi. Komşularımız olan yerli burjuva ailelerin çocuklarıyla, kızlı erkekli çok güzel bir grubumuz vardı.

Çocukken bir de Danimarka'ya gitmişsiniz. O hangi vesileyleydi?

Benim için çok üzücü bir dönemdir o; Robert Bresson'un *Rastgele Balthazar* (*Au Hasard Balthazar*) filmi hakkında yazdığım yazıda da değinmiştim.[2] Savaşın hemen sonrasıydı. Beş ya da altı yaşındaydım. Annemle teyzem, galip ülkeler tarafından mağlup ülkelerin çocuklarına yardım maksadıyla düzenlenen bir programa katılmamın vücudumun gelişimine faydası dokunacağını düşünmüşlerdi. Büyük bir tereyağı üreticisi olan Danimarka'nın, sıska yavrucaklarına iyi geleceğine inanmışlardı herhalde. Lakin, o güne dek yuvasından hiç ayrı kalmamış beş yaşında bir çocuk için, hiç tanımadığı, yabancı bir ailenin yanına gönderilmenin ne anlama gelebileceğini tahmin edememişlerdi. Benim açımdan tam bir şok oldu. Öyle ki, üç ayın sonunda eve döndüğümde, haftalarca kimseyle konuşmadım.

Orada ne yapıyordunuz?

Hiç! Oradakiler benimle çat pat Almanca konuşmaya, bana durumu anlatmaya çabaladılar; ama kendimi tamamen kaybolmuş hissediyordum. Evde bir salıncak olduğunu hatırlıyorum, önünde tutunmak için demir bir boru vardı, ona çarpıp dişimi kırmıştım. Orada geçirdiğim günlerden tam olarak hatırladığım tek şey, kapıları doğrudan sokağa açılan upuzun sinemada Afrika'yla ilgili bir film seyrettiğim. Film bittiğinde, birden kendimi yağmur altındaki sokakta bulunca o an Afrika'dan Danimarka'ya nasıl bu kadar çabuk gelebildiğime hayret etmiştim!

---

2 "Schrecken und Utopie der Form, Bresson's *Au hasard Balthazar*", Verena Lueken, Kinoerzählungen, Hanser Verlag, Münih, 1995.

Gençliğinizde sinemayla ilişkiniz nasıldı?

İlk sinema tecrübem dehşet vericiydi! Anneannemle beraber Laurence Olivier'nin oynadığı *Hamlet*'i seyretmeye gitmiştik; o kadar çok korkmuştum ki, avaz avaz ağlamıştım. Diğer seyircileri rahatsız etmemek için salondan çıkmak zorunda kalmıştık. Ama tabii, bu hikâyeyi ben mi hatırlıyorum, yoksa daha sonradan anneannem mi bana anlattı bilemiyorum. Ondan sonra çok film seyrettim ama yönetmen filmleri değildi; zira deneysel ve sanatsal filmleri gösteren bir salonumuz yoktu. Alman gişe filmleriydi seyrettiklerim.

Daha çok cinayet filmleri, polisiyeler mi?

Çoğunlukla, *Schlagerfilme* dediğimiz, bir tür Alman müzikal komedileri ve bir de melodramlar. Çocuk filmi geldiğinde daha çok memnun oluyordum tabii. Bir süre sonra, ilk sinemaskop film olan *Zincirli Köle* (*The Robe*, 1953) için Wiener Neustadt'ta yeni bir salon yapıldı, o geniş sinema perdesinin uyandırdığı etkiyi çok iyi hatırlıyorum. Yer kapmak için millet birbirini yiyordu. O zamanlar sinemaya hakikaten büyük arzuyla gidilirdi. Bütün gençliğim boyunca, ne zaman cebimde biraz para olsa doğru sinemaya giderdim. Bu bana has bir şey değildi; bütün arkadaşlarım aynı şeyi yapardı.

Çok Amerikan filmi gösteriliyordu herhalde...

James Dean'in oynadığı filmler gösterime girdiğinde herkes neredeyse kendinden geçmişti; Glenn Ford'un oynadığı *Kara Tahta Ormanı (Blackboard Jungle*, 1955*)* da öyle, *rock* müziği ilk defa o filmde duymuştuk, *Rock around the Clock* şarkısıyla. Film ilk gösterime girdiğinde, hatırlıyorum, yaşım tutmuyordu. Sinemanın girişinde sivil polisler vardı, yaşı küçük gördüklerine kimlik soruyorlardı. Onları atlatmaya çalışıyor, polislerin uzaklaştığı ânı kolluyorduk. Ama o filmde aradan sızmayı beceremediştim. Çok daha ileri bir tarihte seyrettim onu. Aslında, o

kadar da çok Amerikan filmi yoktu, esas olarak Alman filmleri gösterime giriyordu.

Yönetmen filmlerini ise ancak üniversiteye başladığımda keşfettim. Ingmar Bergman'ınkiler hariç; onlar çok ünlüydü, daha lisedeyken bu filmlerin keyfine varmıştım. Bergman o zamanlar seçkin bir kesime hitap eden bir sinemacı olarak görülmezdi. *Sessizlik* (*Tystnaden*) öyle bir gürültü koparmıştı ki, herkes görmek için akın etmişti. Ondan beri, Viyana'da bir sinemanın önünde o uzunlukta bir kuyruk asla görmedim. O filmin yankısı sayesinde Bergman'ın sonraki bütün filmlerini; Avusturya'da çok geniş kesimlere ulaşan *Kaynak*'ı (*Jungfrukällan*, 1960) ve diğerlerini de seyrettim.

Bergman filmlerine, haklarında yazılan eleştirileri okuduğunuz için mi yoksa etrafta çok konuşulduğu için mi gidiyordunuz?

İlk başlarda, konuşulduğu için elbette. İlginç olduklarını duyuyorduk, biz de seyretmeye gidiyorduk. Ama sinematografik diyebileceğimiz, sinemaya dair nedenlerle değil. İçerikleri nedeniyle, dinle ilgili meseleleri işledikleri için gidiyorduk. Estetik yaklaşımla üniversitedeyken, aldığım dersler sayesinde tanıştım.

Biraz önce, gençliğinizde çok okuduğunuzu söylediniz. Neler okuduğunuzu hatırlıyor musunuz?

Çocukken neler okuduğumu hatırlamıyorum. Ama ergenlik çağında çok okuduğumu biliyorum. Bilhassa aşk hikâyeleri. *Kamelyalı Kadın*'dan çok etkilenmiştim. Okulda mesela Francis Jammes gibi bazı Fransız yazarları incelemiştik, ama benim favori kitabım Alain Fournier'nin *Adsız Ülke*'siydi; çok uzun bir süre başucu kitabım olarak kaldı. Elbette Heinrich Heine'leri ve derste mecburen işlediğimiz ve hepsinden büyük zevk aldığım bütün klasikleri okudum. Sonra, Eichendorff ve diğer romantiklerle devam ettim. O yaşların hassasiyetlerine tekabül eden

okumalar... Ama maalesef, sonradan tekrar okunmuyorlar; halbuki çok güzel kitaplar bunlar. On beş yaşına geldiğimde, Dostoyevski'ye vuruldum tabii. Nihayet beni anlayan biri çıkmıştı!

Okuduğunuz ilk Dostoyevski romanının hangisi olduğunu hatırlıyor musunuz?

Her zaman en iyisi olduğunu düşündüğüm *Ecinniler*. İnanılmaz bir kitaptır. Dostoyevski'nin hiçbir kitabı kötü değildir ki.

Arkadaş grubunuzun en kültürlüsü, hatta "entel"iydiniz herhalde...

Hepimiz burjuva çocuklarıydık. Hepimiz aynı kültür seviyesindeydik. Ama grup içinde biraz "sanatçı" görüldüğüm doğru. Bir tiyatro topluluğu kurmak istiyordum. Ne yazık ki, bir türlü başaramadım.

Yazdığınız şiirleri arkadaşlarınıza okutur muydunuz?

Arkadaşlarıma değil, kız arkadaşlarıma!

Beğenirler miydi?

İltifat kabul ediyorlardı, gururları okşanıyordu. Hatta annem için küçük bir şiir kitapçığı yazmıştım, anneler günü hediyesi olarak, her sayfaya bir şiir. Elyazısı güzel olan bir arkadaşım benim için kâğıda geçirmişti.

Oyunculuk, gecesi gündüzü olmayan bir iş, yine de annenizle beraber olabiliyor muydunuz?

Hayır, ama sık sık Viyana'ya ziyaretine gidiyordum.

O dönemde onu sahnede seyretmiş miydiniz?

Çok nadiren. İlkinde, çok küçüktüm. Anneannemle birlikte annemi, Ferdinand Raimund'un *Der Verschwender* (Müsrif) piyesinde seyretmeye gitmiştik. Bu Avusturya klasiğinde annem,



Michael Haneke'nin oyuncu olan annesi.

perilerin kraliçesi rolündeydi. Havada asılı bir sepetin içinde belirdiğinde çığlık atmıştım: "Bakın bakın! O benim annem!" Bütün salon kahkahayı patlatmıştı. Daha sonra, birkaç defa daha onu sahnede seyrettim, ama çok da sık değil.

Biraz önce, arkadaşlarınızla tiyatro topluluğu kurma arzunuzdan söz etmiştiniz...

Esasında, daha çok ilgi çekmek içindi.

İlgi çekmek derken, oyuncu olarak mı, yönetmen olarak mı?

Hepsi! Baş oyuncu, topluluğun yöneticisi, yönetmen ve hatta oyun yazarı olarak. Wiener Neustadt'ın beş kilometre kadar yakınında harabeler vardı, sık sık bisikletle gittiğimiz çok güzel bir yerdi. İşte orada, tanıdığım bir genç kız için *Elektra*'nın yeni bir versiyonunu yazmıştım. Kız, metni ezberleyip oynayacaktı. Sonuç tam bir felaket oldu! Ama o zaman, bununla gururlanmıştım.

O piyes ya da o zamanki şiirlerinizden bugüne kalan var mı?

Hayır. Gençken yazdığım denemelerden birkaçı kalmış olmalı ama her taşınmamızda çok şey kayboldu gitti.

Tiyatro dersleri aldınız mı?

Hayır, buluğ çağından itibaren her tür okuldan nefret ettim. İsyankârdım...

Neye isyan ediyordunuz?

Her şeye. Her şeyden nefret ediyordum. Üzerimde katlanılmaz bir baskı hissediyordum. Özgür olmak istiyordum! Wiener Neustadt'ı terk etmeye ve aktör olmaya karar vermiştim. Annemle babam oyuncu olduğuna göre, ben de olabilirdim, yeteneğim olduğuna emindim. Bu düşüncelerle, bir sabah okuldan ayrıldım ve sahne sanatları okulu Reinhardt Seminar'da yapıldığını duyduğum tiyatro sınavlarına girmek için otostopla Viyana'nın yolunu tuttum. Bu okul hikâyesinden hiç söz etmeden, sırf yeteneğim olup olmadığına bakması için annemle bir deneme yapmıştım. Ve tabii ki beni harika bulmuştu. Bunun üzerine, başaracağımdan emin olarak kayıt için okula başvurdum. Seçmeler için üç metin hazırlamak gerekiyordu. Ben de *Hamlet*'ten bir monolog, Hugo von Hofmannsthal'ın komedi eseri *Jedermann*'ın *(Herkes)* şeytanlı bölümünden bir alıntı ve Beethoven'ın yüksek sesle okuduğumda annemi çok etkileyen vasiyeti *Heiligenstädter Testament*'ını seçtim. Giriş sınavına şeytanla başlarım diye geçirmiştim aklımdan, çünkü en az başarılı olduğum oydu. Daha başlar başlamaz berbat olduğumun farkına vardım. Ama *Hamlet*'le durumu toparlarım diye düşünüyordum. Lakin oynamama fırsat vermediler. Daha ilk performansımın sonunda, "evet, teşekkürler" deyiverdiler. Dışarı çıktığımda, iyi olmadığımın farkında olmama rağmen rahatlamıştım. Sonuçların açıklanması için bütün gün beklemek gerekiyordu. Üzerinde adımın yer almadığı kâğıt asıldığında yine de gözlerime ina-



Michael Haneke'nin babası Fritz Haneke..

namadım! Kimseye hiçbir şey söylemeden döndüm. Sadece annem hariç, ona beni niçin kabul etmediklerini sordum. Annemin görüştüğü meslektaşları sesimi iyi kullanamadığımı söylemişler. Bense toptan çok kötü olduğumu düşünüyordum. Her halükârda, oyunculuk kariyerimin sonu oldu bu. Sonra, okula tahammül edemediğim için dersleri bırakmaya karar verdim. Defter götürmeye yanaşmadığım için zaten bir kere sınıfta kalmıştım...

İtirazınız otoriteye miydi müfredata mı?

Hepsine! Her şeye karşıydım.

Edebiyat dersine de mi?

Hayır, edebiyatta sınıfın yıldızıydım. Müzikte de öyle. Bu iki derste defterlerimi hep götürürdüm ve en iyi notları alırdım. Ama diğer bütün derslerde sıfır çekiyordum.

Ne kadar sürdü bu tavrınız?



Michael Haneke'nin teyzesi.

Epey uzun sürdü. Hatta bütün ergenlik dönemi boyunca artarak devam etti. On sekiz yaşında, motosiklet ehliyeti aldım; çünkü gayet ucuza eski bir motor düşürmüştüm. Mart ayıydı, Fransa'ya gitmeye karar verdim. Karın altında yola çıktım. Tam bir haftada Paris'e vardım! Orada üç ay çok hoş insanların evinde kaldım: Ailenin babası, Avusturya'da savaş esiriyken dayımın yanında çalışmış ve onun epey iyiliğini görmüştü. Sonra da birkaç defa ailesiyle birlikte dayıma teşekkür ziyaretine gelmişlerdi. Bir keresinde,

O sıralar varoluşsal sorular kafanızı meşgul ettiği için mi?

Fransız varoluşçuluğu başlıca tartışma konularımızdan biriydi, çünkü o sıralar modaydı. Bugün bütün gençlerin gözü Amerika'da. Bizim içinse ideal ülke Fransa'ydı. Kültürel merakları olan gençlerin hepsi Fransa'nın büyüsüne kapılmıştı; Sartre, Camus, Yeni Dalga...

Yeniyetmeliğinizde dine kapıldığınız olmuş muydu?

Ergenlik bütün ağırlığıyla üzerime çökmeden önce öyle bir şey olmuştu. Bir ara, rahip olma fikri aklımdan geçmişti ama çok ciddi bir heves değildi. Fakat daha o dönemde, zihnimi meşgul eden meselelerin esasen varoluşsal olduğunu söyleyebilirim.

Rahip olmak istemekle varoluşçu olmak arasında yine de bir fark var ama...

Hiçbir zaman varoluşçu olmadım, zihinsel gelişim sürecim, diğer ergenlerinkinden farklı değildi. İlk başta, korkularına ve arzularına bir cevap arıyorsun. Sonra, öteki cinsiyetle karşılaşıyorsun ve her şey başka bir yöne doğru akıyor. Önce Tanrı varken, onun yerini kızlar alıyor! Böyle ifade edince fazla gayriciddi gelebilir ama bütün gençler aşağı yukarı bu aşamadan geçer.

Aileniz çok dindar mıydı?

Hiç değildi. Ailede kimse kiliseye gitmezdi. Ama dinin aleyhine bir tavrımız da yoktu. Kilise ilgi alanımızın dışındaydı, o kadar.

Dua etmeyi öğrenmemiş miydiniz?

Okulda bazı duaları öğretmişlerdi. Protestanlıkta, on dört yaşında bir tasdik töreni vardır. Ona hazırlanırken duaları ve başka bazı dini kuralları da öğretmişlerdi. O zaman bunlar çok ilgimi çekmişti. Ağzına kadar dolu bir kilisede ilk defa komün-

yondan geçtiğimde büyük bir içsel deprem yaşamıştım. Dizlerimin üzerindeydim ve duyguların yoğunluğundan titriyordum. Olağanüstü bir şeydi. Çok nadir olarak bu kadar yoğun anlar yaşanır. Ama bu bir süre devam etti, sonra bitti.

Kısa süreli rahiplik hevesiniz bu yoğun duygulardan mı kaynaklanmıştı?

Hayır, sanıyorum, seçilmiş olma fikriyle bağlantılı bir hoşluktu sadece. O yaşlarda insan bunları fazla ciddiye alıyor ama aynı zamanda da epey dar bir açıdan bakıyor.

Rahip olma ihtimalini bir kenara bırakmanıza rağmen, varoluşsal sorgulamalardan vazgeçmemiş miydiniz?

İnsan bir kere temel soruları kendine sormaya başlayınca bunları bugünden yarına öyle unutamaz. Ayrıca, rahip olma fikrinden de bir kızla tanışır tanışmaz o akşam vazgeçmedim. Bunlar yavaş yavaş, tedricen olan şeyler.

Kafanızı kurcalayan böyle meseleler olduğuna göre, iyi bir felsefe öğrencisiydiniz herhalde...

Hiç de değil! İyi bir felsefe öğrencisi olmak için, üniversitedeki diğer bütün dallarda olduğu gibi, güçlü bir hafızaya sahip olmak lazım. Bendeyse bu yoktu. Zaten üniversiteye profesör olmak ya da bir meslek edinmek için kaydolmamıştım. Gelecekmiş, hayatımı nasıl kazanacakmışım umurumda değildi. O anki varoluşsal sorularıma cevap arayışındaydım. Ve bütün bunların sonucunda vardığım tek cevap, bir cevap olmadığıydı! Bu da hiç küçük bir adım sayılmaz. Üniversiteye girdiğimde, birtakım büyük bilginlerin bana dünyayı izah edeceklerini tahayyül ediyordum.

Üniversitede hangi filozofları okudunuz?

Schopenhauer, Kant ve Hegel okumak zorundaydık. Hegel başıma bela oldu; çünkü içinden çıkılması neredeyse imkânsız

bir dili var. Fakat, programda olmadığı halde Pascal ve Montaigne'e hayran kaldım. Pascal'ın düşüncesinin zihin açan bir berraklığı var. İnançlı olmamama rağmen, her zaman büyük bir zevkle okudum onu. Bana fazla soyut gelen ve ne dediğini anlamak için çok çabaladığım Hegel'den çok daha iyi cevap oldu sorgulamalarıma. Sonra, Wittgenstein'a geçtim... Aslında, esas olarak ilgimi çeken filozofların hepsi, resmi programın haricinde okuduklarımdı.

Wittgenstein size ne kattı?

Wittgenstein, filozof olamayacağımı anlamamı sağladı. Hocalardan birinin organize ettiği bir seminerde, bir öğrenci *Tractatus*'taki ifadelerinden hareketle Wittgenstein'ın tezlerinin geçerliliğini matematiksel açıdan sorgulayan bir sunum yaptı. Öğrenci öylesine muhteşemdi ki, asla bu seviyeye gelemeyeceğimi düşünüp bunalıma girmiştim.

O dönemde hayranlık duyduğunuz bir diğer filozof da Theodor Adorno'ymuş...

O da üniversitede okutulmayan filozoflardandı. 1968'de Adorno çok ünlenmişti, ama öncesinde, Viyana Üniversitesi'nde adı dahi geçmezdi. Neo-Hegel'ci hocamın bir sömestri Thomas Mann'ın *Doktor Faustus*'una ve Nietzsche'ye ayırdığı derslerde keşfettim Adorno'yu. Mann'ın o kitabında Adorno'nun olağanüstü bir rolü vardır. Bunun üzerine, başka bazı metinlerini de okuma isteği duydum. Ama hepsini değil, tamamı fazla hacimliydi. Ve kısa sürede, Adorno sanat ve toplum alanındaki entelektüel rehberim oldu. *Doktor Faustus* ise bugün hâlâ favori kitabımdır.

Sizi bu kadar etkilemesinin sebebi neydi?

Çünkü o kitapta Thomas Mann, faşizmin barbarlığından ve dehşetinden sonra, kültürün bize sunduğu kaynaklardan geriye ne kaldığına eğilir. Başkarakteri Adrian Leverkühn, sanatını

öylesine ileri seviyeye götürmüş bir bestecidir ki, yaşanan hadiseler bütün itibarını yitiren geleneksel kültürün yadsımasına vardırır onu. Böylece, son kertede müzik bir çığlığa, ulumaya indirgenir. Kitabın anahtarlarından biri, Mann'ın Almanya'nın çözülüşü ile umutsuzlukla şeytanla anlaşmaya varan kahramanının çözülüşü arasında kurduğu paralelliktir. Aynı zamanda, Leverkühn'ün kaderi, korkunç yanlış yorumlamalar sonucunda yazıları faşizmin iktidara gelişini hazırlayan Nietzsche'nin kaderine de bir gönderme niteliği taşır. Dolayısıyla, *Doktor Faustus*'u, müzik dünyası üzerinden, dolaylı bir Nietzsche biyografisi gibi de okuyabiliriz. Ancak, Thomas Mann'ın tasavvuru öylesine karmaşıktır, öylesine çok göndermeyi ve kavramı iç içe geçirir ki, birkaç cümlede özetlemek imkânsız.

Üniversiteye ne kadar devam ettiniz?

Dördüncü sınıfa kadar. Fakat, son sınıfa geldiğimde hayatımı kazanmaya başlamıştım. Yerine getirmem gereken sorumluluklarım vardı; çünkü evlenmiştim ve çocuk bekliyorduk. Fabrikada işçi olarak çalışmaya başladım, sonra kalorifer tesisatçılığı yaptım, ondan sonra postanede veznedar olarak çalıştım. Ama aynı zamanda, radyoya ve çeşitli dergilere de iş yapıyordum.



Michael Haneke 18 yaşında.

O alanda hiçbir deneyiminiz olmamasına rağmen radyo ve dergilerde nasıl iş bulmuştunuz?

Yazdığım hikâyeleri yayımlatmak için daha önce çeşitli dergilere başvurmuştum. Radyo içinse bir Amerikan üniversitesinde edebiyat profesörü olan Wiener Neustadt'tan bir tanıdığımın tavsiye mektubu vardı. Öğrenciliğimde, yazdıklarımı ona göste-

rlrdim, o da beni destekleyip teşvik ederdi. Onun aracılığıyla Avusturya Radyosu'nun kültür servisi sorumlusuyla görüştüm, bana önce kitap eleştirisi işi verdiler. Sonra, pazarları, yarım saatlik bölümler halinde radyoya roman uyarlamaları yapmaya başladım.Bunlara paralel olarak gazeteler için film eleştirileri yazıyordum. Hayatımı kazanmaya başlamam böyle oldu. Çok mütevazı şartlardı ama zevk alıyordum. Derken, oyunculuğu bıraktıktan sonra Alman ZDF kanalında televizyon filmleri *casting* müdürlüğü yapan babamın aracılığıyla Baden-Baden'da Südwestfunk'ta üç aylık bir staj şansı elde ettim. 1967 senesiydi, birdenbire tamamen apolitik bir dünyadan, fokur fokur kaynayan bir dünyaya geçmiş oldum. Her şey çok ilgimi çekiyordu, yepyeni bakış açıları keşfediyordum. Şansıma, bu üç aylık stajda emekliye ayrılan bir dramaturgun yerini aldım. İşim, kanala teklif edilen senaryoları okumak, iyi olanları seçmek ve gerçekleştirilen televizyon filmlerinin prodüksiyonunu son aşamaya kadar takip etmekti. Bir yıldır bu adamın yerine geçecek birisi aranıyormuş, başvuranların hiçbiri yeterli olmadığı için beni tuttular. Böylece, staj süresinin bitiminde Almanya'nın en genç televizyon dramaturgu oldum. O andan itibaren, daha normal bir hayat sürdürmeye başladım. Hakiki bir maaşım ve mesai saatlerim vardı artık.

Çalkantılı 1967-1968 yıllarını nasıl yaşadınız?

Dediğim gibi, Baden-Baden'da benim için her şey çok yeniydi. Çok daha sonra, muhalif hareketin Viyana'da da bazı çevrelerde yaşandığını öğrendim; ama o çevrelere dahil olmadığımdan ve onların faaliyetleri de tam olarak kamusallaşmadığından zamanında haberdar olmamıştım. Baden-Baden'daysa akranım bütün gençler toplantılara, eylemlere angajeydi. Program müdürümüz Günter Gaus adında çok ünlü bir gazeteciydi. Her birinde önemli bir şahsiyeti konuk ettiği *Zur Person* adında bir program yapıyordu. Çok yerinde değerlendirmelerde bulunuyor, tam bir yargıç gibi davranıyordu. Konukları hep karma-

şık, ilginç karakterlerdi, Rudi Dutschke[3] gibi mesela. Katıldığı programda Dutschke göz kamaştırmış, herkes hayran kalmıştı.

Bu muhalif hareketlerde siz de şahsen yer aldınız mı?

Tam olarak değil. Bu fikirlerden bir kısmına sempati duyuyordum; ama ben hiçbir zaman mücadele etmek için sokağa inen biri olmadım. Bunun için biraz fazla ödlektim. Bu konuda, çok daha sonra Fransa'da, Avignon'da başıma gelen bir hikâyeyi anlatayım: O sıralar ilk eşimden yeni ayrılmıştım ve bir oyuncuyla beraberdim. Bir gün kendimizi, elmalarını yola döken çiftçilerin eyleminin ortasında buluverdik, bir anda şeffaf kalkanlarıyla polisler ortaya çıkıp kalabalığın üzerine yürüyünce ben hemen tabanları yağladım. Öyle bir koşu tutturmuşum ki, ancak bir süre sonra, "Sevgilim nerede?" sorusu aklıma geldi. Daha sonra kız arkadaşım bunu epey bir diline dolamıştı. Haksız da sayılmazdı. Çok utanç vericiydi hakikaten!

Ama radyodan dinleyicilerinizi harekete geçmeye, eylemlere çağırmıyor muydunuz?

Hayır, her ne kadar bu fikirleri paylaşıyor olsam da, politikayla yakından ilgili biri değildim. Aynı şey sinemam için de geçerli; filmlerimde toplumdan söz ediyorum ama ideolojik bir bakış açısıyla değil.

Ama yine de, bildiğimiz kadarıyla, 2000'de, Berlin Festivali sırasında, Avusturya aşırı sağının liderlerinden Jörg Haider'e karşı bir kampanya metnini imzalamışsınız...

Hiç hatırlamıyorum! Ama şurası kesin; Haider ülkemiz için bir utançtı. Genelde kampanyalara pek imza vermem. Her yerde, her şeyi imzalayan çok meslektaşım var. Tam bir imza dilekçesi enflasyonuna sebep oluyor bu, benim de hoşuma gitmiyor

3 1968'de Batı Almanya öğrenci hareketinin en önde gelen temsilcilerinden, daha sonra Alman Yeşiller Partisi'nin kurucu üyelerinden oldu.

doğrusu. Ama Haider, beni o kadar sinir etmişti ki, çeşitli söyleşilerde öyle ya da böyle öfkemi dile getirmiştim. Avusturya'da siyaset ortamı bugün de berbat. Bu konuda konuşmamayı tercih ederim.

1960'ların sonlarına dönersek, muhalefet hareketinin üzerinizdeki etkisi daha çok zihin açıcı oldu, değil mi?

Evet. Aynen çok şaşırtıcı bir kadın olan Ulrike Meinhof'la tanışmam gibi. Televizyon, ondan bir senaryo yazmasını istemişti. Kanala geldiğinde, bütün şefler onunla tanışmak için etrafına üşüştü. Mizah duygusu çok güçlü, kendisiyle dalga geçmeyi bilen, sevimliliğini hiç kaybetmeden görüşlerini büyük bir açıklıkla dile getiren göz kamaştırıcı bir kadındı. Islahevindeki kızlarla ilgili belgeselin senaryosunu yazdığı süre boyunca birlikte çalıştık. Bu kızlara destek olmak için çok çaba harcadı. Onlara yardım etmek için elinden geleni yaptı, hatta birkaçını evine aldı ve bu arada gittikçe daha da radikalleşti. Her seferinde, sistemin daha ileri bir reforma izin vermeyeceğine kani olarak, biraz daha buruk bir halde geliyordu büroya. Kızıl Ordu Fraksiyonu'yla ilk şiddet eylemine katılışı o sıralardadır. O eşiği geçeceğini kimse düşünemezdi; çünkü çocukları vardı, çok iyi bir eğitim almıştı ve gazetecilikte gerçek bir stardı. Ama tahmin etmeliydik de; ahlaki bakımdan keskinliğinin ve uzlaşmazlığının onu radikal yöntemlere götürmesi kaçınılmazdı.

Ulrike Meinhof'un hümanist fikirlerle yola çıkıp Baader grubunda terörist olmaya varan tavrındaki çelişkiyi nasıl açıklıyorsunuz?

Bütün ideolojilerin ezeli meselesidir bu. Bir fikrin ideolojiye dönüşmesi uzlaşmaz çelişkiler, antagonizmalar yaratır ve insanlar arası ilişkiler hızla insanlıktan çıkar. *Beyaz Bant*'ın (*Das Weisse Band, 2009*) ele aldığı tema da bu.

Bu her zaman doğrulanan bir teori; İsa da iyi fikirlere sahipti...

Kesinlikle!

Ama Kilise bu fikirlerden Hıristiyanlığı yarattı.

Bugün Müslümanlar ve İslamcılık konusunda karşı karşıya olduğumuz da kesinlikle aynı mesele.

Aslında, bu bir bakıma nazizm için de geçerli. Savaş sırasında ya da hemen sonrasında doğan Alman kültürüne ait kuşağın hissettiği ulusal suçluluk duygusu mirası sizi nasıl etkiledi?

Bilinçaltında mutlaka izlerini taşıyorumdur. Ama bilinçli olarak bir etkisi olmadı. Bu mesele üzerine elbette çok kafa yordum; ama nazizmle alakalı olarak kendimi hiçbir zaman suçlu hissetmedim. Gündelik hayatta binbir nedenden ötürü suçluluk duyuyorum. Zaten bence suçluluk hissetmeden yaşamak mümkün değil. Ama bu, zihnimi çok meşgul eden ve bütün filmlerimde kendini gösteren ayrı bir konu. Ve her ne kadar ben kendimi o açıdan suçlu hissetmesem de, İkinci Dünya Savaşı'na dair Alman vicdan azabı bana tamamen haklı geliyor. Dün Almanya'daki bir film festivaliyle ilgili bir haber gördüm, ünlü oyuncu Moritz Bleibtreu şöyle diyordu: "Alman sinemasının bütün kahramanları anti kahramandır, hepsi kaybedendir." Gerçekten de öyledir, bu kolektif suçluluk duygusu yüzünden, Alman senaristler başkarakterlerini, Amerikalıların her zaman yaptığı gibi, muzaffer çizemez. Ancak, bunun iyi bir şey olduğunu düşünüyorum.

O dönemde Baader grubu hakkında ne hissediyordunuz?

Bir yandan şaşkınlık hissediyordum, öte yandan Ulrike Meinhof'un niçin terörizme kaydığını anlayabiliyordum. Doğru bir karar aldığını düşünmüyordum. Ama düşünceleri ve yaklaşımı, o zamanlar tanıdığım herkese göre öylesine radikalleşmişti ki, en ufak bir uzlaşma bile artık onun için imkânsızdı.

Bu bütün radikallere dair bir mesele, ama mizah duygusu ve alaycılığı öylesine güçlü olan bir insanda bunun olması yine de şaşırtıcıydı. Bir keresinde, yüzünde çocuksu bir gülümsemeyle, okula sık sık geç kalan kızlarına öğretmenleri mazeret sorduğunda, "Kapitalizm yüzünden!" diye cevap vermelerini söylediğini anlatmıştı. Bu mesela onu çok eğlendiriyordu.

Almanya'daki televizyon yıllarınızda radyoya da devam ediyor muydunuz?

Güneybatı Almanya bölgesindeki tiyatrolarla ilgili bir eleştiri programı yaptım. Televizyon filmlerindeki küçük roller için bölgedeki tiyatro topluluklarından oyuncu aradığımdan, bölgede sahnelenen oyunlardan haberdar oluyordum. Bu işi yaparken radyoya tiyatro eleştiri programı hazırlama fikri geldi aklıma ve bu sayede sahnelenen bütün yeni oyunların prömiyerlerini izledim.

Dönemin tiyatro çevrelerinden bazı şahsiyetlerle ayrıcalıklı ilişkileriniz oldu mu hiç?

Pek sayılmaz, Baden-Baden'da televizyon için çalıştığım dönem hariç. Şehir tiyatrosuyla sıkı işbirliğimiz vardı; ayrıca, bir kadın oyuncuyla da özel bir ilişkim olmuştu. İlk sahneleme çalışmalarıma da orada başladım.

O zamanlar tiyatroda size televizyonu bıraktıracak yeni bir ifade biçimi bulacağınızı düşünüyor muydunuz?

Hayır, yirmi yıl boyunca, hem tiyatro hem de televizyon için çalıştım. İlk sinema filmimi yönettiğimde kırk altı yaşındaydım. Her sene, hem bir oyun sahneye koyuyordum hem de bir televizyon filmi senaryosu yazıyordum. Arada ağırlığın birinden yana kaydığı oluyordu, bazı yıllar tiyatro, bazı yıllar da televizyon işleri öne çıkıyordu.

Bu yirmi yıl süresince yaptığınız işlere gelmeden önce, gençliğinizdeki sinema merakınıza dair bir soru: Yönetmen sinemasıyla ne zaman, nasıl tanıştınız?

Üniversitedeyken. Aslında tiyatro uzmanı olan ama sinema semineri veren Danimarkalı bir hocanın derslerine girmiştim. Fransız Kültür Merkezi'nin zengin bir film arşivinin desteğiyle hazırlanan o seminerler çok zevkliydi; her seferinde bir film seyredip sonra üzerinde tartışıyorduk. Ağzınız benim gibi iyi laf yapıyorsa, derdinizi doğru dürüst anlatıyorsanız, iyi not almanıza yetiyordu. Birkaç yıl boyunca o seminerleri takip ettim ve Bresson'u da işte o sayede keşfettim. Yeni Dalga filmlerini de seyrediyorduk; *Jules ve Jim* (*Truffaut,* 1962), Agnès Varda'nın *Mutluluk*'u, hepsi bizim için kült filmlerdi. Ve tabii ki Godard'ın her filmi ilgimizi çekiyordu.

Yeni Dalga yönetmenleri arasında üzerinizde en çok iz bırakan ve belki de ilham kaynağı olanlar hangileriydi?

İlk Bresson filmimi, *Rastgele Balthazar*'ı seyrettiğimde çok etkilenmiştim. Yepyeni bir sinemaydı, o güne kadar seyrettiklerimin hepsinden farklıydı ve önümde keşfe açık bir yol olduğunu düşündürmüştü bana. Bir de tabii, Godard'ın *Bande à Part* (*Çete,* 1964) ve bugün çektikleri kadar karmaşık olmayan diğer filmleri vardı... Bütün gençler Godard filmlerinin müdavimiydi; çünkü bu havalı bir durumdu. İtalyan filmlerini de seviyorduk. Üniversite gençliği Antonioni'nin filmlerinin sıkı takipçisiydi.

1960'ların bütün bu yönetmen filmleri karşısında, sinemada kariyer yapmayı aklınızdan geçirmiş miydiniz?

Almanya'ya gitmeden önce, daha çok yazar olmayı düşünüyordum. Yayımlanmış birkaç hikâyem vardı. Öte yandan, sinema dünyasına girebilme ihtimalim gözüme çok zayıf görünüyordu; çünkü o çevreden kimseyi tanımıyordum. Sonradan da bu durum pek değişmedi. Televizyonda çalışırken, ilerde çeke-

değim *Ölümcül Oyunlar*'ın hikâyesinin öncülü diyebileceğimiz, *Wochenende* (*Hafta Sonu*) adlı bir senaryo yazmıştım. Ama o öyküde geri dönüş oyunları yoktu, kriminal karakter de işkenceci değildi. Anlaşılan, senaryom o kadar kötü değildi; zira Almanya hasılatı üzerinden 300.000 mark avans almıştım. İyi bir meblağdı ama filmi çekebilmem için yeterli değildi.

O zamanlar sinema ve televizyon çevreleri birbirinden çok mu ayrıydı?

O kadar değil. Mesela WDR kanalının, Jean-Marie Straub-Danièle Huillet ikilisi gibi daha pek çok sinemacıyla ortak yapımları vardı. ZDF'in de öyle. Ama benim sinema çevresinden kimseyle ilişkim yoktu. Dolayısıyla, kimle temas kurmam gerektiğini bilemedim ve parayı iade etmek zorunda kaldım. Yazık olmuştu, ama günün birinde istersem film çekebileceğime aklım yatmıştı. Televizyonda dramaturg olarak kaldığım sürece, kimsenin benden başka bir şey yapmamı istemeyeceğini biliyordum. O nedenle, Baden-Baden'da tiyatro yönetmenliğine başladım, sahnelediğim oyunlara şeflerimi davet ediyordum. İlk televizyon filmimi yönetme imkânını da zaten böyle elde ettim.

2002'de *Sight & Sound* dergisi -pek çok meslektaşınızla birliktesize en sevdiğiniz on filmi sormuş. Şöyle bir sıralamayla cevap vermişsiniz: 1. *Rastgele Balthazar*, (Bresson); 2. *Lancelot du Lac* (*Gölün Lancelot*'u, Bresson); 3. *Ayna* (Tarkovski); 4. *Salò ya da Sodom'un 120 Günü* (Pasolini); 5. *Yokedici Melek* (*El Ángel Exterminador*, Buñuel); 6. *Altına Hücum* (Chaplin); 7. *Sapık* (Hitchcock); 8. *Etki Altında Bir Kadın* (*A Woman Under the Influence*, Cassavetes); 9. *Almanya, Yıl, Sıfır* (*Germania Anno Zero*, Rosselini); 10. *Batan Güneş* (Antonioni). Bu liste konusunda bugün de aynı düşüncede misiniz çünkü daha sonra, Sergio Leone'nin *Bir Zamanlar Batıda* filmini de ekleyebileceğinizi söylemişsiniz?

Bir Zamanlar Batıda böyle bir listede yer almayı kesinlikle hak eden çok iyi çekilmiş bir film. Her bakımdan mükemmel,

hakiki bir başyapıttır. Ama açıkçası on kere seyredemem onu. Tercih ettiğim tarzda bir film değil.

Bu tarz filmleri sevmiyorsunuz herhalde...

Hayır, pek değil.

Her zaman yönetmen filmlerini sevmişsiniz; ama eleştirmenlik yaparken gösterime giren bütün filmleri seyretmeniz gerekmiyor muydu?

Hayır, sadece ilgimi çekenleri seyrediyordum. Aslında, o dergide sinemadan ziyade kitap eleştirileri yazdım. Elbette, mecburen yazdığım bazı kitaplar da oluyordu. Hoşlanmasam da okuyordum onları. Ama kadroda kendime bir yer edinir edinmez, sadece ilgimi çeken kitaplar hakkında yazmamın daha iyi olacağını onlara da kabul ettirdim. Yorum yazmak için dahi olsa insanın önüne geleni okuması ya da seyretmesi bana çok kötü geliyor. Bence eleştirmenliğin en büyük sorunu da bu; insanın budalaca bulduğu kitaplar ya da filmlerle kaybettiği vakit yüzünden mesleğinden nefret eder hale gelmemesi ya da sinikleşmemesi lazım. Eleştirmenlik hakikaten zor bir iş. Neyse ki, bu benim esas mesleğim değildi de ne yazacağımı seçebiliyordum. Ama arada sırada berbat bulduğum bir filmi yerin dibine batırma zevkinden kendimi alamadığım da oluyordu. Zira bildiğiniz gibi, bir filmi eleştirmek övmekten daha kolaydır.

Sight & Sound'da çıkan listenin dışında da söyleşilerinizde en çok adı geçen filmler ***Rastgele Balthazar***, ***Ayna*** ve ***Salò***. Bu üç film her zaman için ilk üçünüz mü?

Bu filmler benim için hâlâ çok önemli. Ama listeyi yeniden yapmam gerekse, *Ayna*'yı birinci sıraya koyarım. Bu filmi kaç kere seyrettiğimi bilmiyorum, *Rastgele Balthazar*'dan çok daha fazla olduğu kesin ve her defasında, daha önce fark etmediğim yeni bir nüansla karşılaşıp şaşkınlık duymuşumdur. Ve her de-

fasında, bu müthiş güzellik karşısında duygulanarak gözlerim dolmuştur. Film seyrederken böyle duygulanmak çok nadir başıma gelir. Sinema dersi verdiğim Viyana Üniversitesi'nde, yeni öğrencilere hep ilk gösterdiğim film budur. Bu tür filmlere alışkın olmadıkları için hiçbir şey anlamıyorlar. Çok utanç verici, ama bugün sinema öğrencilerinin yüzde 90'ı hayatlarında asla bunun gibi bir film görmemiş. Dolayısıyla, bunu çözümleyebilme kapasitesine de sahip değiller. Film karşısında şaşırmakla kalmıyor, aynı zamanda epey hoşnutsuz da oluyorlar. Onlara gösterdiğim her film hakkında ayrıntılı bir tahlil yazmalarını istiyorum; bu nedenle filmi tekrar seyrede seyrede zamanla biraz daha iyi anlamaya ve zevk almaya başlıyorlar. Ama bu, ileride benzer filmler yapma arzusu duyacakları anlamına gelmiyor, yine de hiç değilse, başka bir sinemanın varolduğuna dair zihinleri biraz açılıyor.

En sevdiğiniz üç filme dönersek...

Tamamen duygusal tercihler. Bunlar bende en çok iz bırakan filmler. *Salò*'nun yeri ayrıdır; çünkü o dehşet vericidir. Sadece bir defa seyrettim onu, sonra bir daha asla görmedim.

Zengin koleksiyonunuzda DVD'si yok mu?

Var tabii ama seyretmeye cesaret edemiyorum. Vaktiyle o film beni tam manasıyla perişan etmişti; hâlâ son derece önemli olduğu kanısındayım.

Peki, öğrencilerinize de göstermiyor musunuz?

Hayır, çünkü çok hassas öğrenciler var, kızlar bilhassa, onları fazla şoke etmek istemem. Buna karşılık, filmin öneminden bahsediyorum ve gözü kesene seyretmesini tavsiye ediyorum. Herkes kararını vermekte serbest, kimseyi zorlamak istemem.

Ölümcül Oyunlar gösterime girdiğinde, pek çok kişinin filminizi Salò ile kıyaslaması hoşunuza gitmiş olmalı...

Evet! İki filmin maksadı aynı ama buna farklı yollardan varmaya çalışıyorlar. *Salò*, en azından benim bildiğim kadarıyla, şiddeti gerçekte olduğu gibi gösteren tek film. Genelde, şiddet filmlerinde özellikle de Amerikalılarınkilerde şiddet, seyirlik dilin aracılığıyla tüketilmek üzere gösteriliyor. Onları seyrederken koltuğunda kendini korunaklı hissedersin. Salondan sanki hiçbir şey olmamış gibi çıkarsın. *Salò*'da ise bambaşka, insan şiddet gerçeğinin ne demek olduğunu hakikaten idrak ediyor ve bu tahammülü kolay bir şey değil tabii. *Ölümcül Oyunlar*'da aynı yoğunluğu yakalamayı umuyordum. Fakat bu iki filmi birebir kıyaslayamam; çünkü sonuçta biri Pasolini'nin, diğeri benim elimden çıkma.

2

Kız arkadaşım sayesinde tiyatroya ilk adım atışım - Oyuncu yönetimi - Tecrübe ve kabiliyet - Tiyatroyu nasıl bıraktım - Bir hatıra ve bir felaket - Tiyatro sahnesinde iki western - İyi bir kulak önemli - Avusturya kültürünün parçası olarak melankoli - Bir Yunan manastırında üç turist - Çehov, Shakespeare ve Bach.

Tiyatro yıllarınıza dönersek; başından beri kendi seçtiğiniz oyunları sahneye koyma şansınız oldu mu?

Hayır, katiyen. Aslında, ilk oyunumu o zamanlarki kız arkadaşım sayesinde sahneye koydum. Baden-Baden Tiyatro Topluluğu'nda oyuncuydu ve yönetmenin kendisine verdiği direktiflerden çok şikâyetçiydi. Rolüne hazırlanmasına yardımcı olmayı teklif ettiğimde, önce amatör bir hevesli olduğum gerekçesiyle reddetti. Ama ben ısrar ettikçe, sözlerime kulak vermeye başladı. Anlaşılan, önerilerim aklına yatıyordu; çünkü oyuncu arkadaşlarına da söz etmiş. Ve benimle çalışmayı teklif etmiş. Topluluğun genç starıydı; dolayısıyla, ona güven duymuşlar. Bunun üzerine, tiyatronun direktörüyle görüşmeye gittim; ona yönetmenlikle ilgili heveslerimi, arzularımı anlattım. Önce, bi-

raz şaşırdı. Sonra da hiç parası olmadığını söyledi. Ben de umurumda olmadığını, tek istediğimin bir piyes sahneleyebilmek olduğunu anlattım. Dekor için bile parası olmadığını ekleyince Marguerite Duras'ın *Bütün Gün Ağaçlarda* (*Des Journées Entières Dans les Arbres*) piyesini yorumlamayı teklif ettim; çünkü daha yeni başrollerde Heinz Bennent ve Roma Bahn'la bu oyunun televizyon uyarlamasını çekmiştik ve dekorları alabilirdim. Sonunda, adam pes etti ve nasıl istiyorsam yapmama izin verdi. Oyun başarılı olunca da devam ettim.

Artık sahneleyeceğiniz oyunu kendiniz seçme imkânını elde etmiş miydiniz?

Evet, o andan itibaren hep ben seçtim oyunları. Küçük piyeslerle başladım, sonra *Homburg Prensi* (*Prinz Friedrich von Homburg*) gibi büyük klasikleri sahneledim.

Oyunların hepsini Baden-Baden Tiyatro Topluluğu'yla mı sahnelediniz?

Evet, aslında bu da sorun yaratıyordu. Taşrada olduğumuzdan, oyunlarımıza büyük tiyatrolardan kolay kolay kimseyi davet edemiyorduk. Bu adamlar Baden-Baden gibi küçük şehirlerden yetenekli sanatçı çıkmayacağı kanaatindedir. Yazdığım yığınla mektuba kimse cevap vermemişti. Sonunda, tiyatroda beraber çalıştığım aktrislerden biri, ünlü Darmstadt Tiyatrosu'nun dramaturgunu -onun yakınıydı- temsillerimizden birini izlemeye ikna etti. Adam oyunu beğendi ve bana bir teklifte bulundu. İlk piyesimi sahnelediğimde, onun gelip bizi izlemesinin üzerinden tam üç yıl geçmişti. O süre boyunca, oyuncular hakkında çok şey öğrendim. En az yarısı kötü olan aynı oyuncu grubuyla düzenli olarak çalışmak zorunda kaldığınızda, oyunculuklarını düzeltmeleri için nasıl katkıda bulunabileceğinizi de yavaş yavaş keşfediyorsunuz.

Peki, bir oyuncuya oyunculuğunu geliştirmesinde yardım ederken nasıl bir yöntem izliyordunuz?

Sinema öğrencilerimin de daima sordukları bir soru bu. Teknik meseleleri hiç dert etmiyorlar ama işin bu boyutu gözlerini çok korkutuyor. Hakikaten de genelde ilk filmler, teknik bakımdan gayet iyidir ama oyuncuların yorumları hep aksar. Nedir bunun çaresi? Hazır bir cevabı yok bu sorunun. Her oyuncu farklıdır ve her birine nasıl bir yol yordamla yaklaşmanız gerektiğine ancak tecrübeyle karar verebilirsiniz. Kimine büyük bir yumuşaklıkla yaklaşmak gerekirken kimini sarsmak icap eder. Kimi net izahatlara, hatta somut olarak neyi nasıl yapması gerektiğinin kendisine gösterilmesine ihtiyaç duyarken kimini işin içinden kendi başına çıkması için rahat bırakmanız gerekir. Oyuncu yönetimi her bir kişi için ayrı ele alınacak bir iştir.

Bu koşullarda, davranış psikolojisine hâkim olmak yeni bir yönetmen için faydalı bir bilgi midir?

Hayır, sanmıyorum. Teorilerle film çekemezsiniz, pratiktir esas olan. "Film yapmayı öğrenmenin yegâne yolu yapmaktır" ifadesi klişeleşmiş olsa da doğrudur. Aynı şey bütün sanat ya da zanaatler için geçerlidir. Teorileri uygulayarak resim yapmayı öğrenemezsiniz. Öyle olsaydı, bütün güzel sanatlar akademisi mezunları büyük ressam olurdu! Film üretiminin benim çok inandığım bir zanaatkârlık boyutu var. Aynen bir zanaatkârın titizliğine, kesinliğine ve maharetine sahip olmalıyım. Sonradan, yaptığımın sanat kategorisine girip girmediğine karar verecek olan ben değilim. Zira burada devreye kabiliyet giriyor ki, işte o öğrenilemez. Aynen müzikte olduğu gibi. Kabiliyeti olmayan birini düşünün. Gayet basit bir sonatı yorumlamak için gece gündüz delicesine çalışsa da ancak vasat bir neticeye ulaşacaktır. Kabiliyetli olansa, bir saat prova yapıp herkesin ağzını açık bırakan bir yorum çıkarabilir. Kabiliyet adaletsiz bir şey; oyuncu yönetimi de kabiliyet gerektiriyor.



Baden-Baden'da sahnelenen Friedrich Schiller'in *Hile ve Aşk* (*Kabale und Liebe*) adlı oyunu.

Oyuncu yönetmeyi size öğreten tiyatro olmuş diyebiliriz. Tiyatronun başka alanlarda da, örneğin ışık tekniğini öğrenmekte de faydasını gördünüz mü?

Evet, her ne kadar tiyatroda ve sinemada ışık kullanımı aynı şekilde olmasa da, tiyatro yönetmeni de sinema yönetmeni gibi neyi nasıl ışıklandıracağını bilmek zorundadır. Bu da ne bilimsel bilgi birikimiyle ne de sadece pratikle olur. Yirmi yıllık tecrübenin sonunda bile hâlâ her şeyi yanlış yapan tiyatro yönetmeni çoktur. Hatta ışığı neden, nasıl yanlış kullandıklarını anlattığınızda dahi anlamazlar. Bu bir kabiliyet ve hassasiyet meselesi.

Oyun sahneye koyarken, işin teknik boyutunda (dekor, ışıklandırma...) hoşunuza gitmeyen şeyler olduğunda çok müdahaleci davranır mıydınız?

Evet, her şeye burnumu sokardım! Belki de bu nedenle, sinemadakinin aksine, tiyatroda kendimi hiçbir zaman tam manasıyla iyi hissetmedim. Provaya daha ilk günden, sahnede neyi nasıl istediğime dair kafamda çok net bir fikirle giderdim. Ve o andan itibaren de onu elde etmek için uğraşırdım. Ne istediğinizi baştan kesinkes söylemeniz, genelde teknik ekibin işine gelir; ama oyuncularla ilişkide durum daha hassastır. Oyuncular kendilerini mecbur hissettiklerinden ya da açıklamalarım kafalarına yattığı için dediklerimi yerine getirirdi. Ama bir yandan da bu yorumlama kendilerine ait olmadığı için tatminsizlik hisseder ve huzursuzluklarını dışa vururlardı. Sahneye koyduğum birçok piyes, sırf oyuncular yüzünden iyi olmadı. 2009'da ölen Alman tiyatro yönetmeni Peter Zadek çok mükemmel bir yöntem geliştirmişti. Provalara ilk başladığında, oyuncuları neyi nasıl yapmak istediklerini ortaya koymaları için tamamen serbest bırakıyordu. Oyuncular bütün önerilerini dile getirdikten sonra, Zadek birtakım yerleri gözden geçirmelerini istiyor ve sonra yönetmeye başladığında, herkes nihai yorumun kendisin-

den çıktığına inanıyordu. Bu yöntem, devamında da oyuncuları motive ediyordu. Bense böyle davranamayacak kadar sabırsızdım; halbuki maliyet yüksekliği nedeniyle prova sürelerinin kısıtlı olduğu sinema ya da operanın aksine, tiyatroda daha fazla zamanınız vardır. Tiyatroda sahnelediğim bazı oyunlar içime sindi; ama oyunculara gereken alanı bırakmayı beceremediğim için gönlüme göre olmayan oyunların sayısı da hiç az değil. Epey bir sürenin sonunda bunu kavradığımda sahne için çalışmayı bıraktım. Hep söylerim: "Kunduracıdan şapka yapmasını isteyemezsiniz!" Benim durumum biraz buna benziyordu.

Tiyatroda en son sahneye koyduğunuz oyun ne zamandı?

İlk sinema filmim *Yedinci Kıta*'nın (*Der siebente Kontinent*, 1989) çekimleriyle aynı zamana denk geliyor.

Çok farklı yazarların oyunlarını sahnelemişsiniz: Strindberg, Goethe, Bruckner, Kleist, Hebbel, Duras... Bu oyunlardan zihninizde kalan en güzel anılar neler?

Sahnelediğim oyunlar içinde en iyi olanlar sanırım Heinrich von Kleist'ın *Kırık Testi*'si (*Der zerbrochene Krug*) ile Friedrich Hebbel'in *Maria Magdalena*'sıdır. *Maria Magdalena* cehennemi bir makine gibi işleyen, tam manasıyla çıkışsız bir senaryo. Hebbel, günlüğünde, karakterlerin kaçabilecekleri bütün fare deliklerini tıkadığı için metinden çok memnun olduğunu yazar! Son derece karamsar, insanı bunalıma sürükleyebilecek, feci bir oyundur, çok sarsıcıdır. Kleist'ın oyunu ise harikulade bir dille yazılmış buruk bir komedidir.

Ancak, tiyatrodaki en güzel tecrübem kesinlikle Friedrich Schiller'in *Hile ve Aşk*'ıydı, hayranım o oyuna. Baden-Baden'da sahnelediğim ilk oyunlardan biriydi. İşin altından kalkmakta biraz zorlandıysam da böyle bir burjuva trajedisini sahnelemekten büyük zevk almıştım. Son derece hüzünlü, fantastik dili sayesinde bir o kadar da güzeldir. Prömiyer sırasında çok

gergin olduğumu hatırlıyorum, öyle ki, tırnağımla avucumun içini kanatmıştım ve oyunculara bakacağıma gözlerimi seyircilerden alamıyordum. Hakikaten yürek paralayıcı olan son sahnede insanların gözyaşlarını gördüğümde derin bir nefes almışım! Büyük bir mutluluk duydum ve o an güzel bir hatıra olarak kaldı.

Tek bir vodvil sahneye koyduğunuz ve hiç başarılı olmadığı doğru mu?

Ah işte o tam bir felaketti! Eugène Labiche'in *Üçümüzün En Mutlusu* (*Le Plus Heureux des Trois*) adlı piyesiydi; tiyatro yönetimi yılbaşı gecesi (Aziz Silvester) için önermişti o oyunu. İşin adamı olduğumdan hiç emin değildim, ama yine de bir denemek istedim. Daha ilk provada, altından kalkamayacağımı anladım. İki-üç gün sonra her şey daha da beter hale gelmişti. Piyesin tamamen diyalogların ritmi üzerinde yürüdüğünü görüyordum; ama bu tarz komedi bana hiç mi hiç hitap etmediği gibi, bunu sahneye nasıl tercüme edeceğime dair de en ufak bir fikrim yoktu. Vazgeçmeye kalktım, ama "artık imkânsız" dediler, çünkü yılbaşı gecesi için yerine koyabilecekleri başka bir seçenekleri yoktu. Dolayısıyla, sonuna kadar gitmek zorundaydım. Sonuç rezaletti! Mizansen o kadar donuk ve ruhsuz olmuştu ki, kimse gülümsemedi bile. Her şey çok ağırdı. Seyirciler eğlenmek için gelmişti; perdenin her kalkışında coşkuyla alkışlıyorlardı; çünkü dekorlar çok güzeldi. Fakat heyecanları derhal sönüyordu. Gösterinin bitiminde, oyuncular sahneyi terk ederken seyirci ayıp olmasın diye nezaketen alkışladı. Oyunun ardından verilen resepsiyonda herkes beni tanımazdan gelmişti!

Peki ama provalar esnasında oyuncular, dizginleri ele alıp önerilerde bulunmadı mı?

Hayır, herkes çok umutsuzdu. Bir daha asla başıma böyle bir şey gelmedi. Mesela Carl Sternheim'ın komik piyeslerini

sahnelemekten çok zevk almıştım. Onlar farklıydı; keskin bir mizahları vardı ve asıl önemlisi gerçekçiydiler. Bu da bir kriter değil tabii. Öte yandan, iki *western*'in dünya prömiyerini gerçekleştirmek çok eğlenceli olmuştu. O oyunlardan birini, epey ünlü Münihli bir sinema eleştirmeni yazmıştı. İtibarlı tiyatroların hiçbiri *western* sahnelemeye yanaşmadığından oyunu bize teklif etmişlerdi. Herkes müthiş zevk almıştı. Piyeste rolü olmayan oyuncular bile provaları izlemeye geliyordu!

Sahneye at da çıkarmış mıydınız?

Hayır, daha ziyade *spagetti-western* tarzındaydı. Ennio Morricone'nin müziğini kullanmıştık, biraz ironik şekilde, altını çize çize... Klişelerin üzerine gitmiştik.

Hiç Shakespeare sahnelediniz mi?

Hayır. Yunan klasiklerine de hiç girişmedim, onların estetiğinin benim sahneleme tarzıma uymadığını düşünüyordum. Çehov da sahnelemedim ama başka sebeplerle. Bir kere öncelikle, dehasının altından kalkabilecek bir mizansen ortaya çıkarabileceğimi tahayyül edemeyecek kadar hayranlık duyuyordum bu tiyatro tanrısına. İkincisi, her rol için hakikaten büyük bir oyuncu gerektiğinden ideal rol dağılımını nasıl yapabileceğimi bilemiyordum. Zaten bu nedenle çok nadiren tatminkâr Çehov yorumu görebilirsiniz. Geçenlerde, muhteşem bir *Vanya Dayı* seyrettim. Astrov rolündeki Jens Harzer öylesine olağanüstü bir oyuncu ki, onunla boy ölçüşemeyen diğer oyunculara katlanabiliyordunuz. Seyrederken Noel ağacının dibinde hediye paketlerini açan küçük bir çocuk gibi hissettim kendimi. Çok nadir ve büyük bir keyif ânıydı. Çoğunlukla hayal kırıklığına uğradığım için, artık çok seyrek gidiyorum tiyatroya.

Daha önce tiyatroda yönettiğiniz oyunculardan televizyon ya da sinema filmlerinizde birlikte çalıştığınız oldu mu hiç?

Televizyon filmlerinde özellikle çalıştım, çünkü tiyatro çalışmalarıyla ikisi çoğu zaman paralel gidiyordu. Bu vesileyle, hayranlık duyduğum oyuncu Josef Bierbichler'le olağanüstü işbirliğimizden söz etmem gerek. Televizyondaki ilk rollerinden biri maalesef televizyon için çektiğim en berbat filmdeydi (*Sperrmüll, Çöp Yığını*, 1976). Sonradan, *Beyaz Bant*'taki kâhya rolü için onu aradım ve birlikte zevkle çalıştık.

İlk televizyon filminizin öncesinde, Süper 8'le amatör filmler çekmişliğiniz var mıydı?

Hayır ama iki kısa metrajda oynamıştım. Wiener Neustadt'da yaşadığım yıllarda, bir şirkette yönetici olarak çalışan Süper 8 hastası bir adamla tanışmıştım. Çektiği filmler çok aptalca şeylerdi ama hepimizin büyülendiği beyaz bir Jaguar'ı vardı. Benim grubun "sanatçı" sı ve ailemin de oyuncu olduğunu bildiğinden filmlerinden ikisinde oynamamı rica etmişti. Kayda değer şeyler değildi ama eğlenceli bir tecrübe olmuştu.

Radyo için yaptığınız roman uyarlamalarından edindiğiniz tecrübenin tiyatroda oyun sahnelemenize katkısı oldu mu?

Hayır, çünkü radyoda yaptığım iş, programda, okuduğum edebiyat eleştirilerini ve roman uyarlamalarını kaleme almaktan ibaretti.

Benim için en faydalı çıraklık, televizyonda dramaturg olarak çalışırken okuduğum kötü senaryolar oldu. Her sabah masamın üzerinde bir yığın okunacak senaryo buluyordum. Bu sayede, kısa zamanda bir metinde aksayan yerleri hemen saptamayı öğrenmiştim. Bugün de senaryonun temelini kurma tarzımda o tecrübenin büyük katkısı vardır.



Michael Haneke sahnelediği *spagetti western* tarzındaki oyunun provasında.

Çıraklık yıllarınızda resimden faydalandınız mı?

Pek sayılmaz. Benim için iyi bir kulak önemli. Tiyatroda, provalar sırasında çoğu zaman, oturup gözlerimi önüme eğer ve oyuncuların sesini dinlerdim. Onları seyretmediğim için bana bozulurlardı. "Bakmadığım zaman sizi daha iyi görüyorum," diye karşılık verirdim. Bir ses yanlış çıktığında, bir duygu doğru ifade edilmediğinde hemen kulağımı tırmalar. Oyuncuları seyrederken bunları tespit etmek daha zor. Aynı şekilde, yazma aşamasında da asla bir imajdan yola çıkmam; bir durumdan hareket ederim ve sonra bunu yoğun bir şekilde ifade etmenin yollarını ararım. Bu arayışta resmin bana yol gösterici olması çok nadirdir.

Üniversitedeyken sık sık müzelere gider miydiniz?

Hayır, sık sayılmaz. Resmin önemini son yıllarda keşfettim. Eskiden de hayranlıkla seyrettiğim tablolar vardı ama o kadar; ilgim daha öteye geçmiyordu. Bir istisna anlatayım. Baden-Baden'da yaşarken Rönesans resmini keşfettim. O sıralar, çok fazla esrar içiyorduk, bir akşam kafam iyiyken Rönesans resmiyle ilgili bir kitabı karıştırıyordum. Tabii ki daha önceden de bu resimleri biliyordum ve güzel buluyordum. Ama ilk defa o anda, resimler arasındaki ilişkiler zihnimde canlandı. Her biri bir hikâye anlatıyordu. Daha sonra, bu tablolara ayık kafayla bakarken de aynı hissi yakaladım. Son yıllara kadar da, neden bilmiyorum, bu sürdü, XV, XVI, XVII, hatta XVIII. yüzyıl tablolarını seyretmekten ayrı bir zevk alıyorum. XIX. yüzyıl, empresyonizm de güzel ama beni etkilemiyor. Van Eyck'ın Gent'teki, *Kutsal Kuzu (L'adoration de l'agneau mystique)* adlı mihrap arkalığı bence muhteşemdir; birkaç ay önce Prado'ya gidip tekrar gördüğüm Vélasquez tabloları gibi.

Egon Schiele'nin resimlerine bakarken bazı filmlerinizde bulunan o melankolik yaklaşım geliyor akla.

Olabilir. Bunu ancak siz söyleyebilirsiniz. Ben filmlerimi bu açıdan göremem. Resimde de edebiyatta da Avusturya me-

dan da çok ayrıcalıklıydım; çünkü sadece tiyatro yönetmenliğine yoğunlaşmak üzere televizyondaki daimi işimi bıraktığım ve çalışmalarımı Baden-Baden sınırları dışında kimseye duyuramadığım ilk yıllar hariç, peş peşe aralıksız piyes sahneledim. Sinema filmi çekmeye bu kadar geç başlamamın bir nedeni de budur; hiç zamanım yoktu. İki iş arasında çok sayıda teklif alıyordum ve aşağı yukarı ne istiyorsam yapabiliyordum. Elimde proje olmadığında tatile çıkıyordum. Bugün buna zaman ayıramıyorum ama o dönemde, bir Yunan adasında üç ay geçirmenin keyfini çıkarabilmiştim.

Yunanistan deyince, *Persephone* adında bir öykünüz yayımlanmış; konusu neydi onun?

Yunan adalarından birinde bir manastırda bir yığın sorunla boğuşan üç turistin başına gelenlerle ilgili bir masaldı. Kadın sonunda iki erkekten birini okla öldürüyor, hayatta kalan adam buna yol açanın kendi hatası olup olmadığını sorguluyor. Sofistike olmasına çalıştığım bir dille anlattığım bu hikâye gelecekteki filmlerimin temel sorunsalını ortaya koyuyordu: Hakikatte ne oldu? Benim bakış açım gerçeğe tekabül ediyor mu?

Başka yayımlanan hikâyeniz var mı?

Adını unuttuğum bir tane daha var. *Persephone*'a çok benzeyen bir hikâyeydi; ama sadece sonunu hatırlıyorum, epey karamsarlığa sürüklemiştim. Karakterlerden biri diğerine, "Ama bu benim hikâyem! Sen ne yapabilirsin ki?" diyordu, öteki de "Doğru. Hiçbir şey!" diye cevap veriyordu.

Bugün bu hikâyeleri bir yerlerden bulabilir miyiz?

Hiçbir yerde bulamazsınız. Avusturya'daki bir edebiyat yarışması için basılan toplu hikâyeler içinde yer almışlardı, ama bugün bulunmaları mümkün değil. *Persephone* o kadar da kötü değildi galiba, çünkü yayımlandıktan sonra birçok yerden hikâ-

ye yazmam için teklif gelmişti. 1967 yılıydı galiba, o devirde bir yayınevinde maaşlı çalışmak beni çok memnun ederdi. Ama benden tek istedikleri yayımlanacak bir hikâye kitabıydı. Benim kafamdaysa ancak iki ya da üç konu vardı, on küsur hikâye ortaya çıkarmak en az iki yılımı alırdı.

Televizyon filmlerinize geçmeden önce, piyanist ya da besteci olma düşüncesinden vaz- geçmenizin ardından müziğin hayatınızda oynadığı rolü biraz anlatır mısınız?

Viyana'ya geldiğimde piyanosuz kaldım. Sadece Wiener Neustadt'a gittiğimde piyano çalabiliyordum. Ve doğal olarak, çalışım gittikçe kötülüyordu, bu bende öylesine moral bozukluğu yarattı ki, tamamen bırakmayı tercih ettim. İflah olmaz bir şekilde plak alarak müziğin sadece takipçisi, tüketicisi oldum.

Konserlere sık gider misiniz?

Hayır, sık sayılmaz. Operaya gitmeyi ise zaten hiç sevmem; iyi sahnelenmiş bir operaya çok nadir rastlıyorsunuz. Aslında, tiyatroya da sık gidiyor değilim. Bir sanat eseriyle karşı karşıyayken, kalabalıkla sarılı olduğum hissinden hoşlanmam. Ayrıca, bugün tiyatroya gitmeye kalktığımda, herkes beni tanıyor; bir prömiyeri seyrettiğimde, çıkışta mutlaka fikrimi söylemem icap ediyor. Bundan hiç hazzetmiyorum. Bir oyunu seyretmeyi çok istiyorsam, yorumda bulunma mecburiyetinde kalmadan rahat rahat izleyebilmek için ileri bir tarihte gidiyorum. Üstelik Viyana'da bütün oyuncuları ve yönetmelerin çoğunu tanıdığım için işleriyle ilgili görüşlerimi kendilerine söylemek durumunda kalmak rahatsız edici geliyor. Müzik bahsine dönersek, hele Bach'ın *Passion*'ları söz konusuysa, o konseri kaçırmamaya çalışırım, çünkü kırdaki evimde de büromda da ne kadar iyi bir ses sistemi olursa olsun, büyük korolar evde dinlenmiyor. Sonuçta, müzik dinlemediğim an yok gibidir.

Gençliğinizde müzik zevkiniz sadece klasik müzikle mi sınırlıydı yoksa *rock* gibi başka ritimlere de ilgi duyar mıydınız?

Ergenlik çağında *rock* ilgimi çekmişti. Danslı eğlencelerde, Little Richard'a, Elvis Presley'ye, Bill Haley'ye ve dönemin diğer şarkıcılarına bayılırdık. Daha sonra, Baden-Baden'a taşındığımda, yani esrar döneminde, en çok dinlediğim pop müzik Pink Floyd'du. Ve orada kaldım! Michael Jackson'ın kim olduğunu biliyorum tabii ama müziğinden bihaberim.

En sevdiğiniz müzisyenleri nasıl keşfettiğinizi hatırlıyor musunuz?

Handel'in *Mesih*'ini ya da daha önce anlattığım gibi, Oskar Werner'in oynadığı filmde Mozart'ın *do minör sonat*'larını ilk dinlediğimde hissettiğim duyguyu çok iyi hatırlıyorum. Bach'tan hoşlanmam çok erkendir ama niçinini nasılını anlatamam. Her şeyin ötesinde bir müzik o. Bambaşka, yüce bir dünyaya götürüyor insanı.

Bach'ı, Schubert'in üstüne mi koyarsınız?

Bach, Mozart ve Schubert, tartışmasız en sevdiğim üç besteci. Ama birini diğerlerinin üzerine koymam çok zor.

3

İlk televizyon filmi: Liverpool'dan Sonra - Godard, McLuhan ve Beatles, Stones'un bir şarkısı - Kesintisiz planın çekim gücü - "Berbat filmim *Çöp Yığını*" - *Göle Giden Üç Yol*'un yazımı - Televizyon uyarlamasının sinemadan farkı - Tanrı, şans ve ilham - Filmim fazla mı Avusturyalı? - "Mutluluğa inanmam"

LIVERPOOL'DAN SONRA

Yatakta bir çift. Sevişme sonrası. Kadının zevk almadığını anlarız. Bu sahneyi, otuzlu yaşlardaki erkek ve kadını evlerinde, gündelik hayatın giderek hayal kırıklığı uyandıran maddi ve duygusal anlarında gördüğümüz kısa skeçler izler. Her skeç, sahneyi yorumlayan ve seyirciyi düşünmeye sevk eden alıntılarla birbirinden ayrılır. Alıntılananlar arasında Marshall McLuhan'dan Beatles'a (*The Word is love / Anahtar Kelime Aşktır*), Wittgenstein'dan Hunter Davis'e, Andy Warhol'dan Thomas Wolfe'a, Siegfried Lenz'den ("*İnsanlar arasındaki bütün çatışmalar savaş kuralına riayet eder*") Norman Mailer'a (*Ne irfan ne de hayalgücü gökten iner. İkisi de unuttuğumuz bir geçmişin ıstıraplarına sıkı sıkıya bağlıdır*") geziniriz. Oyuncuları sık sık karşı karşıya getiren çatışma anları gibi, Jean-Luc Godard'ın

ifadesiyle söylersek, "bir kuşağa has dünyaya bakış"ı yansıtmayı amaçlayan bu alıntılar çoğunlukla bir Beatles konser görüntüsünün üzerinde verilirken fondaysa Rolling Stones'un meşhur nakaratı "*(I can't get no) Satisfaction*" çalar. Birbirine temas etme ihtiyacı duyan çiftimiz yavaş yavaş, asla karşılıklı olarak birbirlerini tanıyamadan, olsa olsa konuşabileceklerini fark eder. Kadın sıkıntıya gömülür. Erkek kadından uzaklaşır. Ve çift, Theodor Adorno'nun sözünü teyit eder: "Aşk benzerliğin olmadığı yerde, benzerlikler görebilme maharetidir."

1974'te çektiğiniz ilk televizyon filminiz ... und was kommt danach (Liverpool'dan Sonra), James Saunders'ın After Liverpool adlı radyo oyunundan uyarlama. Televizyona geçişiniz nasıl oldu?

O devirde Baden-Baden'da, sanatsal işler arasındaki hiyerarşide televizyon tiyatroya göre daha üstün görülüyordu. Dolayısıyla, ben de televizyon filmi çekebilme imkânını yakalayabilmek için tiyatroda yaptığım işleri televizyondan birtakım yöneticilere göstermeye çabalıyordum. Seyrettikleri onları ikna etmiş olsa gerek ki, yerel bir kanalda bana bir şans verdiler. Ama tabii paraları yoktu. Bana tek sunabildikleri hantal Apex video kameralar, bir stüdyo, kanalın dekorcusu ve telif hakkına sahip oldukları Saunders'in o radyo oyunundan ibaretti. Diyalogları eğlenceli bulduğumdan bu teklifi zevkle kabul ettim.

Oyuncuları kendiniz mi seçmiştiniz?

Evet. Kadın oyuncunun çıkardığı işten çok memnun kaldım, tiyatroda beraber çalıştığım bir oyuncunun sevgilisi olan erkek oyuncuysa o kadar tatmin etmemişti. Saunders'in metni her skeçte farklı oyuncuların yer almasına imkân veriyordu. Ama bu benim için mümkün değildi. Bütçenin yetersizliği nedeniyle iki oyuncuyla yetinmek zorundaydım.

Orijinal metindeki yirmi altı skeçten yirmi ikisini tutmuşsunuz. Seçimi nasıl yaptınız?

İki oyuncuyla sınırlı kalma kararı alınca bu seçim mecburi oldu. Hikâyeyi oluştururken, yazarın kurguyla ve skeçlerin yerlerini değiştirerek metni yeniden biçimlendirme imkânı tanıyan serbestliğinden faydalandım. Piyes böyle değildi; orada kadın-erkek ilişkileri daha soyut olarak ele alınmıştı.

Bir de ara başlıklar ilave etmişsiniz...

Bu fikri uyandıran oyunun adı oldu. Saunders'ın Beatles ve pop müzikle birlikte, Liverpool'da doğan kültür devriminin etkisindeki kuşağın portresini resmetmek istediği için oyununa *After Liverpool* adını koyduğunu düşündüm. Her skece Rolling Stones'un *Satisfaction* şarkısından dizeler eşliğinde, 1960'lı yıllardan ünlü bir alıntıyla girme tercihi de buradan kaynaklandı.

Ara başlıklarda Beatles'ı alıntıladığınız halde karakterlerinizde hiç Beatles göndermesi olmamasının nedeni ne?

Çünkü Liverpool göndermesi müzik zevkinden ziyade, iklim ve atmosfer meselesine dair. Bu filmle aslında, o sıralar otuzlarında olan kendi kuşağımın bir portresini yapmak gibi biraz naif bir hevesin peşindeydim. O nedenle yaşıtım oyuncular seçtim. Esasında, Beatles'ın müziği bizi o kadar sarsmamıştı; çünkü onlar ortaya çıktığında biz artık yaşımızı başımızı almıştık.

Madem öyle, karakterlerin yaşlarına da tam denk düşmediği halde niye baştan sona Stones'un şarkısını kullandınız? Şarkının tam adı, (I can't get no) Satisfaction'ın (Tatmin (olamıyorum)) çağrışımından dolayı mı? Sonuçta, filmin ve genel olarak sinemanızın ana teması...

Varoluşsal hüsran. Evet, tabii. Ama aynı zamanda, Andy Warhol'dan yaptığım alıntıyı da çağrıştırıyor; kuşaktan kuşağa değişen sadece kılık kıyafet. Temel sorunlar bakidir.

Stones'un bu şarkısını kullanmayı daha senaryoyu yazma aşamasında mı aklınıza koymuştunuz?

Evet, baştan beri aklımdaydı. Ama tabii telif hakkını alıp alamamamıza bağlıydı tamamen. Televizyon için yayın hakkını almanın sinema için almaktan çok daha kolay olduğunu biliyordum. Televizyona yaptığım başka bir filmde, ***Edgar Allan Kimdi?***' filminde (***Wer war Edgar Allan? 1984***), Ennio Morricone'nin Bertolucci'nin *1900*'ü için bestelediği müziği kullanmıştım. Daha sonra bir dağıtımcı, o filmi sinemada göstermeye niyetlendi, Bertolucci'nin vârisleri öyle bir meblağ talep etti ki, adam vazgeçmek zorunda kaldı.

Liverpool'dan Sonra'nın bir başka önemli referansı da Jean-Luc Godard. Filmi ondan bir alıntıyla açıyorsunuz...

O dönemde, çok sıkı bir Godard hayranıydım. Bugün geriye dönüp baktığımda, bu ilk televizyon filmimde -ki çok da matah bulduğumu söyleyemeyeceğim- yine naif bir şekilde "Godard'lık yapmaya" kalktığımı görüyorum.

Godard'da en çok hoşunuza giden neydi?

Entelektüel inceliği. Onun beyaz perdede otorefleksiyon* diye adlandırabileceğim yaklaşımı, yani Godard'ın kendi üzerine eğilen, bunu sinemada kurumsallaştıran bir yönetmen olduğunu söyleyebiliriz. Ondan önce kimse bunu bu denli yapmamıştı. Beni en az Bresson kadar etkilemiştir. Godard'ınki öyle bir sinemaydı ki, daha önce tahayyül dahi etmek mümkün değildi.

Bu filmde, en az iki yerde daha Godard'a atıfta bulunuyorsunuz. Bir yerde, ***Erkek-Dişi***'**nin** (***Masculin Féminin,*** 1966) afişini gösteriyorsunuz ve üçüncü **sekansın başında, karakterleri**

---

* Edebiyatta ya da diğer sanatsal alanlarda, işlerin üretim sürecini de açık olarak yansıtma anlayışı. (ç.n.)

sağdan sola, sonra soldan sağa yatay kaydırmayla çekiyorsunuz, tıpkı *Hayatını Yaşamak*'ta (*Vivre sa vie*, 1962) Godard'ın bir kafenin tezgâhında Anna Karina ile Sady Rebbot'yu sırttan çektiği gibi.

Evet, ona göz kırpıyorum.



Hildegard Schmahl ve Dieter Kirchlechner

Skeç aralarında yaptığınız alıntılar çok çeşitli; Adorno'dan Henry Miller'a, Norman Mailer'dan Beatles'a, Andy Warhol'a... Marshall McLuhan alıntısı, ("*Televizyondaki görüntü her an duyularımızın da aktif katılımıyla, ağın ilmeklerinin yeniden düğümlenmesini gerektirir.*") gelecekteki sinema filmlerinizin ipuçlarını veriyor gibi.

Televizyon üzerinden manipülasyon meselesi çok erken zamanda ilgimi çekmişti. Ve elbette Avusturya'da çok tanınan McLuhan'ı da okumuştum.

Dil ve iletişimin zorluğuna dair Wittgenstein'ı es geçmiyorsunuz: "*Konuşulan dilin karşılıklı olarak anlaşılmasına bağlı zımni anlaşmalar son derece karmaşıktır.*" Bu da daha sonra tekrar üzerinde duracağınız bir fikir.

Bu alıntıların hiçbiri gelişigüzel seçilip konmuş değil. Çocukluğumdan itibaren insanların birbirleriyle çok zor iletişim kurduğunu hissediyordum. Gündelik hayatta kendini ifade ederken kesin olmaya gayret etmiyorsun. Her birimiz karşımızdakinin ne dediğini bazen hiç dinlemeden bazen de yarım kulak dinleyerek konuşuyoruz. İletişim kurma teşebbüslerimizde ortaya çıkan sorunların başlıca kaynağı bu. Ancak, kesin olmaya

gayret ettiğimizde bile, benim kırmızım ve mavim, başkasının kırmızısı ya da mavisiyle aynı olmayacaktır.

Ara başlıklar ikili bir işlev görüyor: Ya başlayacak olan skeci takdim ediyor ya da biten skeci neticeye bağlıyorlar.

Skeçleri peş peşe dizmenin biteviye düzeninden kaçınmak için bu çareye başvurdum. Elimdeki malzemeyle oynamak istedim. Bütün bunlarda epey bir hiciv boyutu da var. Bu ilk filmde iletişim kurmanın zorlukları gibi zihnimi meşgul eden konulara eğiliyorum. Ama aynı zamanda, çok zorlayıcı şeylere kalkışmadan bir başlangıç yapmak gibi bir niyetim de vardı. İki oyuncu, tek bir dekor, üç haftalık çekim süresi; bu malzemeyle başa çıkabilirim, diye düşünmüştüm. Önemli bir film yaptığım havasında değildim, dolayısıyla da bütçenin sınırlarını zorlamıyordum. Film gayet iyi karşılandı. İlkin sadece yerel kanalda bir gösterim öngörülmüştü, nihayetinde ülke çapında gösterildi. Sonra tekrar gösterimleri oldu.

Üç haftada **toparlamak durumunda** olduğunuza göre, çekimler sırasında **gerektiğinde baştan alma** imkânınız da sınırlıydı herhalde...

Hayır, videoyla kaydettiğimiz için, bazı sahneleri tekrar çekmenin maliyeti çok düşüktü. Fakat o kadar tekrar yapmamız gerekmedi; çünkü oyuncular bayağı iyiydi. Bilhassa Hildegard Schmahl.

Çekim öncesi çok prova yapmış mıydınız?

Prova yapmadık; ama oyunu televizyona uyarlarken yaptığımız değişiklikler üzerine uzun uzun tartıştık. Oyuncuların zaten bu değişikliklerde büyük katkısı oldu. Diyalogları dekor içinde istediğimiz yere yerleştirebilirdik, her şey mümkündü. Bir skeci Noel'e taşımak, Hildegard Schmahl'ın aklına geldi mesela.

Oyuncularla yaptığınız bu hazırlık, tiyatrodaki okuma provaları gibi miydi?

Evet, öyle denebilir. Zaten benim yorumum da biraz teatraldi; sinemasal anlatıma has açı-karşı açı çekimleri burada çok azdır.

Sinemasal çekimler, filmin ilerleyen sahnelerinde daha çok karşımıza çıkıyor. Sanki sizin yönetmenliğiniz de yavaş yavaş açılıyor gibi. İlk skeç sabit bir kesintisiz plan, sonra biraz önce bahsettiğimiz yatay kaydırma geliyor. Bir anlamda Michael Haneke'nin gelecekteki sinematografik üslubunun yaratılışına tanık oluyoruz! Pinponla ilgili replik mesela *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası*'nın kilit sahnelerinden birini getiriyor hemen akla.

Neden olmasın?



Michael Haneke'nin çektiği ilk plan.

İlk sahnede, sevişme sonrasında çifti yatakta, neredeyse tamamen dikey açıyla yukarıdan çerçevelemeniz çok çarpıcıydı. Daha sonra, sinema filmlerinizde de böyle tam dikey planlar göreceğiz; ilk akla gelen *Piyano Öğretmeni*'nde (*La Pianiste*, 2001) klavyenin üzerindeki eller. Ama yine de ender kullandığınız bir açı bu. Oyuncularınızı filmin açılışında niye böyle takdim etmeye karar verdiğinizi hatırlıyor musunuz?

Bu açıyla başlamak bütün filmin omurgasını oluşturacak genel fikri de ortaya koymanın bir yoluydu. Fikir şuydu; bazı örnek durumlardan hareketle, iletişim denen meseleye adeta bilimsel denebilecek, yukarıdan bir bakışla bakmak.

Son plan da çok etkileyici. Çifti geniş açıyla dekorun en dibinde görüyoruz, kamera on dört dakika süren uzun bir kaydırmayla çok yavaş yaklaşıyor.

O kaydırma, çok ağır oldukları için yavaş hareket ettirebildiğiniz hantal video kameralar sayesinde mümkün oldu. Normal sinema filmi ve kamerasıyla o planı o kadar uzun yapamazdım; çünkü arada makara değiştirmek gerekirdi.

Peki ama, finalde çifte bu kadar yavaş yaklaşmayı tercih etmenizin nedeni neydi?

O fikrin arkasında bir teori yok. Veda sahnesini en iyi değerlendirmenin yolu buymuş gibi gelmişti. Planın başında, mekânda ne kadar yalnız ve çaresiz olduklarını göstermek için onları mümkün olduğunca geniş çerçevelemem gerekiyordu. Sonra da, durumun hüznünü yüzlerinde yansıtan güzelliği yakalamak için yavaşça yaklaşmalıydım. Planın uzunluğuna gelince, erkeğin o sahnede kadına anlattığı hikâyenin uzunluğu kadar. Süregiden bir anlatıyı okuyormuş hissini uyandırmak için sahneyi plan değişiklikleriyle görsel olarak kesintiye uğratmamak gerekiyordu.

İlerde sinema filmlerinizde de sık sık başvuracağınız, bir sahneyi tek planda çekme tercihinizi daha ilk televizyon filminizde de görüyoruz...

Kesintisiz planların genelde iki nedeni vardır. Birincisi, oyunculara bir heyecanı, hissi geliştirebilme zamanı tanıyarak onları rahatlatır. Benim için oyunculuk her şeyden önce gelir. Açı-karşı açı çekerken, oyuncunun sahneyi başından almasını beklerim, gerekirse kamerayı daha sonra çalıştırırım. Bir sahnede en hafif bir duygu söz konusu olduğunda bile, oyuncuyu cümle cümle oynatmak bana aptalca geliyor. Kesintisiz planı tercih etmenin ikinci nedeniyse manipülasyon meselesiyle alakalı. Zamanla oynayarak hile yapılmadığı takdirde, kesintisiz

plan daha az manipüle eder. Bu da gerilimi yükseltmeye katkıda bulunur; kesintisiz plan, seyircinin sabırsızlığının üzerine giderek ona soluğunu tutturur.

Bu filmde niçin üç görüntü yönetmeniyle çalıştınız?

O dönem, televizyon prodüksiyonlarında, önem ayrımı yapmadan jenerikte bütün kameramanların adını zikretmek âdetti. Halbuki, içlerinden sadece biri görüntü yönetmeniydi.

Dekorlarınız hem çok gerçekçi hem de stilize...

Evet, biraz tiyatro dekoru gibi. Özgün piyes öyle gerektiriyordu. Karakterler de aslında sergilenen durumlar gibi, gerçekçi bir yaklaşımla ele alınan modellerdi. Dolayısıyla, iki boyutun birden üzerine gitmek, hem stilizasyona yönelmek hem de gerçeklik duygusunu kaybetmemek için fazla soyuta kaçmaktan sakınmak gerekiyordu. Tutturması zor hassas bir dengeydi.



Liverpool'dan Sonra'nın dekoru.

Bu ilk televizyon filminizi seyrederken biçimsel ustalığınıza hayran kaldık. Bu deneme girişiminin kısa sürede size sinemanın kapılarını açacağını o zaman tahmin ediyor muydunuz?

Bu ilk tecrübenin beni biraz daha ileri götüreceğini ümit ediyordum elbette. Ama sinemada yönetmenlik yapmayı henüz düşünmüyordum. *Yedinci Kıta*'yı yazıncaya kadar sürekli, henüz kendi dilimi bulamadığım hissindeydim. Güçlü ve zayıf yanlarımın neler olabileceğini öğrenmeye ve anlamaya çalışıyordum.

1975'te, berbat olduğunu söylediğiniz ikinci televizyon filminiz *Çöp Yığını*'nı yapmışsınız, onu seyredemedik...

Seyretmenize izin vermiyorum zaten! Neyse ki ortalıkta hiçbir kopyası yok.

O filmi çekmeye sizi yönelten ne olmuştu ve bu kadar berbat bulmanızın sebebi ne?

SWF için yaptığım ilk filmin ilgi görmesi üzerine, Almanya'nın ikinci büyük kanalı ZDF'den aradılar. Güney Amerikalı bir yazarın, iki karakterin rol aldığı bir oyununu televizyona uyarlamamı teklif ettiler; program gece yayınlanacaktı. Bu defa, çekim için dört haftam vardı. Fakat, rollerin dağılımı zaten yapılmış olduğu için, kanaldan çekim süresinin bir haftasını iptal ettiklerini bildirdiler. Ben de onlara üç haftada asla yapamayacağımı söyledim. Bunun üzerine, iyi düşünmemi rica ettiler; zira bu uyarlama ZDF'ye girmem için bir fırsat olabilirdi. Ben de iyi düşündüm ve reddimde ısrar ettim. Bir daha bu kanaldan asla beni aramazlar, diye düşünüyordum. Buna rağmen, bir yıl sonra, ZDF'den bir prodüksiyon müdürü arayıp benimle bir film çekmek istediğini söyledi. Ama maalesef, o filmden önce, yazarıyla yapım sözleşmesi imzaladığı bir başka senaryoyu çekmem gerekiyordu. Senaryoyu daha okur okumaz matah bir şey çıkmayacağını anladım. Çocukları tarafından emekliler

yurduna yerleştirilmek istenen eski bir lise öğretmeninin hikâyesiydi. Adam beş odalı geniş evinde yaşamaya alıştığı için iki odalı bir yere gönderilmeye itiraz ediyor; ama sonunda kabul etmek zorunda kalıyor. Çok inatçı olduğundan bütün eşyalarını da yanında götürmekte diretiyor, mobilyalarının çoğu sokakta kalıyor... Böyle bir melodramdı. Müthiş sıkıcıydı! Fakat, "Bir kez daha reddedersem, bundan sonra ZDF'den kimsenin hayatta yüzünü göremem, halbuki projenin elini ayağını biraz düzeltebilirim belki," diye düşündüm. Hakikaten de biraz daha iyi oldu ama hâlâ kötüydü. Ayrıca, bütün çalışanlarını tanıdığım ve en iyi kameraman ve görüntü yönetmenleriyle çalışabildiğim SWF'nin tersine, Münih'te kimseyi tanımıyordum ve bana, olabilecek en kötü teknik ekibi vermişlerdi. Bir de üstüne üstlük, kanal, istediğim oyuncuların ücretini ödeyemiyordu... Her şeye rağmen, film yayınlandığında tuttu ve hatta bir de ödül aldı. Ama bu projenin ardından, kendi filmimin prodüksiyonunu yapma vaadinde bulunan adamcağız, bana ZDF'yle çalışma fırsatı yaratamadan vefat etti. Bunun üzerine, "Herkesin bir hata hakkı vardır, ama aynı hatayı iki kere tekrarlamamalısın," dedim kendime. Bundan böyle de televizyonla ilişkimde işi hep sıkı tuttum. İstediğim her koşulu elde etmek için sonuna kadar direttim. Zira bir proje yürümediğinde, sorumluluk tamamen sizin sırtınıza yükleniyor.

Filmin adı *Sperrmüll* ne anlama geliyor?

Ayak altında kalabalık eden, fuzuli eşyaların belediye tarafından kaldırılıp götürülmesi. Metaforik bir başlık. Filmin sonunda, kalabalık ettiği için ortadan kaldırılan sadece mobilyalar değil, bizatihi başoyuncu oluyor.

GÖLE GİDEN ÜÇ YOL*

Elisabeth Matrei, Kärntern eyaletindeki Klagenfurt'ta (Avusturya'nın güneyi) yaşayan dul babasının yanına tatile gider. Niyeti, yakındaki gölde yüzmek ve istirahat etmektir. Ancak, kısa bir süre sonra, vaktiyle göle giden üç gezinti yolunun da çıkmaza dönüşüp kapandığını fark eder. Orada geçirdiği günler, bir iç yolculuğa çıkmasına vesile olur. Kardeşi Robert'in Londra'daki düğününü anlatır babasına. Babası düğüne katılmak istememiştir. Robert kendinden genç bir kadınla evlenmiştir, ancak ikisinin arasındaki yaş farkı Elisabeth'le sevgilisi Philippe arasındaki kadar büyük değildir. Elisabeth basın fotoğrafçısıdır, hayatının aşkı Trotta'yı hep şaşırtmıştır bu tutkusu: İnsan neden savaşı ve sefaleti fotoğraflar ki? Anlaşmazlıklar ve giderek artan kavgalar, Cezayir Savaşı'nın sonunda ikisini ayrılığa sürükler. Elisabeth'in sonradan başka sevgilileri de olur. Ama bugün, Trotta'nın yerinin hepsinden ayrı olduğuna emindir. Kısa sürede boşanmayı kabul ettiği Amerikalı kocası Hugh'den de... Trotta'nın intiharından sonra çalkantılı bir ilişki yaşadığı Manes'den de... Babası, Elisabeth'e Klagenfurt'ta olup bitenleri anlatır; komşular, kapanan ya da el değiştiren dükkânlar... Eski bir okul arkadaşıyla biraz buruk, ayaküstü bir karşılaşmadan sonra, Elisabeth daha fazla orada kalmak istemez. Philippe'ten kendisine iş nedeniyle Paris'e dönmesini isteyen bir telgraf göndermesini ister. Mektuplaşmalar sonucu, Viyana'da Trotta'nın kısa süre önce evlenen kuzenini bulur. Trotta'nın kuzeni, Elisabeth'e -cebine gizlice koyduğu pusulayla- onu sevdiğini ve her zaman sevmiş olduğunu itiraf eder . Pusulayı Orly'de, havaalanına kendisini karşılamaya gelen Philippe'le buluşmadan hemen önce okur Elisabeth. Philippe kendisinden hamile kalan genç bir kıza evlenme sözü verdiğini söyler. Elisabeth ilişkiyi bitirmek için bu bahaneyi fırsat bilir. Ertesi gün, patronunun önerdiği Saygon'daki tehlikeli görevi kabul etmeyi düşünür.

---

* Drei wege zum See, 1976.

1976 yılında, Ingeborg Bachmann'ın 1972'de yayımlanan Simultan (Aynı Anda) adlı kitabında yer alan *Göle Giden Üç Yol* adlı hikâyesini uyarlamışsınız. SWF ve Avusturya televizyonu ORF'nin ortak yapımı olan bu televizyon filmini çekmeye sizi yönelten ne oldu?

Bugün, savaş sonrası Avusturyalı yazarlar içinde, şair olarak apayrı bir yeri olduğu kabul edilen Ingeborg Bahmann'ın eserine her zaman büyük hayranlık duymuşumdur. Bütün hikâyelerini okumuştum, ama özellikle bunu uyarlamak istiyordum; çünkü çok sinematografik bir yapısı vardır.

Ne açıdan özellikle sinematografiktir?

Çünkü kadın kahramanın hayatının farklı anlarına tekabül eden hikâyelerin birbirine bağlandığı zaman içinde ileri geri gidişlerle eklemlenmiş bir hikâyedir. Bachmann'ın hikâyelerinin çoğu öylesine içseldir ki, kolay kolay sinemasal bir anlatı inşa etmeye izin vermez. Filmi çekilen diğer metinlerinden en bilineni, başrolünde Isabelle Huppert'in oynadığı Werner Schroeter'in *Malina* romanı uyarlamasıdır. Güzel filmdir ama Bachmann'dan ziyade Schroeter'e ya da senaryoyu kaleme alan Jelinek'e yakındır.

Filmdeki dikkat çeken seçimlerinizden biri, kadın kahramanın iç sesinde Axel Corti'yi konuşturmuş olmanız...

Kadın sesi kullanmayı bir an bile düşünmedim. "Neden" derseniz, hiçbir fikrim yok. Bir kere, daha baştan, toplu okumalar ya da CD kayıtları nedeniyle çok tanındığı için Ingeborg Bachmann'ın kendi sesini elemiştim. Bachmann'ın sesi çok kendine özgü, çok dokunaklıydı. Viyana Üniversitesi'nin Maximum Oditoryumu'nda yaptığı bir okumayı hatırlıyorum, her an hıçkırıklara gömüleceği hissiyle yüreğiniz ağzınızda dinlediğiniz o kırılgan sesiyle bin iki yüz kişiyi soluksuz bırakmıştı. Ama benim filmim için uygun değildi. Axel Corti, Avusturya'da

çok tanınan bir sesti. Efekt elde etmek için trompetin ağzına konan "susturucu"ya nazireyle *Der Schalldämpfer* adında her cumartesi on beş dakikalık bir radyo programı yapıyordu. Alaycı bir tonla ve çok güzel bir dille daldan dala atlayarak her konu hakkında konuşurdu. Bütün bunlardan ötürü, olabilecek en iyi tercih gibi gelmişti bana.

Peki, dış sese niçin ihtiyaç duydunuz?

Edebiyat eserlerinden yaptığım bütün televizyon uyarlamalarında, mümkün olabildiğince özgün metni korumaya çalıştım. Bir kitabı televizyona uyarlamak ile sinemaya uyarlamak arasında büyük fark var. Benim için sinema, sanatsal bir biçimdir ve edebiyat eseri ona boyun eğmelidir. Televizyonda ise tersine, sanat eseri olan kitaptır; amaç, televizyon seyircilerinde o kitabı okuma arzusu uyandırmaktır. Bu nedenle de dilin güzelliklerinin hakkını vermek gerekir.

Avusturya televizyonunun 1970'li yıllarda yüksek sanatsal kalitesi olan programlar yapmak gibi bir derdi var mıydı?

Evet, o dönem Avusturya televizyonu bugünkünden hakikaten çok farklıydı. Cesaret gerektiren işlere girişilebiliyordu; çünkü maddi imkânsızlıktan ötürü Avusturya sineması diye bir şey yoktu. Ulusal sinema üretiminin embriyonunu yaratacak olan Sinema Federasyonu henüz kurulmamıştı; arada sırada işini bilen biri çıkıp bir film yapacak finansmanı elde etmeyi başarıyordu. Ciddi bir film çekmenin yolu televizyondan geçiyordu. Ama orada da deneysel bir şey yapmayı ummak imkânsızdı; prodüktörler, Alman ve Avusturya edebiyatının büyük eserlerinin uyarlamalarını istiyordu. Bir süre bu böyle devam etti. Sanırım Joseph Roth'un bütün romanlarının uyarlaması yapıldı, hatta Robert Musil'in *Niteliksiz Adam*'ını yapma teklifi bile aldım; intihar etmeye hiç niyetim olmadığı için reddettim. Esasen çektiğim televizyon filmlerinin çoğunun uyarlama olmasının sebebi bunların prodüksiyonunun daha kolay olmasıydı.

Aradan geçen yıllarda, televizyonda eğlence dışında herhangi bir projeye finansman bulmanın giderek ne kadar zorlaştığını yakından gördüm. Öyle ki, Franz Kafka'nın *Şato*'sunu önerdiğimde, kanalın müdürü, "şart mı?" diye sordu.

Göle Giden Üç Yol'a dönersek, o zaman hâlâ Baden-Baden'daydım, ama SWF'ye çalışmıyordum artık, aklıma bu fikir gelince bir ortak yapımcı bulmak için Viyana'ya gittim ve en başından itibaren beni destekleyen bir dramaturgla tanıştım. Bu, Avusturya televizyonu ORF (Österreichischer Rundfunk) ile uzun süreli bir iş birliğinin başlangıcı oldu.



Dış sesin haricinde, filmin yazımı da çok ilgi çekici. 1960'lı yıllarda Alain Resnais'nin *Savaş Bitti ve Seni Seviyorum, Seni Seviyorum* filmlerinde ilk defa kullandığı "zihinsel kurgu" efektlerini andıran bir yöntemle, hikâyenin içsel sesini sinemasal söyleme aktarmayı başarmışsınız. Bunun en güzel örneklerinden biri, filmin başlarında yer alıyor: Elisabeth, Klagenfurt garına geliyor, babası onu karşılayıp taksiyle eve götürüyor. Yolda, şehrin simgesi olan ejderhanın büyük bir heykelinin önünden geçiyorlar. O esnada birden, başka bir plana sıçrıyoruz: Çıplak, siyahi bir adam lavaboya eğilmiş, genç kadın kapıyı açıyor ve ona dışarı çıkması için bağırıyor. Biz seyirciler o anda, bunun zamanda bir ileri sıçrama olduğunu bilmediğimizden gördüğümüzün kim olduğunu ya da ne olduğunu anlayamıyoruz. Kadını ürküten adam ile ejderha arasında böyle bir anıştırma, hikâyede mevcut değil; ama başkarakterin düşünceleri, hatıraları, duyguları etrafında gelişen anlatının ruhuna çok iyi uyuyor...

Edebiyat uyarlamalarında hep yakalamaya çalıştığım şeye iyi bir örnek bu. Sık sık, "Özgün senaryo yazmak mı yoksa uyarlama yapmak mı daha kolay?" sorusuyla karşılaşırım. Şöyle söyleyebilirim; uyarlama daha çok vakit alan bir iş. Çünkü daha çıkış noktasında hikâye önünüzde duruyor, ama onu kendi dilinize, kendinize mal edip edemeyeceğiniz kesin değil. Dolayısıyla, kendi kurduğunuz bir hikâyeyi senaryolaştırmanıza kıyasla çok daha fazla zaman alıyor. Uyarlama yaparken, önce metni belli pasajların altını farklı renklerle çize çize birkaç defa okurum. Her önemli karakteri ayrı renkle çizerim. Sonra, yavaş yavaş, özgün malzemeyi sinemasal bir biçimde yeniden çatarım. Metnin yapısını olduğu gibi yüzde yüz almak istemem, çünkü edebiyat ve televizyon filmi ayrı medyumlar. *Göle Giden Üç Yol*'da, sözünü ettiğiniz zamanda ileri sıçrama fikri, gerilim yakalama ve seyirciyi bu içsel hikâyeye bağlama amacıyla geldi aklıma.

İlerleyen bir sahnede daha cesur bir hareketle karşılaşıyoruz; göle doğru giden Elisabeth aniden durmak zorunda kalıyor; çünkü aşağıdaki çalışmalar nedeniyle yol, boşluğa doğru kesiliveriyor. Bu planı, Trotta'nın intiharını hatırlamasına bağlayarak kesiyorsunuz. Bachmann'ın yumuşak akan edebi söylemine kıyasla, çok daha keskin bir sinemasal söylem benimsemişsiniz...

Bu normal, çünkü yazarken tek bir cümlede birçok karakteri bir araya getirebilir ve farklı zamanları kesiştirebilirsiniz; halbuki sinemada bir sahnede başvurabileceğiniz tek araç, karşıtlık ya da yan yanalıktır. Bu durumda, yaratılan etki edebiyata göre çok daha keskin oluyor. Ama bu aynı zamanda, seyirciyi uyanık tutmak bakımından bir avantaj da olabilir.

İnsan beyninin çağrışımsal işleyişine de çok yakın bu; o da anlık, dolayısıyla keskin. Bu yöntemi benimserken, duyguyu hikâyeyi bu biçimde anlatarak mı yakalayabileceğinizi düşünmüştünüz?

Bu o kadar hayran olduğum bir hikâye ki, bu şekilde yaklaşmayı arzu ettim. Metnin içselliğine sadık kalmanın en uygun yolu buymuş gibi göründü bana. Çekim sırasında bunun işleyip işlemeyeceğinden de emin değildim, ama bir kere o *Çöp Yığını* rezilliğine imza attıktan sonra, bir bozgunu daha kaldıramazdım. Dolayısıyla, zamanda sıçramalı zihinsel kurgu üzerinden biçimsel açıdan kendimi sağlama almak istedim.

Ingeborg Bachmann'ın hikâyesine uygulamanın ötesinde, bu zihinsel sürece uygun kurgu zaten ilginizi çeken bir şey miydi?

Tamamen sinemasal dile has bir şey olduğu için ilgimi çekiyordu tabii. Ama, ne olursa olsun özgün bir şey bulma gayretiyle çıkmadı, tamamen doğal olarak kendiliğinden belirdi. Bu karmaşık hikâyeyi anlatabileceğim bir form bulma arayışındaydım. Ve bunu bulduğum anda, önümde birçok ihtimalin kapısı açıldı.

Zaman akışını senaryoda kesin olarak belirlemiş miydiniz?

Yazarken hep grafikler çizerek çalışırım. Her karakterin ayrı renkte bir çizgisi vardır. Önümdeki beş çizgiye baktığımda, bir sahne için planlanan zamanın uzun mu kısa mı olduğunu görebilirim böylece. Başlangıçta hep birden fazla iskelet üzerinde ilerlerim. Her sahne için küçük kartlar hazırlarım, büyük bir tahta üzerinde bunların yerlerini değiştiririm. Sonra bütün bunları bilgisayara geçiririm. O an için bunun işleyip işlemeyeceğinden emin olamazsınız, ama yapıda değişikliğe gittiğinizde, önünüzdeki sadece birtakım grafikler bile olsa epey bir şey görürsünüz. Öğrencilerime anlatmaya çalıştığım da bu; çok sabırsızlar, hızla sonuca varmak istiyorlar. Ben şahsen, her şeyin yerli yerine oturduğunu görünceye kadar birçok deneme yaparım. Elbette, daha en baştan bir akışın, öne çıkıp kendini kabul ettirdiği de olur. Ama bu tür hediyelere çok ender rastlanır! Sevdiğim bir Yahudi fıkrası var. Moşe, hahama gider ve bü-

tün arkadaşları her zaman kazandığı halde kendisinin bir türlü piyangoda kazanamadığından yakınır. Bunun üzerine haham şu cevabı verir: "Ama senin de Tanrı'ya bir şans tanıman lazım! Kazanmak için oynayacaksın ki kazanasın." Öğrencilere anlattığım da biraz böyle; her zaman ilhama bir şans tanıyacaksın. Ama şans ancak çok çalıştığında gelir. Her açıdan baka baka sonunda mutlaka bir çözüm bulursun. Eğer sadece ilhamın gelmesini beklersen, çok uzun sürebilir bu bekleyiş!

Uzun uzadıya ön hazırlık yapmanıza rağmen çekim esnasında bazı şeyleri değiştirme ihtiyacı duyduğunuz da olmuyor mu?

Bu çok seyrek gelir başıma. Geldiğinde de tam manasıyla depresyona girerim. Çünkü genelde, son anda bir şeyi değiştirme mecburiyeti doğmuşsa, filmin bütünü kafanızda hazır değil demektir ve işte o zaman hata yaparsınız. Ama değişiklik önerisi bir oyuncudan gelmişse o başka. O öneriyi dikkate almaya gayret ederim; çünkü filmi zenginleştirebilir. Fakat bütün bir çekim boyunca, olsa olsa iki-üç defa meydana gelir böyle bir şey. Çoğu zaman, hemen hemen hiçbir değişiklik yapmam. Biçimin içerik tarafından belirlendiği filmlerde doğaçlamaya pek yer olmadığını düşünüyorum.

***Göle Giden Üç Yol*'u farklı mekânlarda, küçük bir şehirde, kırda ve Paris'te çekmişsiniz. Sahneler arasında uyuşmazlık olmamasını nasıl sağlayacağınızı baştan tasarlamış mıydınız?**

Elbette. Tek bir odada geçen bir film bile çeksem, her şeyi önceden tasarlamaya çalışırım. Bu sayede, mesela bir oyuncunun önerisinin yerinde olup olmadığını kolayca değerlendirebileceğim bir güven duygusu hissederim. Esasen her şey filmin tarzına bağlıdır. Belgesel çekiyorsan, çektiğin kişilerin ve olayların akışına ayak uydurman gerekir. Ama bu benim iyi becerdiğim bir şey değil, o yüzden de hiç belgesel çekmeye kalkmadım.

Filmin çok etkileyici bir diğer unsuru da Ursula Schult'un harikulade yorumu. Dönemin ünlü oyuncularından mıydı?



Ursula Schult

Viyana'daki Josefstadt'ın yıldızlarındandı. Onu seçmemin nedeni, fiziksel bakımdan Elisabeth karakterine tıpatıp uymasıydı. Babam yıllar önce onunla birlikte tiyatroda oynadığı için, çok zor biri olduğu konusunda beni uyarmıştı. Hakikaten de çok zordu! Kamera karşısında oynamaya alışkın değildi; onunla iyi anlaştığımız pek söylenemez doğrusu. Sette yaşadığımız zorluklar yüzünden montaj sırasında bile hâlâ ondan şikâyetçiydim; ama bugün geriye dönüp baktığımda, gayet iyi oynadığını kabul ediyorum. Yine de babayı oynayan Guido Wieland'ı çok daha etkileyici buluyorum. Olağanüstü bir oyuncuydu, o da Josefstadt Tiyatrosu'nda çalışmıştı; artık hayatta değil maalesef. Ayrıca, meslektaşım Peter Patzak sayesinde tanıştığım Yves Beneyton'la çalışmaktan da çok hoşlanmıştım. Patzak kısa süre önce televizyon için çektiği bir polisiyede -*Zerschossene Träume, 1976*- ona rol vermişti ve bana da onunla çalışmamı tavsiye etmişti. Filmin bir bölümünü seyrettim ve Yves'i mükemmel buldum. Daha sonra, *Dantelci Kız*'da (Claude Goretta, 1977) da çok sevdim onu. Sonra da bir daha hiç görmedim, çok garip; çünkü hem yakışıklı hem de ilginç bir oyuncuydu.

Elisabeth'in, Bernhard Wicki'nin canlandırdığı Trotta'nın kuzeniyle havaalanında buluştuğu sahnede, kadının çok güzel bir hareketi var; adam gidince, sigaradan düşen külleri topla



Bernhard Wicki

yıp tablaya koyuyor. Bu küçük hareket, Ursula Schult'un mu aklına gelmişti?

Hayır, bu tür şeyler her zaman senaryo notlarında yer alır.

O anki ruh halini çok doğru yansıtan iyi bir fikir...

Zaman zaman benim de aklıma iyi fikirlerin geldiği oluyor! İçsel duyguları ifade edebilmek için her zaman dışsal hareketler, işaretler bulmak zorundasınız.

Kuzen rolü için Bernhard Wicki'yi seçmeniz nasıl oldu?

Wicki, oyuncudan ziyade yönetmen olarak tanınıyordu. Yönetmen olarak korkunç bir şöhreti vardı, sadist olduğu bile söyleniyordu. Viyana havaalanına indiğinde, filmin prodüktörü, aynı zamanda SWF'nin prodüksiyon dairesinin de şefi olan Rolf von Sydow şahsen onu karşılamaya geldi. Genç olduğumu görünce Wicki'nin beni ezmeye kalkacağından çekinmişti. Ama her şey çok iyi gitti! *Kemirgenler*'de oynamasını teklif ettiğimde de aynı şey oldu, yine herkes Viyana'ya karşılamaya geldi. Ama sonra matrak bir şey oldu. Filmin ikinci bölümü için yüzünün maskı lazımdı; bunun için de ilk iş olarak maskın kalıbının çıkartılması gerekiyordu. Çekim başında meşgul olduğum bir anda, prodüksiyon şefinin panik halinde sete geldiğini gördüm. Wicki'nin yüzünün maskını çıkarması için vefat etmiş önemli şahsiyetlerin masklarını çıkaran bir uzman çağırmışlar. Ama adamın hazırladığı sıvı, Wicki'nin sakalına öyle bir yapışmış ki, katılaştıktan sonra maskeyi yüzünden ayıramamışlar. Wicki'nin soluğu kesilmeye başlayınca, onu bir küvetin içine oturtup maskeyi parçalaya parçalaya yüzünden çıkarmışlar. Wicki öfkeden

kudurmuştu ama gece ona doğru, hâlâ şiş suratıyla oteldeki odasından çıktı ve bizi yemeğe davet etti. Bundan başka da bir sorun yaşanmadı. Yönetmen olarak belki zor bir insandı ama oyuncu olarak çok nazikti. Sorunuza gelince; Wicki büyük bir oyuncu değil. Ama canlandırdığı karakterin önemli olduğunu hissettiren etkileyici bir mevcudiyeti var. Hep söylerim, en iyi oyuncuyu en küçük rol için seçmeniz gerekir. Bu da tabii her zaman o kadar kolay değildir.

Örneğin, Trotta rolü gibi...

Trotta'yı canlandıran Walter Schmidinger, büyük bir tiyatro oyuncusuydu; dönemin Alman dilinde oynayan oyuncuları arasında benim en sevdiğimdi. Daha filmi yapmaya karar verdiğim anda, Trotta'yı onun oynamasını arzu ettim.

Peki, Manes'i oynayan Udo Vioff?

Almanya'da epey ünlü, daha çok televizyon filmlerinde oynamış, çok yakışıklı bir aktördü. Rolü çok renksizdi ama onunla çalışmak zevkliydi.

O dönemde, örneğin biraz önce bahsi geçen banyodaki siyahi adam gibi figüranları da siz kendiniz mi seçiyordunuz?

Evet, hatırlıyorum, Londra'daki bir *casting* şirketine ekranda çıplak görünecek siyahi bir figürana ihtiyacımız olduğunu söylemiştik. Adaylardan birini seçtik. Prova yapıp yapmadığımızı hatırlamıyorum ama basit bir roldü. Bembeyaz banyoyu daha önce bir otelde gözüme kestirmiştim; zaten kontrast efekti yaratacak siyahi adam fikri de o beyazlıktan çıkmıştı.

Müzik olarak, birbirine tamamen zıt şekilde Mozart ve Schönberg'i kullanmışsınız...

Evet, göl sahnesinde olduğu gibi, baba ile kızın ilişkisindeki huzur ve tatmin dolu anlarda Mozart, genç kadının daha ıstıraplı içdünyasına dönük anlardaysa *Verklärte Nacht* ile Schön-

berg. Banyodaki siyahi adamın olduğu sahnenin öncesinde de Purcell'den bir parça var. Kathleen Ferrier'nin söylediği *Hark! The Echoing Air*'den o bölümü, sözleri nedeniyle seçmiştim, ama aynı zamanda çok bilinen bir İngiliz melodisi olduğu için İngiltere seyahatine de iyi denk düşüyordu.

Avusturya melankolisini en çok dışa vurduğunuz filminiz bu sanki...

Olabilir ama kasti değildi bu. Filmdeki Avusturya'ya has her şey hikâyeden geliyor. Ingeborg Bachmann'ın o dönemin Alman dilinde ender rastlanır güzellik ve zarafetle ifade ettiği melankoliyle birlikte, bütün kitaplarında aralara sızan Avusturya edebiyatına ait sayısız gönderme var. Örneğin, Trotta karakteri Joseph Roth'un *Die Kapuzinergruft* adlı kitabındaki von Trotta'ya bir gönderme. Benimse Avusturya'dan bahsetmek gibi bir derdim yoktu, tek istediğim bana hissettirdiklerinden hareketle bu metni yorumlamaktı. Eğer, Bachmann gibi, ben de Avusturya kültürüne atıfta bulunuyorsam, bunun nedeni bir mesaj iletmek değil, gayet açık, ben bu ülkede büyüdüm ve kendimi bildim bileli bu kültürün içinde yoğruldum. Örneğin, baba karakterini eski Avusturya rejiminin temsilcisi olarak okuyorum.

Baba karakterinin her şeyin aslında 1914'te bittiğini, nazilerin bir sonuçtan ibaret olduğunu söylemesi *Beyaz Bant*'ın öncülü gibi...

Evet, kesinlikle. Hikâyede zaten vardı bu fikir; ama katılıyorum bu bakış açısına. Daha sonra *Beyaz Bant*'ta tekrarlamış olmamda şaşırtıcı bir yan yok. Her zaman söylediğim gibi, sonuçta bu filmlerin hepsini yapan hep aynı kafa!

Daha sonraki filmlerinizde, başlarda işlediğiniz pek çok başka fikir de yine karşımıza çıkacak; mesela imkânsız mutluluk gibi...

Böyle ifade edince mübalağalı geliyor. Ama bu melankoliyle bağlantılı; ben mutluluğa pek inanmıyorum. Bu, hayatta

mutluluk anları olmadığı anlamına gelmiyor. Mutluluk deyince benim aklıma belli bir an gelir. Mesela, birine âşık olduğumda bir süre havalarda uçarım. Ama bu sonsuza dek sürmez. Bu sahici bir hal değildir, yaşanan bir andır. Bu fikirle diğer filmlerimde de karşılaşıyoruz. Bir dizi saadet ânı da görürüz ama filmlerin yüzde 90'ının sunduğu aptalca iyimserlikle alakası yoktur bunun. Bizi her şeyin yoluna gireceğine inandırıyorlar ama bunun gerçeklikle alakası yok. Gerçeklik karmaşıktır, tezatlarla doludur ve illa hoş değildir. Eğer buradan karamsar olup olmadığıma geleceksek, söyleyeyim: Ben gerçekçiyim!

Film karamsar değil, hikâye de öyle...

İkisi de hüzünlü...

Ama bizi ötekine daha fazla açılarak daha az mutsuz olma ihtimali üzerine düşünmeye sevk ediyor. Trotta, Elisabeth'e şöyle diyor: "Hayatın ne demek olduğunu hiçbir zaman bilemedim. Ben canlı değilim. Hayat, sende aradığım şey."

Ingeborg Bachmann'ın metninden bu; çok çok güzel!

Pek çok Avusturyalı entelektüel Trotta'yla ve onun maraziliğiyle kendini özdeşleştirebilir. Joseph Roth hüzün dolu hayatı boyunca bu tavrın canlı örneğiydi. Bu bir Çek ve Slav zihniyeti, büyük imparatorluğun büyük yorgunluğu.

Filmdeki tek umut ışığı, dış ses yorumlarından birinde dile getirilen fikir: "Yine de başkalarına karşı nazik olunabilir, en azından bir anlığına..."

O alıntıyı tam hatırlayamadım ama benden olabilir. Başka filmlerimde de bunu tekrarlamışımdır. Hem doğru hem de güzel.

Biraz önce, mutluluğun mümkün olmadığını ileri sürdünüz, ama Ingeborg Bachmann'a kulak verirsek nezaket, insani ilişkileri iyileştirmek için bir çözüm olabilir, zira daha basit...

O kadar da basit değil ama herkes bunu becerebilir; istek ve irade meselesi. Hepimiz birbirimize karşı nazik olsaydık, dünya

çok farklı olurdu. Birisine iyi mi kötü mü davranacağıma ben karar veririm. Karşımdaki budalanın tekiyse ben de öyle olmak zorunda değilim.

Filmde, iletişim kurmak, Elisabeth için son derece zor bir sorun. Gölde yüzerken birden babasına, "Baba, seni seviyorum!" diyor. Babası işitmiyor. Tekrar söyleyebilme şansı var ama bu fırsatı tepiyor. *Kemirgenler*'de de benzer bir durum var. Hep bir ket vurma oluyor; sanki müşfik olmaktan, nazik davranmaktan korku duyuluyor.

Aynen öyle. Ben mesela, yanında büyüdüğüm teyzemi taparcasına severdim ama hiçbir zaman ona "seni seviyorum" diyemedim. Ebeveynlerle bu çok zor. Bir kadına söylemek daha farklı ama o da kolay değil. Ama ebeveynlerle gündelik hayatta sıradan o kadar çok şey yaşıyorsun ki... Duygusal olarak çok güçlü bir ilişki yaşayanlar bile sevgilerini ancak belli belirsiz bazı hareketlerle gösteriyor. Tiyatroda ve sinemada ise bu kapalılık bir avantaj, çünkü duyguları dolaylı olarak dışa vurmak yaratıcı olmaya yöneltiyor.



Guido Wieland ve Ursula Schult

Göle Giden Üç Yol'da, Trotta, Elisabeth'i acıların fotoğrafını çekmekle eleştiriyor; _Bilinmeyen Kod_'da foto muhabiri karakter de aynı şekilde eleştirilecek. Bu fikir özgün hikâyede de olduğuna göre, bu eleştirel tavrı size esinlendiren Bachmann okuması mıydı?

Bilmiyorum. İcat ettiğiniz, uydurduğunuz ya da zihninize musallat olan şeylerin hiçbirinin nereden geldiğini tam olarak bilemezsiniz.

Olay niye Klagenfurt'ta geçiyor?

Klagenfurt, Ingeborg Bachmann'ın doğduğu Kärnten eyaletinde. Gerçeğe mümkün olduğunca yaklaşabilmek için yazarın tasvir ettiği sahici manzara ve mekânlarda çekmek istedim. Fakat, evinde çekim yapamadık. Çekimlere başlamamızdan önce Bachmann vefat etmişti ve kız kardeşi kendisine ilettiğimiz senaryoyu pornografik bulduğunu söyledi. Dolayısıyla, Bachmann'ın evinde çekim yapmamıza izin vermedi, mahalledeki başka bir evle yetinmek zorunda kaldık. Bachmann'ın kız kardeşi de Nietzsche'ninki gibi ya da diğer bazı yazarların dul eşleri gibi davrandı. Ama filmi seyrettikten sonra, harikulade bulduğunu söyledi ve reddettiği için duyduğu pişmanlığı dile getiren bir mektup gönderdi.

Film yayınlandığında nasıl karşılandı?

Eleştiriler daha ziyade olumluydu; ancak televizyon seyircisinin bir filmi nasıl bulduğunu anlamak hiçbir zaman kolay değildir.

4

"İlk kişisel filmim: *Kemirgenler*" - *Pasajlar*, gençliğim ve Julien Duvivier - İyi tanıdığım insanların bir karışımı - İntihara sürükleyen küçük kemirgenler - Polisiye tekniklerini kullanmayı seviyorum - İlgisizlik ve duygusal buzlaşma - Bir gençlik hatası - Kilise için kötü şöhret - Sarışın ilkokul öğretmenimin hatıraları.

KEMİRGENLER

Birinci bölüm: *Pasajlar* (*Arcadien*)

1959 sonbaharında, Avusturya'nın küçük Wiener Neustadt kentinde yaşayan bir grup gencin hikâyesi. Film, yol kenarına park etmiş arabalara yönelik saldırganlık eylemleriyle açılır. Genç Eva Wasner, dans dersinde tanıştığı Christian Beranek'le çıkıyordur. Fritz Naprawnik'in ise Latince dersi aldığı özel öğretmeninin karısı Gisela Schäfer'la ilişkisi vardır. İlişki kulaktan kulağa yayılınca, okulda skandal patlak verir ve tarafların ailelerine yayılır. Öyle ki, Gisela genç aşığından hamile kaldığını kocasına itiraf eder. Karnına vura vura vücudunda taşıdığı bebeği öldürür. Eva da hamile kalır. Bu tam bir felakettir; çünkü o dönemde, evlenmeden çocuk doğurmaya hiç de iyi gözle bakılmaz, kürtaj da yasaktır. Eva okulu

bırakmak zorundadır. Sonunda, baştaki saldırganlık eylemlerinin faillerinin, savaş sırasında evlatlarını korumaya çalışırken yaralanan zengin bir ailenin çocukları Sigurd Leuwen ile kız kardeşi Sigrid olduğu ortaya çıkar. Sırrı açığa çıkan Sigurd, kız kardeşinin gözleri önünde kendini boşluğa bırakır ve ölür. Kendilerine "kemirgen" muamelesi yapan babasının karşısında Sigrid'in verebildiği tek cevap, arabalara hasar vermekten duyduğu zevktir. Fritz, Gisela'yı terk ederek yaşıtı Bettina'yla birlikte olmaya başlar. Eva intihara teşebbüs eder. Christian buna göz yumar. Sonra da Eva'yla evlenmeye karar verir. Beraber çalışarak sınavlardan geçmeye çabalayacaklardır. Christian bunları Viyana treninde Sigrid'e anlatır. Sigrid şehri terk eder. Christian da onun peşinden gitmeye niyetlenir ama kaderini göğüslemek için Wiener Neustadt'a döner.

İkinci bölüm: *Yaralar* (*Verletzungen*)
Bir araba ağaca çarpar. Arabanın içindekileri ayırt edemeyiz. Ambulans gelir. Eva evinde uyanır. Kocası -bu arada subay olan Christian- midesinden rahatsızlanmıştır. Oğlu yine kâbus görür. Eva, ev kadını olmuştur ve boş zamanlarını geçirmek için binicilik yapmaktadır. Bir de, yakında Norveç'e gideceğini söyleyen sevgilisi vardır. Babasının ölümü üzerine Sigrid şehre dönmüştür. Fritz'in çalıştığı hastanede babasının naaşını görmek istemez. Rahip kazayla babasının yüzündeki maskın kırılmasına sebep olur. Sigrid ağlar.
Sigrid devasa aile evine artık evli olan eski arkadaşları Fritz-Bettina ve Christian-Eva çiftini davet eder. Bettina'nın alevlendirmesiyle gece bir hesaplaşmaya dönüşür. Sevgilisi terk edince Eva depresyona sürüklenir. Bir hastaneye gidişinde Fritz'e ilişki teklifinde bulunur ve Fritz kabul eder. Christian, karısının bir sevgilisi olduğunu öğrendiğinde olay çıkarır. Sigrid hamile kalır. Ama sokaklarda gördüğü onca nefret ve öfkeye bakarak böyle bir ortamda nasıl çocuk yetiştirilebileceğini düşünmeden edemez. Sıkıntısını açmak için gittiği rahibin küçücük evini tıka basa dolduran şarap şişelerinden başka ona verecek cevabı yoktur. Christian Eva'ya tedavisi mümkün olmayan bir hastalığa yakalandığını söyler ve tekrar bir araya gelmeleri için çocukları bırakıp iki hafta birlikte tatile çıkmak için

ona şantaj yapar. Öte yandan, Fritz ilişkilerini önemser gibi değildir. Eva Christian'la gitmeyi kabul eder, Christian arabayı ağacın üzerine sürer (baştaki sahne). Eva hayatını kaybeder. Christian yaralıdır. Sigrid doğum sırasında acı içinde haykırıyordur. Kazanın ertesinde, kolu sargılı Christian çocuklarıyla beraberken orduya yeni alınan askerlere rastlar ve onların hallerinden rahatsız olur. Küfrederek onları kovalar, bir yandan da bugün artık hayatta neyin önemi kaldı diye geçirir içinden.

Kemirgenler'le birlikte, uyarlamaları bırakıyor özgün senaryonuzu yazıyorsunuz. Bu filmin prodüksiyonunu televizyona kabul ettirmekte zorluk çektiniz mi?

Esasen bu, benim ilk kişisel filmim. _Göle Giden Üç Yol_'un başarısından sonra, o filmin prodüktörleri benimle tekrar beraber çalışmayı arzu ettiklerini belirtmişlerdi. Öğrencilerime de hep tavsiye ettiğim üzere, "toylukta, şahsen yaşadığın hikâyeleri ele almayı tercih edeceksin" kuralına uyarak kendi kuşağımın bir portresini çekmeyi teklif ettim. İlk başta, aklımda sadece tek bir uzun metraj çekmek vardı, bugün "birinci bölüm" diye bilinen _Pasajlar_'dan oluşuyordu. Fakat, Bachmann uyarlamasını çok beğendiğini bildiğim ORF'nin müdürü beni çağırıp eğer kuşağımın bir portresini çekmek istiyorsam, filmin daha uzun olması gerektiğini söyledi. Ona kalsa, üç bölüm yapmamız gerekiyordu. Ben de, "Memnuniyetle!" dedim. Sırf tanışmak için çağrıldığımı düşünerek gittiğim odasından çıktığımda, üzerimde ilaveten iki uzun metrajın yükü vardı ve bunlarda ne anlatacağımı dahi bilmiyordum! Konuşmamız sırasında, aklıma birinci bölümü karakterlerin gençliğine, ikinci bölümü de bugünkü hallerine ayırmak gelmişti. Üçüncü bölümdeyse geleceğe uzanmayı düşündüm, ama bu çok muğlaktı. Üçüncü bölümü tasarlamadan önce, ilk iki bölümü yazmaya başladım. Epey düşündükten sonra, aklıma yatan bir fikir bulamadığım için üçüncü bölümü yapmayı reddettim.



Michael Haneke *Kemirgenler*'in setinde.

İlk bölüm *Pasajlar*, büyük hayal kırıklıklarının öncesindeki büyük umutlar dönemi...

O başlık çok ironik tabii; nerden çıktığının hikâyesini anlatabilirim size. Gençliğimde, Julien Duvivier'nin *Marianne de ma jeunesse* (*Marianne, Gençlik Aşkım,* 1955) adlı romantik filmi beni çok duygulandırmıştı. O filmin kaynağını öğrenme arzusuyla Viyana Kütüphanesi'ne gitmiştim ve aynı zamanda çok ünlü bir Thomas Mann biyografisinin de yazarı olan Peter Mendelssohn'un kitabını bulmuştum. 1936'da İngiltere'ye göç etmiş, Almanca ve aynı zamanda İngilizce yazan Alman Yahudisi bir yazardır Mendelssohn. Kitapta -Araklamıştım onu!- hem filme ilham veren *Schmerzliches Arcadie* (*Kederli Arkadya*) adlı hikâye hem de Duvivier'nin filminin çekimlerine dair bir metin vardı. Oradan öğendim, yönetmenin aslında Alain-Fournier'nin *Adsız Ülke*'sini uyarlamak istediğini; size de söylediğim gibi, çocukluğumda en hayranlık duyduğum kitaptı o. Fakat, yazarın kız kardeşi Isabelle Carrière, haklarını vermeyi kabul etmemiş. Bunun üzerine

Duvivier, Alain-Fournier'nin kitabına başvurmadan *Adsız Ülke*'yi anlatabileceği bir konu arayışına girmiş, işte bu arada Peter Mendelssohn'un ilk gençliğinde yazdığı bu hikâye çıkmış karşısına. *Kemirgenler*'i yazmaya başladığımda, aklımda hâlâ hikâyenin adı vardı ve ilk bölümün adını kimsenin bilmediği o hikâyeye atfen *Arcadie* koydum. Daha sonra televizyonda *Marianne de ma jeunesse*'i tekrar seyrettim ve müthiş hüsrana uğradım. Duvivier'nin çok güzel filmleri var ama o tam bir *kitsch*'miş meğer!



Walter Schmidinger, Elisabeth Orth ve Christian Spatzek

Senaryoyu bir anlamda bütün kuşağınızı temsil eden beş gencin etrafında nasıl ördünüz?

Tanıdığım kişilerin bir portresini yaptım, tabii biraz değiştirerek. Mesela, öğretmeninin karısıyla ilişkisi olan liseli hikâye-

si, benim başımdan geçmişti. Öyle sanıyorum ki, başka hiçbir filmimde bu kadar otobiyografik unsur yoktur. Her ne kadar *Varyasyon*'un (*Variation*, 1982) da bir kısmı benim hayatıma çok yakınsa da!..

Bedensel olarak sakatlanmış anne babanın çocukları olan birbirine çok düşkün ve saldırgan kardeşler Sigurd ve Sigrid'in hikâyesi de gerçek hayattan mı?

O bir karışım; anlatılanların hepsi tek bir ailede meydana gelmemişti. Mesela yatağa mahkûm anne, biraz benim annem. İki kere sahnede bayıldıktan sonra, annem artık oyunculuğa devam edemez oldu ve daha kırklarının başında emekliye ayrılmak zorunda kaldı. Loş odasında, yatağında, sigara dumanları arasındaydı. Bernhard Wicki'nin canlandırdığı otoriter babanın ise benimkiyle alakası yok. Dayım da eğitimime hiç burnunu sokmadığından, bildiğiniz gibi, ben baba figüründen uzak büyüdüm. Ama öyle bir baba karakteri bulmak için çok uzaklara gitmemin gerekmeyeceğini tahmin edersiniz herhalde. Kız ile erkek kardeşin ilişkisiyse filmdeki baştan sona hayal ürünü ender hikâyelerden.

Neden onlara birbirine çok yakın ve ikisinin de kısaltılmış hali "Siggi" olan Sigurd ve Sigrid isimlerini verdiniz?

Çünkü nazizm döneminde, Germen mitolojisinden gelen bu isimler çok modaydı; tıpkı Siegfried gibi...

Peki, bir bombardıman sırasında onları korumak için üzerlerine kapanarak yaralanan ve sakat kalan anne babalarıyla ilişkileri?

Bu bana anlatılmış bir hikâyeydi. Anne babalarıyla ilişkileriyse suçlu ya da suçsuz, ebeveynleri savaştan çıkmış o kuşağın çocukları için çok sıradandı.

Bu temaya daha sonra birçok filminizde dönüyorsunuz; örneğin *Saklı*'da da çocuklar anne babalarının yaptıklarından ötürü suçluluk duyarlar.

Onlar suçlu değil ama yine de onların eylemlerinin mirasçıları. Bu durumu çok iyi anlatan bir ifade var: Ebeveynlerin günahları, çocukların nevrozları olur!

***Kemirgenler*'in ilk bölümü önceki filminizden bazı tonlar taşıyor gibi. Romantik ergen çift Eva ve Christian özellikle çok dokunaklı. Kız bekâretini kaybetmek istiyor ama cesaret edemiyor. Sonra, bu olup bitince, bu sefer intihar etmeye kalkıyor ama olmuyor. Bütün bunlar aynı zamanda güzel, sade ve çok safça...**

Ama biz de zaten öyleydik işte! O filmde kurmacaya pek ihtiyaç duymadım. O yılları yaşamış herkesin başından aşağı yukarı aynı şeyler geçmiştir. Senaryoda olağandışı hiçbir şey yok. Filmin ilgiye değer yanı, döneme özgü huzursuzluk duygusunu yansıtan bütün o karakterlerin kompozisyonudur. Ayrıca, bu sefer filmdeki her şey benim isteğime göre kurulmuştu; oysa Bachmann uyarlamasında onun anlatısının akışını izlemekten ibaretti yaptığım.

***Kemirgenler*'in en özgün ve hatta cüretkâr yanlarından biri de bütün karakterlerin farklı oyuncularla yirmi yıl sonraya taşınması; seyirciyi zorlayan bir şey değil mi bu?**

İlk başta biraz afallıyorsun, hangi filmde birdenbire yirmi yıl sonraya sıçransa aynı şey olur. Bunun tek çaresi, çocukları kendilerine benzeyen ve oyunculuk yapabilecek oyuncularla çalışmak. Birinci bölümdeki oyunculara fiziki olarak mümkün olduğunca benzeyen oyuncular bulmaya gayret ettik. Ama yine de kimin kim olduğunu oturtmak seyrederken biraz zaman alıyor.

İki bölümü art arda mı çektiniz?

Evet.

Televizyonda yayınlanışları da öyle mi oldu?

İki gün üst üste yayınlandılar. Ama ikinci bölümün öncesinde, seyircilere yardımcı olmak için birinci bölümün kısa bir özeti vardı.

***Kemirgenler*'in izleyicinin zihninde bıraktığı genel imge, başka türlü yaşamak isteyen ve bunun için isyan eden bir kuşak. Ama bunu öyle ürkek bir şekilde yapıyorlar ki, yirmi yıl sonra bozguna uğruyorlar. İkinci bölümün adı da zaten oradan geliyor: *Yaralar*.**

Daha birinci bölümde, Sigurd intihar ediyor; Eva deniyor, başaramıyor. Filmin adı da zaten toplu olarak intihar eden küçük kemirgen türü lemminglerden mülhem. Avusturyalı gençler için bunu metafor olarak kullandım, zira dönemin istatistikleri gençler arasında intihar oranlarının çok yüksek olduğunu gösteriyor. Ama sonradan, toplu intihar bahsiyle alakasız olarak o kadar çok lemming göndermeli film yapıldı ki, benim filmimin adı manasını yitirdi.

Sözünü ettiğiniz genç intiharlarına dair istatistikleri filmde, ikinci bölümün sonunda, pek ortodoks olmayan alkolik rahibin ağzından veriyorsunuz...

O karakteri oluştururken, tanıdığım din dersi öğretmeni bir keşişten esinlendim. Çok iyi kalpli bir adamdı, herkese bedava Latince dersi verirdi, benim gibi Protestanlara bile. Evine çok rahat gider gelirdik, aynı filmdeki gibi, birinde dolu şişelerin durduğu, diğerinde de boş şişelerin yığıldığı iki odası vardı! Çok da matrak bir insandı, kendisinden üçüncü şahıs olarak bahsederdi. Ve her dersten sonra, yeni bir şişenin "tadına bakmaya" giderdi... Ve tabii son damlasına kadar içerdi! Hepimiz

onu çok severdik. Beni öylesine etkilemiş ki, elbette biraz değiştirerek onu da filme dahil ettim.

Filmin bir başka etkileyici ânı da sonlara doğru, Sigrid'in, bunca nefretin hüküm sürdüğü bir dünyada nasıl yaşayabileceğini tahayyül edemezken bir yandan da arzu ettiği bebeği doğurmak üzere olması. Onu doğum odasında tek başına, acılar içinde gösteriyorsunuz. Neden bu kadar sert bir son tercih ettiniz?

Hakikaten de bu doğum, olumlu bir anlam taşımıyor. O zamanlar, çocuk doğurulamayacak bir dünyada yaşadığımızı düşünüyordum.

Fakat bu filmin kapanış sahnesi değil. İlk bölümü, sorumluluklarını ve babalık rolünü üstlenen Christian'la bitiriyorsunuz. Yirmi yıl sonra, subay ve aldatılmış aile babası Christian, arabasını bir ağacın üzerine sürüp karısını öldürerek intikamını alıyor. Sonra, onu sargılı koluyla, kendisine saygı göstermeyen askerlere bağırıp çağırırken ve bugün artık hiçbir şeyin kıymeti kalmadı, diye içinden geçirirken görüyoruz.

Önce size eğlenceli bir anekdot anlatayım. Aslında, o son sahneyi bir askeri üste çekmek istiyorduk. Avusturya Savunma Bakanlığı senaryoyu okumak istedi ve izin vermeyi kabul etmedi, gerekçe olarak da, "Avusturyalı bir subay karısı tarafından aldatılamaz ve asla o karakter gibi davranmaz," dendi. Onlara göre film, Avusturya ordusuna bir hakaretmiş! Bu arada, yazdığım sonun fazla kör kör gözüne parmağım olduğunu da kabul ediyorum. Bütün bunları zaten o âna kadar anlamıştık. Bugün olsa aynı şekilde çekmem; o kadar aleni olmaktan kaçınırım. Buna karşılık, bütün meselelerin daha dolaylı bir biçimde ifade edildiği birinci bölüm bugün de kafama yatıyor. Orada hikâyeleri her seyircinin kendi kafasına göre yorumlayabileceği şekilde anlatıyorum. İkinci bölüm, o dönem kafamda olanları illa ifade etmek için duyduğum büyük arzunun kurbanı oldu; gençlik

hatası. Sözlerinin kıymetinden o kadar eminsindir ki, ölçüyü kaçırırsın. Halbuki yıkım içindeki kuşak ve değerlerin kaybı zaten anlaşılıyordu. 1979'da ilk yayınlandığında *Kemirgenler* bazı eleştirmenleri öfkelendirdi, beni 1968'i görmezden gelmekle suçladılar. Halbuki muhalif hareketi bilerek filme dahil etmemiştim; çünkü aradan on yıl geçtikten sonra bile Avusturya'da hâlâ hareketin izlerini aramakla meşguldük.

Son sahnede Christian nerdeyse anne babasının imgesine dönüşmüş halde çıkıyor karşımıza. İlk televizyon filminiz *Liverpool'dan Sonra*'daki Warhol alıntısı geliyor akla: "Kuşaktan kuşağa değişen sadece kılık kıyafettir; temel sorunlar bakidir."

Ama, hakikaten de biraz öyle değil midir?

Görsel bakımdan, o dönem için cüretkâr denebilecek epey sahne var: Cinsel eylemin gösterilmesi, tam cepheden çıplaklık...

Kürtaj sahnesi de öyle, o zamanlar kürtaj televizyonda tabu konulardandı. Burgtheater'ın büyük yıldızlarından ve meşhur oyuncu Paula Wessely'nin kızı Elisabeth Orth için o sahneyi oynamak çok zordu. Paula Wessely ile Attila Hörbiger, Viyana'nın EN mükemmel oyuncu çiftiydi. Wessely, nazi filmlerinde oynamış ama sonradan bunun için özür dilemişti. İçinden çıkması zor bir hikâye bu. Her neyse, bizim filmin ardından Elisabeth Orth epey mektup aldı; insanlar Paula Wessly gibi büyük bir oyuncunun kızı nasıl olur da öyle bir sahnede oynar ve çırılçıplak görünür, diyerek onu kınıyordu. Tam bir skandal olmuştu.

Senaryoyu okuyunca prodüksiyondan itiraz gelmedi mi?

Hayır, en ufak bir sansür olmadı. Açıkçası, televizyonda hiçbir zaman başımı ağrıtacak bir şeyle karşılaşmadım. O filmde benden istenen tek bir şey oldu. Filmin sonunda, Christian hiçbir değerin kalmadığına üzülürken, "Avusturya ölmüş!" diyor. Avusturya televizyonunda bunun söylenemeyeceğini belirttiler. Ben de bunun üzerine o sırada geçen uçağın sesini yükselterek

Christian'ın sözlerini tam duyulmaz hale getirdim! Buñuel'in *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*'nde yaptığı gibi.

Çok ilginç! Bu anekdotu bilmediğimiz için, biz de o uçak gürültüsünü isteyerek koyduğunuzu ve filmin final sahnesine bir yoğunluk verdiğini, o rahatsız edici sesin umutsuzluk duygusunu pekiştirdiğini düşünmüştük...

Haksız değilsiniz! Zaten başından beri finali uçak sesiyle düşünüyordum. Yaptığım tek değişiklik, gürültüyü oyuncunun sesini bastıracak şekilde artırmak oldu. Prodüksiyon, oyuncuya kurgu esnasında senaryodakinden farklı herhangi bir şey söyletmemi istemişti. Bense cümleyi olduğu gibi koruyup uçak sesiyle perdelemeyi tercih ettim.

Daha o dönemden itibaren filmleriniz arasında büyük bir tematik bütünlük var. *Göle Giden Üç Yol*'a hâkim motiflerden nostalji, burada da karşımıza çıkıyor. Hatta Fritz bunu doğrudan dile getiriyor: "Hakikaten hissedilebilecek tek şey hüzün, bir de belki nostalji."

Evet, Almancada *Sehnsucht* (hasret) deniyor. *Sehnsucht* tıpkı *Heimat* (yurt) gibi, Fransızcada ya da İngilizcede tam karşılığı olmayan Almancaya has bir kelime.

***Kemirgenler*'deki karakterleriniz sık sık kendileriyle çelişen tavırlar alıyor. Mesela, ilk bölümde, romantik ergen Eva, hamile kaldığı için evlenmeye mecbur oluyor. Sonra, ikinci bölümde, kocası onu hayal kırıklığına uğratınca bir sevgili ediniyor, ardından başka bir sevgili...**

Öyle çok kişi tanıyorum. Eva en azından, sürekli hakiki bir ilişki kurmayı deneyen, başarısız ilişkilerden sonra yılmayan pozitif bir karakter. İkinci bölümde, olumsuz olanlar daha ziyade erkekler. Koca olarak Christian da evet acı çekiyor, ama acısı onu, çevresindekileri mahvetmeye yöneltiyor. *Beyaz Bant*'taki doktor gibi. Ebeye korkunç sözler söylediğinde, kadın ona bu

kadar kötü olmak için çok acı çekmiş olması gerektiği, karşılığını veriyor. Sanırım hep böyledir; çok acı çekince kötüleşiyorsun. Ve hiçbir şey bu süreci sonlandıramıyor.

Kemirgenler'in iki bölümü de aynı prensiple kurulmuş: İkisi de filmin sonunda anlam kazanan sarsıcı bir sahneyle açılıyor (birincide, tahrip edilen arabalar, ikincide ağaca bindirmiş araba)...

Gerilim yaratmanın bir yolu bu. Tıpkı *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası*'nın ancak filmin tamamı seyredilince anlaşılabilen katliam üzerine bir metinle açılması gibi.

Fakat *71 Parça*'nın senaryosu caninin kimliğini kısa sürede tahmin etme imkânı verirken *Kemirgenler* askıda bırakıyor. Bir tür *whodunit*[4]...

Seyirciyi koltuğuna mıhlamak için polisiye tekniklerini kullanmayı seviyorum. Dikkati uyanık tutmanın daha iyi bir yolu yok.

Senaryoyu yazarken iki bölüm arasında temel yapıda paralellikler kurmaya çalıştınız mı?

Tam olarak değil, ikinci bölümün yapısı birinci bölüme kıyasla çok daha basit. Daha az karakter var ve konunun nasıl gelişeceği hemen belli oluyor. Fakat, iki bölümün de tahrip olan araba sahnesiyle açılması özellikle yaptığım bir seçimdi.

Karakterlerin bazı özelliklerini iki bölümde de görüyoruz. Mesela Eva, ilk sevişmesinden önce konyak istiyor; daha sonra, ikinci bölümde, ikinci sevgilisinin evine gittiğinde de aynı isteği tekrarlıyor.

Evet, bu türden göz kırpmalar eğlenceli. Bir bölümden diğerine karakterin gelişimini de bu sayede daha kolay takip edebiliyorsun.

---

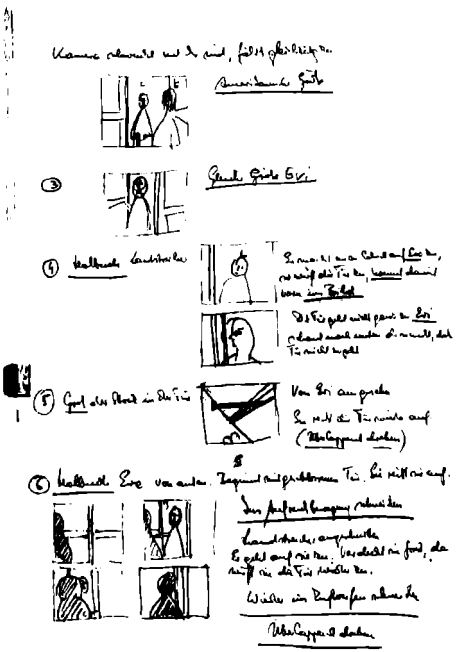
4 Bir metinde ya da filmde kriminal düğüme dair, "Kim yaptı?", "Fail kim?" anlamındaki İngilizce, "***Who has done it?***" sorusunun gündelik dilde söylenişi.

Yazmaya başlamadan önce her karakter için fişler hazırlar mısınız?

Evet. Karakterleri belirlediğim anda, her biri için bir fiş açarım ve ilerdeki gelişimlerinde işe yarayabilecek her şeyi oraya kaydederim. *Kemirgenler*'in ilk bölümündeki Fritz mesela, şu proleter çocuk, ikinci bölümde karşımıza Eva'nın, sevgili olmayı teklif ettiği doktor olarak çıkıyor. O karakterle tıpatıp aynı olan bir arkadaşımdan esinlenmiştim. Onun başından geçen her şeyi not ettiğim bir fiş oluşturmuştum. Ama her zaman bu kadar kolay olmuyor. Toplam kaç karakter yaratmam gerekeceğini en baştan bilmediğim de çok sık oluyor. Bazen de bir fikir ya da bir durum, birden fazla karaktere denk düşebiliyor. O zaman neyi, kime yaptıracağınıza karar veriyorsunuz. Bunlar yazım aşamasının zevkleri ve zorlukları.

Kemirgenler'deki karakterler için araştırma yapmanız gerekti mi?

Hayır, tek yapmam gereken, hatıralarımı gözden geçirmekti. Bir de, eski okul arkadaşlarıma gidip o zamanlar giydiğimiz kıyafetlerden hiç sakladıkları var mı, diye sordum; bir kot pantalon, beyaz gömlek, sürekli omzumuza atıp kollarını önden bağladığımız siyah bir kazak... O kazaklardan birkaç tane bulmak benim için çok önemliydi; çünkü filmi çektiğimiz sı-

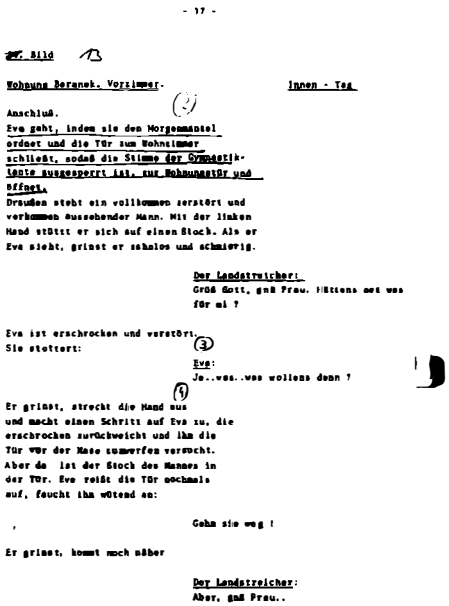


Kemirgenler'in *storyboard*'u.

ralar artık aynılarından üretilmiyordu. Buna karşılık, anlattığım olayların geçtiği yerlerde çekim yapabilme şansımız oldu.

Genelde karakterlerinizi dramatik kurguyu oluşturmadan önce mi belirlemiş olursunuz?

Hayır, bu ikisi aynı anda ilerlemek zorunda. Öğrencilerime de hep söylediğim gibi, işin en zor aşaması dramatik kurgunun inşası, çünkü kimin neyi temsil ettiğine orada karar veriyorsunuz. O aşamada doğru kararları verirseniz, yazım kolaylaşır, çünkü konuşan ve hareket eden kahramanın kendisidir. Ve siz onları iyice tanıyor olmalısınız. Ama doğru dürüst hazırlanmadan ve karakterlerinizi yeterince tanımadan yazmaya başlarsanız, yazım çok zahmetli bir hal alabilir. Böyle diyorum ama tam manasıyla yazmaya girişmeden de anlatıyı sağlam inşa edip etmediğinizden emin olmanız her zaman o kadar da kolay değildir.



- 17 -

Bild

Wohnung Beranek. Vorzimmer. Innen - Tag

Anschluß.
Eva geht, indem sie den Morgenmantel ordnet und die Tür zum Wohnzimmer schließt, sodaß die Stimme der Gymnastiklehrerin ausgesperrt ist, zur Wohnungstür und öffnet.
Draußen steht ein vollkommen zerstört und verkommen aussehender Mann. Mit der linken Hand stützt er sich auf einen Stock. Als er Eva sieht, grinst er schalos und schmierig.

Der Landstreicher:
Grüß Gott, gnä Frau. Hätten sie was für mi ?

Eva ist erschrocken und verstört. Sie stottert:

Eva:
Je..was..was wollens denn ?

Er grinst, streckt die Hand aus und macht einen Schritt auf Eva zu, die erschrocken zurückweicht und ihm die Tür vor der Nase zuwerfen versucht. Aber da ist der Stock des Mannes in der Tür. Eva reißt die Tür nochmals auf, faucht ihn wütend an:

Gehn sie weg !

Er grinst, kommt noch näher

Der Landstreicher:
Aber, gnä Frau..

Kemirgenler'in senaryosundan bir sayfa.

Diyalogları ne zaman yazıyorsunuz, sahneleri yazdıkça eşzamanlı olarak mı, yoksa kurgunun tamamını bir kere ortaya çıkardıktan sonra mı?

Genel yapıyı bir kere ayakları üzerine oturttuktan sonra diyalogları yazmaya başlarım. Tabii zaman zaman ilk kurgu, yolumu tıkayabiliyor ve sahnede bazı değişiklikler yapmak zorunda kalıyorum; bu değişiklikler de sonraki sahnelere etki edebiliyor. Bu tür durumlarda, yeniden diyalog-

lara yoğunlaşmadan önce gerekli bütün değişiklikleri yapıp bitiriyorum. Bütün bunlar normal. Senaryo ya da tiyatro oyununun roman yazar gibi yazılamayacağı kanısındayım; çünkü seyircinin sıkılmasına engel olmalısınız. Kitapta bazı bölümleri uzatabilirsiniz. Ama filmde, seyirciyi ânında kaybeder, sonra da bir daha kolay kolay yakalayamazsınız.

Sigurd ve Sigrid örneğini ele alırsak; ön planda iki kardeş, geride ebeveynleri, bu karakterleri ilk nasıl tasarladığınızı hatırlıyor musunuz?

Sigurd ve Sigrid, Thomas Mann'ın *Wälsungenblut* hikâyesindeki aralarında ensestvari bir ilişki olan Siegmund ile Sieglinde kardeşlere bir gönderme; aslında onlar da Wagner'in *Walkyrie* operasına göndermedir. Filmdeki iki Siggi'yi bu karakterlerden hareketle kurdum; müphem ilişkileri, Avusturya'da Alman soyadı taşıyan soylu sınıftan aileleri, hastalığının nedenini bilmediğimiz, yatağa bağlı anne nedeniyle büyük bir hüznün hâkim olduğu malikâneleri... Kendi hallerine bırakılan çocuklar, birbirlerine düşkünleşmişler. Aralarında ensest bir ilişki mi var? Aralarındaki, her ne kadar sıradan bir erkek ve kız kardeşten daha derin bir duygusal bağ olsa da sorunun cevabı açık. Filmin en sevdiğim sahnelerinden birini de bu iki karakterle çektim. Sigurd eve döner, Sigrid piyanonun başında Schubert'ten bir parça çalıyordur, kardeşini hissedince durur, aralarında çok güçlü bir şey geçer. Öyle ki, çekimin sonunda kimse yerinden kıpırdayamadı, herkes çok duygulanmıştı.

Sigrid'i canlandıran Eva Linder piyano çalmayı biliyor muydu?

Hayır, öğrenmek zorunda kaldı. Aynı şekilde, kardeşini oynayan Paulus Manker de Viyana filarmoni orkestrasından bir müzisyenle üç ay çalışarak viyolonselle o parçayı çalmayı öğrendi. Viyolonseli çalarmış gibi yapmak piyanodan daha zor. Her ikisi de müthiş çalıştı; çünkü rolü almak istiyorlarsa çalmayı öğrenmekten başka çareleri yoktu.



Eva Linder ve Paulus Manker

Rollerindeki enstrümanı çalmayı bilmeyen oyuncuları seçerek aslında risk almış oluyorsunuz...

Evet, onun için de başından beri, "Öğrenmek zorundasın," diye ısrar edip duruyordum. İkna etmeyi bilirim...

İkinci bölümde, çok dikkat çekici bir sahne var: Eva'nın yalnız olduğu bir sırada, sokakta yaşayan bir evsiz içeri girmeye çalışıyor. Kapıyı kapamasını engellemek için adam ayağını araya koyuyor; sonuçta Eva, adamı kovuyor.

Adam yoksulluğu, üçüncü dünyayı, bizi korkutan her şeyi temsil ediyor; ancak tahrip ederek, yok ederek kurtulabiliriz onlardan. İçeriye girmesindense adamın kolunu ya da bacağını kırmayı tercih ederiz.

Bir de şu sahne var: Eva önce kilisenin yakınında kavga eden iki çocuk, ardından kaldırımın üzerinde ölü bir köpek görüyor, kimse kafasını çevirip bakmıyor, ta ki tadilattaki bir binanın üst katlarından bir kova düşünceye kadar.

Evet, ama biraz aşırıydı o sahne. Bir *Entfremdung*, yani yabancılaşma hissi yaratmak istedim, maksadım aslında küçücük şeylerden ibaret olmamızdan kaynaklanan o endişeyi yansıtmaktı; tıpkı Bresson'un *Şeytandı Sanırım* (*Diable probablement,* 1977) filminde, oğlanın, kapıları çalışmayan otobüse bindiği sahnedeki gibi. Kimse ne yapacağını bilemez, o sırada birinin, "Muhtemelen şeytanın işidir!" dediği duyulur. Benimkiyle kıyaslanmayacak kadar mükemmel bir sahnedir. Daha önce gör-

miş olsaydım o filmi, bu sahneyi asla öyle çekmezdim. Ama, finalde bu kadının niye bu denli perişan olduğunu izah edecek bir atmosfer yaratmaya ihtiyacım vardı. Bu aynı zamanda bir algılama meselesi. Hayatta hiçbir şeyin bilincine varmadığın anlar olabiliyor. Bazen de böyle şeyleri fark ediyorsun. Olaylar üstüne üstüne gelebiliyor ve hayat, kelimenin tam manasıyla yaşanmaz bir hal alabiliyor.

İkinci bölüm, tam da anlattığınız gibi bir kayıtsızlık haliyle açılıyor. Sigrid, babasının ölümü üzerine hiçbir şey hissetmiyor, ama din adamının kazayla babasının ölüm maskını kırması üzerine gözyaşlarına boğuluyor. Dünya insanlığını kaybetmiş mi, diye düşünmeden edemiyor insan.

Peki ama dünya hiç insani oldu mu ki?

Modern dünyadaki gelişmelerle, daha iyi yaşayabileceğimizi umabilirdik; oysa siz tam tersi olduğunu gösteriyorsunuz...

Üstelik, *Kemirgenler*'in her iki bölümündeki karakterler de hiç para pul sorunu olmayan, bir anlamda ayrıcalıklı insanlar.

Daha sonra "duygusal buzlaşma" olarak adlandıracağınız durumun mağduru imtiyazlı insanlar.

Bir türlü peşimi bırakmayan bu deyişi uydurduğuma çok pişmanım.

Haksızlık ediyorsunuz, bu deyim bugün de hâlâ gözlemlediğimiz bir tavrı çok iyi özetliyor.

Üçlemeyi (*Yedinci Kıta*, *Benny'nin Videosu* ve *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası*) yaptığım dönemde, bu konularda o kadar çok soruyla karşılaşıyordum ki, bir anahtar kelimeye, her şeyi özetleyecek bir deyime ihtiyaç duymuştum. Fakat çok tehlikeli bir şey bu; anahtar kelimeler, ifade ettiğiniz fikrin çokkatmanlılığını, karmaşıklığını tek bir tabire indirger, mutlaka basitleştirici bir çerçeveye oturturlar; tıpkı etiket yapıştırmak

gibi. Bir şey, ona isim koyduğunuz anda, karmaşıklığını yitirir. Beni mutsuz eden bu. Ne zaman filmlerim hakkında konuşmak zorunda kalsam, ne söylersem söyleyeyim, sözlerim filmlerin ulaşabileceği anlam dünyasını sınırlamaktan başka bir işe yaramaz. Evet, *Kemirgenler* "duygusal buzlaşma"ya dair bir film ama bundan ibaret değil. Filmi sadece bu yoruma indirgersek, diğer temaları geriye atıp "duygusal buzlaşma"yı ana tema haline getirerek yanlış bir hiyerarşi kurmuş oluruz. Aynı şey, şiddet konusu için de geçerli. Sık sık iddia edilenin aksine, ben kendi içinde şiddeti işlemiyorum; benim ele aldığım, şiddetin çeşitli medyalar tarafından temsili ve istismarı. Ama bu o kadar vahim değil, çünkü söz konusu olan bir program, tek bir kelimede özetlenmesi imkânsız duyguların çağrışımı değil.

Eserlerinize retrospektif açıdan eğilen bizler için, *Kemirgenler* tartışılmaz bir açıklıkla daha sonraki bütün büyük sinema filmlerinizin ilk teşekkül halini temsil ediyor...

Evet, bana da öyle geliyor.

Dolayısıyla, "duygusal buzlaşma" deyiminden hoşlanıp hoşlanmamanız o kadar önemli değil. *Kemirgenler*'in merkezinde, buzlaşmaya doğru giden ilk adım olan kayıtsızlık yatıyor. Aynı şekilde, daha ilk televizyon filmlerinizden itibaren sıradan bir tokatla şiddeti ortaya koyuyorsunuz. Son filminiz *Aşk*'a kadar, tam yirmi tokat saydık.

Ya öyle mi! Siz de karım gibisiniz, o da bir gün ne kadar çok altına işeyen karakterim olduğunu, artık bundan vazgeçmem gerektiğini söylemişti. Tokat sahnelerinin bu kadar çok olması şaşırtmadı beni. Tokat atmak, aşağılama hissi uyandırmanın en sade yolu. Fiziki şiddettin kendisinden öte, asıl önemlisi jestin manası. *Kemirgenler*'de, Latince öğretmeni Georg, karısı Gisela'nın öğrencisi Fritz'den hamile kaldığını öğrendiğinde Gisela'yı tokatlıyor. Fritz de durumu öğrenen annesinden tokadı yiyor.

Dolayısıyla şiddet, toplumsal ve enternasyonal boyutlara varmadan önce, gayet doğal bir şekilde, "basit" bir tokatla aile içinde başlıyor...

Bir keresinde, işlerimin bütününü tanımlayacak tek bir kelime söylemem istenmişti. Aptalca tabii ama ben de oyuna katıldım ve "içsavaş" diye cevapladım. Hakikaten de öyle! Siyasi anlamında değil elbette, gündelik hayatta, her gün birbirimize karşı giriştiğimiz savaş anlamında.



Ölümcül Oyunlar ABD'de Michael Pitt, Tim Roth (sırttan) ve Brady Corbet.

Kemirgenler'de, daha o zamandan, felsefi bakımdan Hıristiyanlığın bozgununu ifşa ediyorsunuz; bunu daha sonra da sembolik olarak diğer bütün filmlerinizde devam ettirdiniz...

Dürüstçe söylemek gerekirse, bunu düşünmemiştim.

Dini bakış açısıyla değil, tamamen insani bakımdan... Zira Hıristiyanlık en başta, insanlara daha hoşgörülü olmaları yönünde güzel bir çağrıydı...

Bu açıdan bakınca, bunun insanlık kültürünün bir yenilgisi olduğu da söylenebilir; bu, Hıristiyanlıkla sınırlı da değil. Ak-

lıma şu geliyor -yine buzlaşma dememek için soğukluk diyelim- hep sözü edilen bütün değerlerin artık geçersiz olduğunun işareti bu soğukluk. Zaman zaman yine hayatta bir yer edindikleri oluyor, ama toplumumuzda giderek daha geçersizleşiyorlar. En azından, benim izlenimim bu. İkinci bölümün sonundaki alkolik rahibin olduğu bölüm felsefi açıdan bence anahtar sahne, bu konuda çok aydınlatıcı. Ortaçağ'ın geride kaldığını, ama kimsenin suçluluğumuzu affetmediğini, bundan böyle bununla birlikte yaşamamız gerekeceğini söylüyor; zor olan da bu. Üstelik, bunu söyleyenin bir rahip olması, bu sözlere daha da bir ağırlık katıyor. Kilise için bayağı kötü bir reklam! Fransız Katolik varoluşçularının yazdıklarını okuyacak olursak, az çok aynı düzlemde olduğumuzu görürüz. Din bugün mistik bir boyuta indirgendi ama toplumsal sistem olarak artık işlemiyor.

Eva'nın çaresizlikle gidip sevgili olmayı teklif ettiği Gisela'nın eski sevgilisi, yalnız doktor Fritz'in evinde Francis Bacon'ın *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X* (*Velázquez'in Papa X. Innocentius Tablosu Etüdünü Müteakip*) adlı tablosunun asılı olmasının sebebi de bunları anlatmak mıydı?



Monica Bleibtreu ve Wolfgang Hübsch

Evet, ama o da fazla abartılıydı; basit bir doktor öyle bir tabloyu nasıl edinebilir ki?

Röprodüksiyon olduğunu düşünmüştük...

Olabilir. Yine de bugün olsa, böyle bir şey yapmaktan kaçınırım.

Peki ama niçin haykıran bir din adamını temsil eden bu tabloyu seçtiniz?

Bence Bacon'ın o tablosu tam da durumun cisimleşmiş hali. Bağıran bir adam ama sesi duyulmuyor. Aslında, bu sembolik hal, filmin bütün karakterlerine uyuyor, ama aramızda kalsın, tekrar söylüyorum, onu filmde öyle göstermek sanatsal açıdan yanlıştı; çünkü fazla aleniydi.

Filmin iki bölümü birbirinden çok farklı; birinci bölümde bir dizi olay görüyoruz, ikinci bölümdeyse, Christian'ın arabasını ağaca bindirmesi haricinde pek öyle büyük olaylar yok, akış çok daha sembolik.

İlk bölüm daha incelikli, daha iyi kotarılmış. İkinci bölümde, karakterler arasındaki tartışmaların seviyesini sanatsal açıdan aksettirmenin güçlüğüyle yeterince baş edemedim.

Biraz önce, ikinci bölümde erkek karakterlerin vasat olduğunu söylemiştiniz. Özellikle de yemek sahnelerinde kadınları tek başına kadrajlayışınız, dekupajla yalnızlıklarını vurgulayışınız çok dikkat çekici.

Bu insiyaki bir şekilde, içgüdüsel olarak çıkıyor. Çekerken yaptığım tercihlerin seyirciyi bir karaktere sempati ya da antipati duymaya yönlendireceğinin farkındayım. Her planın dekupajı bir yargı içerir. Ama bu her zaman rasyonel bir tercih sonucu olmayabiliyor; zira, itiraf ediyorum, kadınlar erkeklerden daha çok ilgimi çekiyor! Bana "kadın oyuncuların yönetmeni" dendiğini duyuyorum sık sık. Kadınlar daha çok ilgimi çekiyor, çünkü erkeklerden daha katmanlı, daha karmaşıklar. Ve bir de çoğu zaman kurban konumundalar. Kahramanın mutlaka muktedir olduğu Amerikan sineması geleneğinin aksine, kurbanlar, işkenceci zalimlerden daha çok ilgimi çekiyor.

Aynı zamanda, o sıralar televizyonda pek yaygın olmayan yakın plan yüz çekimlerine de çok yer vermişsiniz.

Yo, o dönem epey yaygındı bu tarz çekimler. Aslında, yakın plan çekim yönetmenin oyuncularına duyduğu güvene bağlıdır. Mesela, Bergman'ın *Evlilik Yaşamından Sahneler*'inde çok fazla yakın plan vardır; çünkü Liv Ullmann da Erland Josephson da harikulade oyuncular ve Bergman da bunun farkında tabii. Böyle bir durumda, yüz her şeyi anlatır. Elbette vücudun önemli olduğu durumlar da vardır. Fakat içsel şeylerin dışavurumunda, duyguların ifadesinde yakın plan ağır basar. Ben de her zaman bunu yapmaya çalıştım.

Her ne kadar resim sanatından etkilenmediğinizi söyleseniz de cepheden yakın plan çekimlerle karakterlerinizin gerçek manada portrelerini çiziyorsunuz. Bu da canlandırdıkları kişilikleri bireyselleştirdiği gibi, karşılarındaki karakter yalnız olarak çerçeveye girdiğinde iletişim kurmanın güçlüğünün altını çiziyor.

Burada klasik olarak iki yöntem vardır: Eğer iki karakter arasında iyi bir iletişim olduğunu göstermek istiyorsam, onları omuz hizasında açı-karşı açı olarak kadrajlarım ve her seferinde karşıdaki karakteri de bir parça çerçeveye sokarım. Ama tersine, aralarındaki iletişimin zorluğunu göstereceksem, açı-karşı açı çekerken her karakteri çerçeveye tek başına alırım.

Kemirgenler bahsini bitirmeden evvel, _Beyaz Bant_'ta da tekrarladığınız için görünce şaşırdığımız bir sahneye değinmek istiyoruz. İkinci bölümde Fritz, Eva'ya çocukluğunda babasının kuşunu öldürüp sonra eceliyle öldüğü sanılacak şekilde kafesinde bıraktığını anlatıyor.

Ya evet! *Kemirgenler*'de de öyle bir sahne olduğunu unutmuşum. Ama geçerli bir açıklamam var buna dair. Yazdığım ilk hikâyede anlatmıştım bu durumu. Öğretmenine hayran olan

on yaşlarında bir oğlan çocuğunun hikâyesiydi. Sınıfın kapısında dururken koridorun ucundan öğretmenin geldiğini görüyor. Sınıfta gürültü patırtı yapan arkadaşlarına seslenip sakin olmalarını istiyor. Sözünü dinletemeyince onları susturmak için bağırmaya başlıyor, işte tam o sırada öğretmen sınıfa giriyor ve gürültü yaptığı için bizim oğlanı azarlıyor. Büyük bir sarsıntı geçiren çocuğun eve döndüğünde ateşi yükseliyor ve hastalanıyor. İyileşmek üzereyken babasının odasına giriyor ve onun kuşunu öldürüyor. Aynı şey okulda benim de başıma gelmişti, hayranı olduğum güzel sarışın öğretmenden haksız yere azar işitmiştim. Ben kuş öldürmedim ama olay beni öylesine üzmüştü ki, yazmaya başladığım zaman bu hikâyeyi anlatmak istedim. Benim yaratım şeklim de böyle, yaşamış olduğum ve hafızamda yer eden şeylerden faydalanıyorum.

İkinci bölümün final sahnesinde Christian'ın büyük oğlu rolünde, oğlunuz David'i oynatmanız nasıl oldu?

Onun yaşlarında bir oğlan arıyordum, yakından tanıdığım birinin olmasının iyi olacağını düşündüm, hem de role iyi oturdu. Ayrıca, eğlenceli bir fikir gibi gelmişti.



Rüdiger Hacker (ortada) ve David Haneke (arka planda)

5

Bir aşk üçgeni üzerine çeşitleme - Hep aynı isimler - Sanat ve ideolojilerin sonu - "Ahlakçı değilim" - Umutsuzluğun ifadesi olarak çıplaklık - *Edgar Allan Kimdi?* ve Venedik'te ölümler - Labirentteki atlar - "Babalara nefret beslemiyorum" - Müzik kusurları gizler - Fraulein'ın kinayeli bakışı - *Münchhausen* ve Almanya tarihi - Bir anti-Fassbinder filmi - Kurgu efektleri ve renkliye geçiş.

VARYASYON

Georg ve karısı Eva, Goethe'nin *Stella* adlı oyununa gitmişlerdir. Eve döndüklerinde, Georg'un onlarla birlikte yaşayan ve viyolonsel eğitimi alan kız kardeşi Sigrid'le gösteri hakkında sohbet ederler. Kont, sadık karısı ve kontun seferden dönerken yanında getirdiği genç kız arasındaki aşk üçgenini anlattığı piyese Goethe ilk başta iyimser bir final öngörür. Fakat otuz yıl sonra, çıkışsızlık içinde üç karakterin de intihar ettiği ikinci bir son yazar.

Georg kısa süre sonra, gazeteci Anna'yla sevgili olur. Bir şeylerden şüphelenen Eva'ya bu ilişkisinden söz etmez. Öte yan-

dan, Anna'nın da alkolik bir aktris olan Kitty'yle ilişkisi vardır. Kitty bu yeni ilişkiyi kaldıramaz, sürekli olay çıkarır. Bir gece Anna, Georg'u yardıma çağırır. Georg, Anna'ya gitmek üzereyken Sigrid ve Eva'yı uyandırır. Eva evden çıkarsa, bir daha dönemeyeceğini söyleyerek onu uyarır. Bunun üzerine, Anna ile Georg birlikte yaşamaya başlar. Birkaç ay sonra, neler yaşadıklarını hep beraber konuşmak üzere Kitty ve Eva'yla buluşmayı kabul ederler. Ortam baştan itibaren gergindir; Eva, Sigrid'in bileklerini keserek intihar etmeye kalkıştığını anlattığında Georg rahatsız olur. Anna ona daha fazla katlanamaz ve neler olup bittiğini anlayamadığını, ama onu sevdiğinden emin olduğunu anlattığı bir not bırakarak çeker gider. Beş karakter kendi kendileriyle yüzleşmek zorunda kalır.

Varyasyon'un senaryosu Goethe'nin daha önce sahnelediğiniz Stella oyunundan çok serbest bir esinlenme...

Doğru. Ancak, piyesi filmden önce mi sahnelemiştim, sonra mı tam hatırlayamıyorum. Sonra olmalı, çünkü Viyana'daydı... Her neyse, çok da önemli değil.

Nasıl doğdu o proje?

Kemirgenler'in çekimleri sırasında oyuncularla çalışırken kendimi çok rahat hissettim ve onlarla başka bir film daha yapmak istedim. Ama kafamdaki sadece çok muğlak bir fikirdi: Birdenbire çok ağır bir sorunla karşı karşıya kalan bir çiftin hikâyesi... Hayatımda ilk defa -sonra da bir daha olmadı- yazma aşamasında oyunculardan bana fikir, anı, belge yollayarak olay örgüsünü besleyecek katkılarda bulunmalarını istedim. Büyük bir memnuniyetle kabul ettiler ve en ufak ayrıntılara dair yaptıkları ilavelere varıncaya kadar bütün önerilerini kullandım. Önce, başrol için *Göle Giden Üç Yol*'da Trotta karakterini canlandıran Walter Schmidinger'i seçmiştim. Ama oynayacağı karakter iyice belirginleşince vazgeçti; çünkü bir eşcinsel olarak, iki kadına birden âşık bir erkeği oynayamayacağını ileri sürüyor-

du. Ona sebep olarak bunu öne sürmesinin çok aptalca olduğunu ne kadar söylediysem de dinletemedim, yerine başkasını bulmam gerekti. Ben de rolü Doğu Almanya'da çok ünlü bir tiyatro oyuncusu olan yakın dostum Hilmar Thate'ye vardim. Daha sonra çekeceğim *Fraulein*'da oynayacak olan Angelica Domröse'yle evliydiler ve ikisi o sıralar Doğu Almanya'da tam bir yıldız çift muamelesi görüyordu. Batı Almanya'ya geçme hakkı elde etmişlerdi ve orada da hem tiyatroda hem de ekranda şöhret olmuşlardı. *Kemirgenler*'de de yer alan Elfriede Irrall, Suzanne Geyer ve Eva Linder, seçtiğim ilk oyucular oldu.

Senaryonun nihai hali, Goethe'nin metninin etkisini ne kadar taşıyor?

Stella, aşk üçgeni temasına, iki kadınla aşk yaşayan erkek ütopyasına dair Alman dilinde yazılmış oyunların zirvesidir. Ama maalesef, bu yürümez!

Goethe iki farklı son yazıyor; biri, üçlü ilişkiye dair ütopik, diğeriyse karakterlerin intiharıyla son bulan trajik son.

Piyesi sahnelerken ben trajik sonu tercih ettim. Goethe, oyunu yazarken sadece ütopik finali düşünmüş. Fakat, seyirciden kabul görmeyince, otuz sene sonra bu sefer trajik sonu yazmış. *Varyasyon*'da karakterlerin daha çok birinci sonu yaşadıkları ileri sürülüyor ama film, bu ütopyanın işlemediği tespitiyle bitiyor.

Niçin bu adı koydunuz?

Orada bir hiciv var. Bu o kadar sıradan, o kadar beylik bir hikâye ki, defalarca anlatılmıştır. O nedenle bu, olsa olsa tema üzerine bir çeşitleme, bir varyasyon olabilir ancak.

İkinci özgün senaryonuzda ilkiyle aynı isimlere sadık kalmışsınız: Georg, Anna, Eva, Sigrid...

Evet, hep aynı isimleri kullanıyorum; çünkü yeni isim aramak bana çok sıkıcı geliyor.

Hep böyle söylüyorsunuz...

Bu edebiyatta yaygın bir tavır. Mesela Thomas Mann, karakterlerini yansıtan isimler kullanıyor. Sinema gibi gerçekçi bir dalda bu mümkün değil. Mösyö Legrand bakarsınız, ufak tefektir. Dolayısıyla, basit, yaygın ve kısa isimler seçtim.

Varyasyon'da karşımıza çıkan Sigrid...

O *Kemirgenler*'e bir gönderme; zaten soyadı da aynı, Leuwen.

Bu iki heceli isimlerin müzikal bir anlamı da yok mu?

Öyle de yorumlanabilir ama ağır basan, hakikaten başka bir şey arama konusundaki tembelliğim. Bergman da hep aynı isimleri kullanıyordu. Hep aynı meseleleri ele aldığına göre, niçin başka isim seçerek sanki konu değiştirmiş gibi bir intiba uyandırsın ki? En iyisi aynı isimleri korumak!

Dolayısıyla, bunun tembellikten olmadığını kabul ediyorsunuz! Mükemmel bir süreklilik, tam manasıyla bir iç tutarlılık işareti!

Çok naziksiniz...



Eva Linder

Şimdi, filmlerinizde önemli rolü olan bir dekor unsurundan bahsedelim: mut-fak. Varyasyon'da Georg-Eva çifti yeni seyrettikleri Stella hakkında mutfakta konuşuyorlar, Georg'un kız kardeşi Sigrid de onlara katılıyor. Mutfağı bu kadar sevmenizin nedeni ne?

Hayatta da öyledir; mutfak çok sık bir araya gelinen, hemen her konunun konuşulduğu bir mekândır. Dolayısıyla birçok se-

kansı, bu mekâna yerleştirmem çok doğal. Çoğu filmde, sanki her şey yatak odasında ya da yemek odasında olup bitiyormuş gibi bir izlenime kapılıyor insan, halbuki hayat başka yerlerde de geçiyor: banyoda, mutfakta...

Kemirgenler'de olduğu gibi burada da jenerik uzun bir prologun ardından, epey geç akıyor...

Önce senaryonun kaynağını, yani Georg ile karısı Eva'nın tiyatroda seyrettikleri Goethe'nin piyesi *Stella*'yı göstererek başlıyorum. Sonra, aşk üçgeni temasının farklı varyasyonları etrafında oyun başlıyor. Bu nedenle filmin adını ikisinin arasına koydum. Önce tez, sonra uygulama.

O zamana kadar filmlerinizde yetişkinler ve ergenler ön plandayken, Varyasyon'da bir çocuk resimleri sergisi üzerinden, çocukluk dünyasına ve onun çevreyle olan cehennemi ilişkisine açılıyorsunuz. Neden?

1982'de, demek ki havada öyle cehennemi bir duygu varmış. Çocukların resimlerine baktığımda tamamen böyle bir şeyin içinde yüzdüklerini fark ettim. Bunun üzerine, çocuklardan korkuları hakkında resimler yapmalarını istedik. Filmin başında sergilenenler o resimlerden yapığımız bir seçki.

Saklı'da da korku ve intikamı ifade eden çocuk resimleri vardı. İlgi çekici olan, filmlerinizde her defasında çocukları mutlaka korku duygusuyla bağlantılı olarak görmemiz...

Çocuk, çok zayıf bir güvenlik duygusuyla doğar. Ebeveyni yanında olmadığında kendini âciz hisseder, her şey ona tehlikeli görünür. Küçükken çok korkaktım ve bütün çocukların öyle olduğunu düşünüyorum. Çocuk, kendini savunacak hiçbir imkâna sahip değil, potansiyel bir kurban.

Varyasyon'da güzel olan, huzursuzluk ve kaygı veren bazı durumların büyük bir basitlikle çözümlerini de getirmeleri. Ör-

neğin, Sigrid, kardeşi Georg'un kendisini ihmal ettiğini hissettiğinde ona bir not bırakıyor ve şöyle diyor: "İkaros'un hareket halindeki bir uçak karşısında döktüğü hırs gözyaşları bunlar. Seni ne kadar sevdiğimi biliyorsun. Kız kardeşin, Sigrid."

Güzel fikir hakikaten, ama bana ait olmadığını itiraf etmeliyim. Takdiri hak eden Eva Linder, rolünü zenginleştirmek için önerilerde bulunma oyununu iyi benimsemişti. Fikir hoşuma gittiği için senaryoya koydum.

Anna ile Georg arasındaki bir konuşmada, Batı'daki yaratıcılık krizine değiniliyor. 1982'de yaratıcılık krizi derken ne kastediyordunuz?

Tam olarak hatırlamıyorum. Ama sinemanın haline bakmak yeterli; bugün en yaşayan filmler, Asya ya da Afrika'dan çıkıyor. Bu durum o kadar da yeni değil ama yıllar içinde daha da kötüleşti. Birkaç yönetmeni bir kenara koyun, ABD'de, Fransa'da hiçbir şey yok, İtalya daha da beter. Fakat 1960 ve 1970'lerde olağanüstü bir zenginlik vardı.

Bu gerilemeyi nasıl açıklıyorsunuz?

Benden çok daha kurnazları, bu sorunun içinden çıkamazken benim bir yorumda bulunmaya kalkmam fazla iddialı olur. Bu süreçte medyaların, özellikle de sinema ve televizyonun büyük sorumluluğu olduğu kanısındayım; çünkü eğitim onlardan geçiyor ve bugün gençler kültürden yoksun. Biraz karmaşık şeyleri okuyamıyorlar. Denemek dahi istemiyorlar. Medyayı suçlamak kolay elbette ama insanların cesaretini kırıyorlar; dünyayı anlamak için çaba harcamaya değmez, diye düşündürüyorlar. Herkes kendine dönüyor. Eskiden farklıydı. Bütün teoriler gözden düşmemişti henüz. Bugün artık kimse hiçbirine inanmıyor. Ve bu postmodernlik çok fakirleştirici. İnsanlar bu kadar eğlenme özlemi içindeyse tatminsizlik duygusu müthiş demektir.

Kültürün gerilemesi bahsine *Kemirgenler*'in ikinci bölümünde Christian'ın ağzından da yer vermiştiniz; modern dünyanın XX. yüzyıla özgü ideolojilerin savunduğu fikirlerin yerini alacak yeni fikirler sunmadığını söylüyordu...

Eğer biraz iyimser olmak isteseydim, geriye kalan tek şeyin sanat olduğunu söylerdim. Ama kim için? Baktığın resmin, dinlediğin müziğin hakkını verebilmek için belli bir eğitime ihtiyaç var. Ondan yoksunsanız, yaya kalırsınız.

İzleyecileri, akıntıya kapılmış giden dünyada, yaşama biçiminiz hakkında sorular sormaya davet eden son büyük yönetmelerden biri olarak görülüyorsunuz. Öte yandan, bazıları da sizi ahlakçı olmakla eleştiriyor...

Evet, biliyorum ve bu çok canımı sıkıyor; çünkü ahlakçılıktan ne anlaşıldığı konusunda büyük bir kafa karışıklığı var. Ahlakçı eğer ders veren kişiyse ben ahlakçı sayılmam. Bir ahlakım var ama onu kimseye dayatmıyorum. Filmlerimde, ortaya attığım sorulara cevaplar vermeden nahoş meselelerden bahsediyorum. Beni ahlakçı olarak niteleyenlerin çoğu, bu türden sorgulamalarla karşı karşıya kalmak istemeyen kişiler. Kendileri bilir. Benim işlerimi beğenen çok sayıda genç var.

Bize kalırsa siz daha ziyade hümanistsiniz. Bir hümanist ahlakçı değildir; zihni açık bir gözlemcidir. Bu tanımın, içinde tespit ile üzerine düşünmeyi birlikte barındıran sinemanıza da uyduğunu söyleyebiliriz. Bu da Georg'un, Varyasyon'daki şu yorumuna götürüyor bizi: "Ütopya diye bir şeyin olduğunu biliyorum. Benim merak ettiğim, insanların bunlara nasıl uyum sağladığı."

Evet. *Ütopyalar vardır, evet biliyorum* (*Dass es Utopien gibt weiß ich selber*), aynı zamanda *Varyasyon*'un alt başlığı. Kant'ın "koşulsuz buyruk"u gibi, iyi bir sistemdir, ama hiçbir şeyi çözmez. Georg haklı ama bu hiçbir şeyi açıklamıyor. Herhangi bir insanla (hatta bir hayvanla) her ilişki tek başına alınan ve kişili-

ği tanımlayan bir kararın sonucudur. Biri iyi davranır, diğeri davranmaz. Hangi nedenle, ne yüzden? Çocukluğunda çok sevildiği ya da tersine kötü muamele gördüğü için mi? Bu yaşananları izah etmenin kolaycı bir yolu. Her birimiz edimlerimizden, eylemlerimizden sorumluyuz. Bu elbette medyanın tekrarlayıp durduğu; önemli olanın para, başarı ve keyif olduğu, geri kalan hiçbir şeyi dert etmemek gerektiği söyleminin zıttı. Birtakım insani meseleler için topluma yapılan bağış kampanyası çağrılarının çok tutmasının ve büyük meblağlar toplanmasının nedeni de burada yatıyor. Luther'in karşısına dikildiği endüljans* döneminde olduğu gibi, insanların günahları affedilsin diye para vermesi demek bu. Bunun kötü bir şey olduğunu söylemiyorum; iyi bir amaç için insanın para vermesi iyidir. Ama bundaki hakiki sebep başkalarına yardım etmek değil, vicdan azabını dindirmektir!



Suzanne Geyer, Monica Bleibtreu, Elfiede Irrall ve Hilmar Thate

Filmin sonundaki uzun lokanta sekansında, sinemasal anlatıma dair güzel cesaret örnekleri sunuyorsunuz. Masanın çevresinde oturanları çektiğiniz plan ile banyoda damarlarını kesen Sigrid planının art arda gelişi bu intihar girişimi hakkında insanı şüpheye düşürüyor. Lokantadaki buluşma esnasında gerçekten bir intihar girişimi mi yaşanıyor, yoksa zihinden geçen görüntüler mi söz konusu?

* Katolik Kilisesi'nde günah çıkarma ayiniyle ebedi cezaları bağışlanan günahkârların dünyevi cezalarının da, belirli bir sevap işlenmesi karşılığında bağışlanması (y. n.).

O lokanta sahnesindeki diyalog da çok ironik. Karakterler durumlarının farkında, her birinin hali en az diğeri kadar iç karartıcı, bunun bilincindeler ve dolaylı olarak bununla eğleniyorlar. Bu çok Avusturyalı bir mizah anlayışı. Sahnenin tümü biraz alaycı . Sigrid'in görüntülerinin kurgusuna gelince, bu benim yaptığım bir manipülasyon, bir anlatı hilesi. İlk başta, bunun Eva'nın vicdanının bir çağrışımı olabileceğini düşünüyoruz, sonra sahne ilerledikçe, paralel kurguyla gördüğümüz intihar teşebbüsünün Eva'nın arkadaşlarına sözlü olarak vereceği haberin öngörüsü olduğunu anlıyoruz. Bu arada, şimdi tekrar seyrettiğimde, o sahneyi fazla yavaş, diyalogları da biraz fazla aleni buluyorum. Bugün olsa, çok daha hızlı bir kurgu yapardım. Yaşlandıkça, sabırsızlaşıyorum.

Sigrid'in intihar girişimi sahnesi sizin için önemli bir yeri olduğunu düşündüğümüz yeni bir görsel unsuru da sunuyor: Korkunç umutsuzluk anlarında kadının cinsel organının çıplaklığı.

Bunun nedeni gayet basit; çünkü çıplakken insan çok daha savunmasız, zarar görmeye daha açıktır.



Monica Bleibtreu ve Eva Linder

Hiç şüphesiz, ama filmlerinizde çıplaklık hiçbir zaman erotik değil. Örneğin, *Kemirgenler*'in ilk bölümünde, Eva'yla Christian sevişirken ikisi de çıplak, ama cinsel organlarını görmüyoruz. Fakat Eva bu ilk cinsel ilişkiden pişmanlık duyduğu anda, onun çıplaklığını bütün olarak kadrajlıyorsunuz.

Evet, çünkü erotik bir sahnede cinsel organları göstermek çok zor bir iş; çok kolay rahatsız edici ya da müstehcen olabiliyor. O nedenle, filmlerimde hiçbir zaman cinsel birleşme ya da şiddet uygulama sahnelerine yer vermem; çünkü seyirci bunun gerçek olmadığını, oynandığını bilir. Benim açımdan bu bir edep meselesi değil, daha ziyade sinemanın illüzyonuna ihanet etmeme kaygısı.

EDGAR ALLAN KİMDİ?

Venedik'te, bir kontes, pencereden düşerek ölmüş halde bulunur. Olay cinayet mi, kaza mı? Kısa süre önce babasını kaybetmiş bir üniversite öğrencisi, tamamen iradesi dışında, hikâyenin içinde bulur kendisini. Caffé Florian'da ölüm haberini okurken, Edgar Allan adında tuhaf bir Amerikalı yanına oturur ve haberle ilgili konuşmaya başlar. İlerleyen günlerde, olay yeniden patlak verir. Bu sefer, kontesin arkadaşı bir markiz ölü olarak bulunmuştur. Hepsi bir uyuşturucu ticaretine ve şantaja bağlanır. Edgar Allan da mı bu bağlantıların içindedir? Tabii eğer öğrencinin kafasında kurduğu bir karakter değilse. At yarışı bahislerinin oynandığı yere giden Edgar Allan'a eşlik eden öğrenci orada atların hiçbir yarışa denk gelmediğini ve gişede duran, onların da bahislerini alan Carlo'nun atlardan da yarışlardan da bihaber olduğunu fark eder. Adam onlara tuhaf bir hikâye anlatır, bir arkadaşını karısının kendisini aldattığına inandırmıştır, halbuki kadın adama sadıktır. Ertesi gün Edgar Allan ortadan kaybolur. Polis ona benzeyen bir adamın robot resmini yayınlar. Öğrenci hâlâ hayal mi görüyordur?

1984'te, Alman ZDF ile ortak yapım olarak yine ORF için Edgar Allan Kimdi? filmini çektiniz. Peter Rosei'nin romanından yaptığınız bu uyarlama kendi projeniz miydi yoksa size teklif mi edilmişti?

Kemirgenler'in dramaturgu teklif etmişti. Onunla iyi bir ilişkimiz olmuştu ve ilgimi çekip çekmeyeceğini merak ettiğini söyleyerek kitabı okumamı tavsiye etti. Hakikaten de ilgimi çekti. Ama bir de Peter Rosei'ın kendisinin yazdığı sinema uyarlaması vardı. Onu da okudum ve hiç hoşuma gitmedi. Kötü olduğundan değil ama o hikâyenin filmi değildi, başka bir filmdi. Bunun nedenini de gayet iyi anlıyorum, yazarın aynı hikâyeyi tekrarlamak istememesi normal, farklı bir hikâye çekmek istiyordu. Doğaısıyla, durum biraz karmaşıktı: Ortada Rosei ve yayıncısıyla imzalanmış bir sözleşme vardı; bense filmi çekmeyi ancak senaryosunu kendim yazmam koşuluyla kabul ediyordum. Romanın yayıncısının ve ORF'nin müdürünün engellemeye çalışmasına rağmen, dramaturg beni destekledi ve filmi arzu ettiğim gibi çekebildim. Rosei, filmin bitmiş halini gördü ve kendi yazdığının çekilmemesine hayıflansa da çok iyi buldu. Aynı durum bir sonraki filmim *Fraulein*'da da başıma gelince bir daha asla üçüncü bir kişiyle ortak senaryo yazmayı kabul etmemeye karar verdim.

Filmin jeneriğine göre, senaryoda Hans Broczyner adında biriyle ortak imzanız var. Peter Rosei'nin müstear ismi mi bu?

Evet. Senaryoyu tek başıma yazdığım halde, jenerikte adımın ikinci bir isimle beraber yazılmasının benim için fark etmediğini söyledim. Öte yandan, kendi yazdığı versiyon için bir kere ücret almış bulunan Peter Rosei, senarist olarak sadece benim adımın geçmesini istemiyordu. Bunun üzerine, okumadığına emin olduğum halde, benim yorumumu onaylamadığını belirtmekle birlikte, jenerikte yer almak için bu müstear ismi seçti.

Siz özgün metne sadık kaldınız mı?

Evet. Ancak, Venedik'te yaptığım ön çalışma sonrasında pek çok eklemede bulundum. Venedik'e, bir ara orada yaşadığı

için şehri iyi tanıyan Peter Rosei'la birlikte gittim. Sekiz-on gün boyunca bana rehberlik yaptı, sonra da Avusturya'ya dönüp senaryoyu yazmaya koyuldum. Öğrenci kahramanın çizimleri, duvardaki heykel başı ve Morelli'nin metinlerine gönderme gibi romanda yer almayan bazı yeni şeyler geldi aklıma.

Giovanni Morelli'yi alıntılamanızın nedeni neydi?

Öğrenciyi oynayan Paulus Manker'in aklına geldi o fikir. Morelli'yi o keşfetti ve bana önerdi.

Bunun sıradan bir gönderme olduğu söylenemez, zira Morelli "atribüsyonizm" denen, bir sanat eserinin sahibini belirleme tekniğini ortaya atan özel bir eleştirmen ve sanat tarihçisiydi.

Evet, Morelli çok küçük ayrıntıları -mesela tekrarlanan bazı nesneleri ya da tırnak, kulak gibi vücut parçalarını- tahlil ederek bir sanat eserinin kime ait olduğunu belirleme ve böylece sahteleri ayırt etme tekniğini icat etmişti. Bunun da bizim konumuzla bir akrabalığı vardı. *Edgar Allan Kimdi?*' filminde biçim ve içerik birbirine çok iyi oturmuştu; estetik açıdan bence televizyon filmlerim içinde en yetkin olanıdır. Çok uzun süredir tekrar seyretmedim ama başarılı bir iş olarak hatırlıyorum.

Çekimleri Venedik'te yaptınız; elinizin altında büyük bir bütçe var mıydı?

Önceki filmlerimden daha yüklü bir bütçemiz olduğunu hatırlamıyorum. Venedik'te çekim yapmak Viyana'dan daha maliyetliydi tabii, ama filmde sadece iki karakter vardı ve tamamen doğal dekorda çektik. Masrafımız esas olarak konaklama harcamalarıydı.

Çekim için ne kadar süreniz vardı?

Oldukça az. İlk televizyon filmlerimin hiçbiri için çok zamanım olmadı; hep beş ya da altı haftada bitirmek zorunda kaldım çekimleri.

Venedik'te çekim yapmaya dair kafanızda birtakım fikirler var mıydı?

Venedik'i çekmek çok zor. O kadar çok perdeye aksettirilmiş bir şehir ki, bilinmedik bir yanını ekrana getirebileceğinizi düşünemiyorsunuz. Dolayısıyla, benim de en büyük sorunum, mesela San Marco Meydanı'nı nasıl çekeceğimdi. Çan kulesinden, yukarıdan bir genel görüntüyü, sonra da kaldırılan bir perdenin arasından çekmeyi tercih ettim. Venedik'e gittiğinizde bütün o kartpostal görüntüleri karşınıza çıkıyor, ama onlardan ibaret değil gördükleriniz. Ana caddelerden saptığınız anda içinde kayboluverdiğiniz labirentimsi sokaklar insanı çarpıyor. Benim göstermek istediğim de bunlar oldu.



Rolf Hoppe

Kameranın uzun uzun bu daracık sokaklarda ve küçük köprüler üzerinde başoyuncuyu izlediği bir sahne var. O planlarda Steadicam mi kullandınız?

Evet ve ilk kullanışımızdı; başka türlü o sahneleri çekemezdik. O dönem bu kameraların kullanımı hiç yaygın değildi; çünkü cidden çok pahalıydı. Biz de zaten Almanya'dan özel olarak kameraman getirtmek zorunda kaldık.

Bir de, Büyük Kanal'da dört at heykelini taşıyan küçük bir gemi etrafında dairesel kaydırma hareketi var; tuhaf bir sahne o, insan önce, karaktere odaklanıncaya kadar, hayali olduğunu sanıyor. O görüntüyü tasarlarken maksadınız neydi?

Nerede olunduğunun anlaşılamaması fikrini pekiştirmek istemiştim. Gördüklerimiz hakikat mi yoksa karakterin sanrıları mı? Öğrencinin evinde duvara asılı telden at gibi; *kitsch* bir süs eşyası, ama 1950'lerde Avusturya'da nerdeyse her yerde vardı. Hayvanı önce dururken, sonra da dört nala gösteriyorum. Öğrencinin gerçekten gördüğü bir şey mi söz konusu, yoksa delilik temsilinin klasik sembolü olan at bir imge mi? Sözünü ettiğiniz San Marco kanalındaki dört at heykelinin olduğu görüntüye dönersek, çok şanslıymışız. Orijinal heykeller restorasyondaydı, yerlerine kopyaları getiriliyordu, onları çektik. At motifi etrafında tahayyül ettiğim çeşitlemelere çok iyi denk düştü o sahne. Romanda sadece hipodromdaki yarışlar vardı.

Duvardaki duran attan, bahis yazıhanesindeki yarış atları hakkındaki küçük filme kadar atın temsili filmde giderek evriliyor. İkisinin arasında da sabit resimden hareketli görüntüye doğru çeşitli at figürleri (kanalın üzerinde kayan, duvarda dörtnala koşan) görüyoruz. Bazı eleştirmenler bunun bizzat sinemayı yansıttığı yorumunda bulundu. Siz ne düşünüyorsunuz?

Neden olmasın! Fakat yola çıkarken aklımdaki fikir bu değildi; ya da belki sezgisel olarak vardı. Bütün bu at figürlerinin

sinemanın temel sorusu olan, "Gerçeklik nedir?" sorusunu düşündürdüğü doğru.

Gerçeklik yanılsaması teması bütün anlatı boyunca alttan alta akıyor. Romanda da öyle mi?

Evet, tabii. Filmde olduğu gibi, romanda da bu noktanın ucu açık kalıyor. Meşhur bahis bölümünde, Edgar Allan'ın, genç adamın huzurunu kaçırmak için ona yarışlarla ilgili tüyo verip vermediğini ya da hatta Edgar Allan'ın hakikaten var olup olmadığını bilmiyoruz!

Öğrencinin onun izini kaybettiği dar sokaklardaki uzun kaydırma hareketi de bunu anlatmak içindi herhalde. Aynı şekilde, San Marco Meydanı'nda perde aralandığında gözükmesi... Sanki bir sihirle ortaya çıkmış gibi...

Ayrıca, eğer varsa, niçin sürekli Caffé Florian'a gidiyor?

Edgar Allan'ın dairesindeki ayna oyunları da gerçeğin çarpıtılması etkisine katkıda bulunuyor; bu da romanda var mıydı?

Hatırlamıyorum. Şimdi düşününce, yoktu gibi geliyor. Değiştirdiğimiz çok unsur oldu; mesela, Edgar Allan'ın dairesindeki, dar sokaktaki küçük melek başını andıran tombul bebek fotoğrafı onlardan biri. Bence bu genç adamın dengesini altüst etme oyununun, olmazsa olmaz bir parçasıydı.

Öğrenciyi dar sokakta duvardaki küçük melek başının önünde tam dört kere görüyoruz. Neredeyse müzikal bir nakarat şeklinde tekrarlanmasının ötesinde, bu motifin dört mevsimle de bir alakası var mı?

Hayır, o daha ziyade kahramanımızın zihninin dört farklı haliyle ilgili. Kar, yağmur ve güneş; aynı zamanda, hikâyenin epey uzun bir süreye yayıldığını da gösteriyor. Tam olarak süreyi bilmiyoruz ama.

Yağmur yağdığında bir çatı altına sığınmayıp inatla resim yapmaya devam etmesi ve o çizdikçe damlaların desenleri silmesi düşsel bir sahne gibi...

Genç çocuğun saplantılı olduğunu, yaptığının tamamen delilik olduğunu göstermek içindi o sahne.

Peki, her bir eylem üzerine açılıp kapanan perdeler, tiyatro perdesine bir gönderme mi?

Hayır, o bir sekanstan diğerine geçerken görüntünün giderek kararark yok olması ya da giderek netleşerek belirmesi efekti yaratmak üzere dekorun bir unsurunu kullanma fikriyle çıkmıştı.

Bütün o perdeleri görünce, acaba Shakespeare'e ve meşhur, "Hayat bir sahnedir" sözüne mi atıfta bulunmak istediniz diye takılıyor insanın aklına?

Racine'e de atıfta bulunmuş olabilirdim, o da şöyle diyordu: "Tanrı bir gösteri seyrediyor, bizler o gösteri sahnesindeyiz." İtirazım yok. Ama benim niyetim bu değildi.

Ama son sahnede ani bir hareketle kadrajı daraltmanız mesafe duygusu uyandırmak için değil miydi?

Evet, filmin yapay bir şey olduğunu göstermek ve seyrettiğimizin gerçeklik değil, bir gösteri olduğunu hatırlatmak için.

Gerçeklik algısındaki yanılsamadan bahsetmişken; son sahne, karakterlerden birinin filmin başındaki bir sözüne bağlanıyor: "Yolda içi para dolu bir cüzdan bulduğunda, hayal mi görüyorum yoksa dersin!"

Yanlış hatırlamıyorsam, romanın finaliydi bu. Roman aynı zamanda, Edgar Allan Poe'nun *Aksak Kurbağa* (*Hop-Frog*) hikâyesine de bir gönderme içeriyordu. Uyarlamada, bu fantastik intikam ve ikiyüzlülük hikâyesini, gerçekçi görünümlü filme

dahil etmenin bir yolunu bulmak gibi bir sorunla karşı karşıyaydım. Bunun üzerine, aklıma bu sahne geldi: Öğrenci, kameraya *Aksak Kurbağa* hikâyesini anlatır, o sırada kamera arkaya doğru *zoom* yapar ve öğrenciyi almaya gelen ambulansın yanıp sönen ışıklarında tuhaf bir dekor görürüz. Bu sahneyi Giudecca Adası'nda, Venedik'in virane haldeki eski sinema stüdyosunda çektik. Böyle bir yerin varlığından haberim yoktu, ama keşif için dolaşırken bu sahne için ideal mekân olarak kafama koymuştum. Ortalık berbat haldeydi. Tehlikeliydi de, yerlerde kocaman delikler vardı, ayrıca amyanttan korunmak için maske takmamız gerekiyordu. Maksadımız filmde önemli rol oynayan; telefon kulübesi ve gondol gibi birtakım objeleri, anlatıda bir buluşma noktası oluşturmak üzere toplamaktı.



Paulus Manker ve Michael Haneke

Kocası tarafından, onu aldattığını sandığı için terk edilen ama aslında eşine sadık kadının hikâyesi, gerçekliğin nasıl algılandığının, insana aşktan sanata ya da Tanrı'ya kadar inandığı her şeyi kaybettirebileceğini gösteriyor.

Bunların hepsi romanda vardı zaten.

Evet, ama bu genelde ilginizi çeken bir konu; hatta daha sonra çekeceğiniz *Benny'nin Videosu*'nun da ana teması bu.

Doğru, favori temalarımdan biri.

Ayrıca, gerçeklik ve sanallık arasındaki bulanıklığı bir tek bu filminizde, uyuşturucu üzerinden bu kadar somut bir şekilde dile getiriyorsunuz.

Peter Rosei'ın karakterin bu denli yönünü kaybetmesine okuyucuyu ikna edebilmek için romanda böyle bir tekniğe başvurduğunu düşünüyorum. Ama ben bunun için öğrencinin illa uyuşturucu kullanması gerekmediği kanısındayım. Filmde burayı, romandakinden farklı yapmak istemedim, ama uyuşturucu bahsini mümkün olduğunca örtük vermeye çalıştım; delikanlıyı tozu burnuna çekerken sadece bir defa görüyoruz. Özgün senaryolarımda, gerekçelendirmek için uyuşturucuya ya da başka bir araca ihtiyaç duyurmayacak durumlar yaratmaya çalışıyorum. *Ölümcül Oyunlar*'da da *Saklı*'da da seyrettiğimizin gerçeklik mi, video mu olduğunu bilmiyoruz. Bunu gerekçelendirmeye mecbur da değilim.

Filmde çok tuhaf bir sahne var; delikanlının gözü, odasının zeminine vuran güneş ışınına takılıyor ve bunun üzerine uzanıyor. O harekete nasıl bir anlam yüklemiştiniz?

Simgesel bir ölüm temsili; ışın da güneşle birlikte hareket edeceğinden, ışık oğlanı terk edecek ve onu karanlıkta bırakacak. Ama öyle uzanması güneşin sıcaklığını hissetmesinin de bir yolu.

Bu hareket aynı zamanda arayış fikrini de akla getiriyor...

Evet, filmin başında, aile şirketinin yöneticisinin ziyaretinde, üniversitelinin Venedik'e, babasının dünyasından uzaklaşmak için kaçıp yerleştiğini anlıyoruz. Her şeyin önceden belirlendiği, yolu çizilmiş bir hayatı reddediyor, ama kendimi arayacağım derken de iyice kaybediyor. Bu bir yetişkinliğe geçiş hikâyesi. Filmin sonlarında boş bir cüzdan bulması da bir metafor tabii. Ama bu ucu açık finalin umut veren bir son olup olmadığı sorusu beni ilgilendirmiyor.

***Kemirgenler*'de olduğu gibi, burada da çatışmalı bir baba-oğul ilişkisi var. Filmlerinizde sık sık tekrarlanan bir tema bu...**

Olabilir... Farkında değildim. O zamanlar, *Kemirgenler*'i seyrettikten sonra, filmden çıkarken babam, babalara karşı bu nefretin nereden geldiğini sormuştu bana. Halbuki ben öyle bir nefret duymuyorum; ne nasıl yetişeceğime hiç karışmamış olan, bana hayat veren biyolojik babama ne de filmlerimdeki babalara karşı. Sadece, senaryo yazarken kadın karakterlere, erkek karakterlerden daha çok yakınlık hissediyorum. Belki de bunun sonucu, 2010 Haziranı'nda, *Beyaz Bant*'a verilen bir ödülü almak için Graz'a gittiğimde bir feminist aktivistten aldığım övgüler karşısında şaşırmıştım. *Beyaz Bant*'ın o güne kadar gördüğü en feminist ve en antimaşist film olduğunu ve bunu bir erkeğin çekebilmiş olmasının tahayyül ötesi olduğunu söylemişti. Çok güldüm, zira feministlerden hiç hoşlanmam!

Feministlerde sevmediğiniz şey, militan yanları mı?

Esas olarak sevmediğim, onları kendilerine düşman icat etmeye yönelten ideolojileri. Bu çok aptalca. Maşizm kadar aptalca.

Size kalsa, bütün "izm"lerden uzak durulmalı, öyle mi?

Evet, hiçbiri bana göre değil.

Peki, Hitchcock'u sever misiniz?

Tabii ki! Ama "sevmek" doğru kelime değil. Bence o ustaların en büyüğü. "Usta" onu nitelemek için uygun bir kelime; sanatına onun kadar hâkim başka bir yaratıcı tanımadım. Kafasında tasarladığı kurguya hizmet etmeyen tek bir plan çekmiş değil. Her bir soruna karşı mutlaka itiraz edemeyeceğiniz çok tatminkâr bir sinematografik çözümü vardır. Bu sayede pek çok şey icat etmiştir.

Bu soruyu sormamızın nedeni, Edgar Allan Kimdi? filiminde, Hitchcock'un "Mac Guffin"[5] dediği şeyle karşılaşmamız...

Filmlerimde çok sık kullandığım bir unsurdur bu...

Filmin başındaki kontesin ölümü mesela, intihar mı cinayet mi?..

O da romandan.

Evet, ama seyirciyi elinizde tutmak için sizin esas yönteminiz olay örgüsü içinde önemsiz olduğu halde önemli gibi öne çıkan birtakım unsurlar kullanmanız, tam da Hitchcock'un Mac Guffin dediği şey...

Evet, tabii, *Mac Guffin,* benim her filmimde yaratmayı arzuladığım gerilime ulaşmanın bir yolu. Ancak, iyi bir *Mac Guffin* bulmak o kadar da kolay değildir. Seyirci o âna kadar yanlış bir iz sürdüğü açığa çıktığında aldatılmışlık hissederse, bu işlemez. Geriye dönük düşünüldüğünde *Mac Guffin*'in geçerliliğini koruması için, yeterince gerçekçi bir boyutunun olması lazım. Aynı şekilde, açık uçlu bir finalle seyirciyi düşünmeye davet etmek istiyorsanız, olay örgüsünü her düğümün birden fazla muhtemel

5 1939'da Columbia Üniversitesi'nde verdiği bir konferansta Alfred Hitchcock *Mac Guffin*'i şöyle tanımlamıştı: "Her tür senaryoda karşılaşılabilecek taşıyıcı unsurdur *Mac Guffin*. Hırsız hikâyelerinde bu her zaman bir kolyedir, casusluk hikâyelerindeyse bir belge olarak çıkar karşımıza." Yani *Mac Guffin*, olay örgüsü içinde kahramanı durumdan duruma sürükler, seyircinin gözünde giderek önemsizleşirken kahraman için her şeyin önüne geçer. *Mac Guffin*'e örnek olarak Hitchcock'un ***Aşktan da Üstün*** *(Notorious,* 1946*)* filmindeki şarap şişelerinin içine saklanmış uranyum gösterilebilir.

çözümü olacak şekilde kurmanız gerekir. Ama eğer dört ihtimal de çürükse beş farklı son ortaya koymak beyhudedir.

Filmin açılışı çok güzel ve gizemli. Gece. Kanala bakan bir balkonda bir polis memuru. Sonra genç bir kadın beliriyor, bir adam yanına geliyor ve onu içeri çekiyor. O esnada kadının eşarbı kayıyor ve kamera suyun yüzeyine kadar eşarbın düşüşünü takip ediyor, kanalda arama çalışması yapan kurtarma ekibini fark ediyoruz. Bunların hepsi kesintisiz tek bir plan. Vahim bir şey olduğundan eminiz. Ardından kontesin ölümünü öğreniyoruz. Her ne kadar kontese ait olmasa da eşarbın, kontesin kayboluşunu temsil ettiğini anlıyoruz.

Öyle, aşağı doğru bakan iki kişi görüyoruz, ama kontesten hiç söz edilmiyor. Ancak daha sonra, geriye dönüp yeniden düşünce olayı kavrıyoruz; kontes o gece kaybolur, ama nasıl olduğu bilinmiyor. Bu sahneden söz açılmışken, o iki kişiden birinin dekorcu, diğerinin de kostümcü olduğunu ve o planın çekiminin çok zor geçtiğini de söyleyeyim. En az yirmi beş defa baştan aldık, çünkü eşarp bir türlü istediğimiz yere düşmüyordu. Neyse ki, bu ihtimali öngörmüştüm ve çok sayıda eşarp getirtmiştim!

Eşarbın suya battığı ikinci plan da harikulade...

O da birkaç eşarba mal oldu!

Sahnenin gizemli güzelliği müzikle birlikte daha da yükseliyor. Peki ama, niçin Ennio Morricone'nin Bernardo Bertolucci'nin 1900 filmi için yaptığı özgün müzikten bir bölüm kullanmayı tercih ettiniz?

Epey uzun bir süre, esrarengiz etki uyandıran bir müzik aradım. Klasik müzikte bir şey bulamadığım için umutsuzluğa düşüyordum ki, ORF'den biri Morricone'nin plaklarını dinlememi tavsiye etti. Bu parçayı daha dinler dinlemez tam aradığım şeyi bulduğumdan emin oldum. Halbuki *1900*'de hiç de öyle esrarengiz bir bağlamda kullanılmamıştı.

Bazı yönetmenler, birlikte çalıştıkları besteciden gelecek özgün müzik önerisini bekleyerek montajı müzikle birlikte yapmayı tercih ediyor. Sizin böyle bir yöntemle çalıştığınız oldu mu hiç?

Hiçbir zaman özgün müzik yaptırmadım. Sinema için yaptığım filmlerin hiçbirinde görüntüde icra edildiğini gördüğümüz müziğin haricinde müzik yoktur. Televizyon filmlerimdeyse zaten kafamda olan müzikleri kullandım hep, *Göle Giden Üç Yol*'da Schönberg ve Mozart gibi, *Kemirgenler*'de yeniden dinlemekten çok zevk aldığım gençlik günlerimden bazı şarkılar gibi... Sadece bir defa başka bir filmin müziğini laytmotif olarak kullandım; o da Morricone'nin *1900* için yaptığı besteydi.

Neden bir besteciden müzik talep etmediniz?

Çünkü bana önereceği şeyi seveceğimden emin olamazdım. Birden kapana kısılmış bulabilirdim kendimi. Dolayısıyla, gereken var olan müzikler içinde kendim aramayı tercih ettim. Ayrıca, saatlerce güzel güzel müzik dinlemek de çok zevkli anlar yaşattı.

Sinema filmlerinizde müzik olmamasını nasıl açıklıyorsunuz?

Müzik, yönetmenin sahnelemedeki kusurlarını örtmeye yarar. Gerilimin düştüğü anlarda kullanılır mesela. Dolayısıyla, bu yönteme başvurmamak, bir dürüstlük meselesi. Televizyonda insan sinemadakinden farklı bir gözle film seyrediyor; sinemadaysa seyirci bir hadise yaşamak için evinden kalkıp geliyor, para ödüyor. Televizyon karşısında insanlar hareket halindedir, tuvalete gider, telefonla konuşur, çocukları azarlar; yani tam manasıyla seyretmezler. Dolayısıyla da dikkat gerektiren bir şey göstereceğiniz zaman, onları ekran karşısında zapt edecek birtakım yollar bulmanız gerekir. Hep söylüyorum, sinema bir sanat biçimi olabilir, ama dikkat çekmek için müzik gibi en kaba anlatım yollarının kullanıldığı televizyonda sanat olamaz. Ama tabii bu mantık, Hitchcock ya da Sergio Leone'ninkiler tarzında müziksiz düşünülemeyecek filmler için geçerli değil. Ben nispeten gerçekçi filmler çekmek üzere sinemasal yöntemleri kullanıyorum, bu yaklaşım da müzik kullanımını gerektirmiyor.

Sinemaya başladıktan bir süre sonra, Roth'un *Rebellion* ve Kafka'nın *Şato* uyarlamalarıyla televizyona döndünüz; onlarda da müzik kullanmadınız.

Konuya da bağlı. Kafka'yı müzik ilave ederek uyarlayamazsınız!

Orson Welles, çektiği *Dava* uyarlamasının üzerine Albinoni'nin *Adagio*'sunu döşemişti!

Benim de çok sevdiğim büyük bir filmdir o, ama Kafka'yla alakası yoktur.

Genç adamın odasını yansıtmanızda, çeşitli nesnelere odaklanan yakın plan kadrajlar dikkat çekiyor. Bresson'u ya da 1960'ların Godard'ını hatırlatan bu tarza, daha sonra *Fraulein*'da da rastlıyoruz; *Yedinci Kıta*'da ise baştan sona sistematik olarak bu yöntemi kullanıyorsunuz. Bu önemli esin kaynakları bir yana, böyle bir estetik tercihte bulunmanızı nasıl açıklıyorsunuz?

Bu daha ziyade gündelik hayattaki tecrübemizden kaynaklanıyor. Hiçbir zaman çevremizdeki şeyleri bütünüyle görmeyiz. Yoğunlaşmak, daimi olarak parçalara ayırma işlemidir. Size bakarken iyice yoğunlaştığımda, yüzünüzdeki her şey olduğu yerdedir; ama ben onları görmem. Bu tespiti sinemasal dile tercüme etmeye çalışıyordum.

Sözünü ettiğiniz durum, empresyonist resimleri ya da müziği hatırlatıyor; küçük küçük dokunuşlar birbirine ekleniyor ve bir izlenim yaratıyor...

Evet, ama resimde ve sinemada şeyleri ancak art arda gösterebilirsiniz. Tiyatrodaysa, tıpkı sinemada geniş planda olduğu gibi, birden fazla şeyi aynı anda yan yana getirebilirsiniz. *Gleichzeitigkeit*, yani farklı eylemlerin eşzamanlılığını perdeye yansıtmak zor bir şeydir; çünkü dışına çıkamayacağınız bir süreye mahkûmsunuz. Elbette deneysel sinemada, örneğin ekranları çoğaltarak bunu yapabilirsiniz. Ama genel olarak, sinemada,

her bir eylemi teker teker göstermek zorundasınız. Eşzamanlılık fikrini ancak montaj sırasında ortaya çıkarabilirsiniz.

Başrolü, *Kemirgenler*'in birinci bölümünde oynayan ve daha sonra *Fraulein*'da ve *Şato*'da da seyredeceğimiz Paulus Manker'e vermişsiniz; Manker aynı zamanda, senaryosunu yazdığınız *Der Kopf des Mohren*'in de yönetmeni.

Kemirgenler'i çektiğimiz dönemde Paulus, Viyana'daki tiyatro okulu Max-Reinhardt Seminar'da okuyordu. Burada çok tanınan bir aileden geliyor; annesi aktris, babasıysa tiyatro yöneticisi ve ünlü bir yönetmendi. Daha tanışır tanışmaz çok iyi anlaştık. Filmdeki üniversite öğrencesini ona oynatmayı başından beri kafama koymuştum; çok hassas bir çocuktu ve karakterle aynı maraziliğe sahipti. Henüz çok gençti ama yaşına göre olağanüstü bir oyuncuydu.



Paulus Manker

FRAULEIN[6]

Sene 1955. Küçük bir Alman köyünde sinema işleten Johanna, oğlu Mike ve kızı Brigitte'yi Rus cephesinde kaybolan kocası Hans'ın yokluğunda tek başına yetiştirmiştir. Hans'ın kardeşi Karl ağabeyini artık resmen ölü olarak kaydettirmek ister. Böylesi, onun işleri için de, eski bir Fransız tutsak olan ve *The Black Mask* lakabıyla güreşçilik yaparak hayatını kazanan André'yle bir ilişki yaşayan Johanna için de hayatı kolaylaştıracaktır. Fakat, Moskova'da Adenauer'le imzalanan antlaşma sonrasında, bir Rus kampından serbest bırakılan Hans geri gelir. Bitkin, hasta ve çalışamayacak durumdadır. Hans'ın dönüşü üzerine, bir daha görüşmeyeceklerine yemin eden Johanna ve André dayanamaz ve ilişkilerini gizlice sürdürürler. Ta ki André ortadan kayboluncaya kadar. Serserilik eden Mike çeşitli yasadışı işlere bulaşır ve polisin çetesiyle birlikte kendisini kıstırdığı bir binanın infilak etmesi sonucu ölür. Brigitte, peşinden gittiği bir Amerikalı piyade askeriyle ABD'de evlenir. Johanna serumunu çıkararak yatalak kocasının acılı hayatına son verir ve André'nin eski dövüş klübüne gönderdiği kartın izinden eski sevgilisinin yaşadığı küçük Breton köyüne gider. Orada, André'nin bir karısı ve iki yetişkin oğlu olduğunu öğrenir. İkisi gizlice otelde görüşürler. Fakat Johanna geri dönmek zorundadır; André'nin karısı ilişkilerini sezmiştir. Dönüş yolunda, bir lokantada mola verir ve aniden hayatına renk gelmeye başlar (tıpkı o âna kadar siyah-beyaz olan film gibi). Lokantanın televizyonundan *Münchhausen* (*Baron Münchhausen'in Fantastik Maceraları*, 1943) filminin yıldız oyuncusu Hans Albers sanki ona göz kırpar. Birden André çıkagelir ve gülümseyerek aynı onun gibi yaptığını; karısını öldürdüğünü söyler. Johanna histerik bir kahkaha atarak gider. Kocasını öldürdüğü için teslim olduğu köy karakolunda onu gördüğümüz siyah-beyaz sahne ise düğümün nasıl çözüldüğü konusunda bizi şüphe içinde bırakır.

6 Fräulein değil, fraulein: a'nın üzerinde ***umlaut*** işareti (çift nokta) olmaması, kelimenin genelde yabancılar, özellikle de savaş sonrası dönemde Amerikalılar tarafından telaffuz edilişine gönderme (film boyunca bu telaffuzu duyuyoruz).

Fraulein: Bir Alman Melodramı'nı (_Fraulein – Ein deutsches Melodram_) 1985'te, Saarländischer Rundfunk (SR) için çekmişsiniz. Edgar Reitz'ın da _Heimat_'ı (_Yurt_) çektiği dönem. Almanya tarihini gözden geçirme ihtiyacı mı hissetmiştiniz siz de?

Hayır, çok daha sıradan bir sebebi vardı o filmi çekmemin. Filmin temelini oluşturan, büyük ölçüde gerçek bir hikâye. Biri, Bernd Schroeder'e anlatmış, o da bana anlattı. Konu ilginç geldi ve çekmek istedim.



Peter Franke

Bernd Schroeder kim?

Televizyon filmi senaristi. Dramaturg olarak çalıştığım dönemde, 1970'lerin başında, Südwestfunk kanalına ilk senaryosunu (_8051 Grinning_, 1972) önermişti. Tam yeni yazarlar arayışında olduğumuz dönemdi. Bayağı iyi bir metindi. Sonuçta, şefim onu işe aldı. Schroeder aslen Bavyeralıydı, ama yeni sevgilisiyle Baden-Baden'a yerleşmişti. İşte o sıralar yakınlaştık; yıllar sonra da bana _Fraulein_'ın hikâyesini anlattı.

Senaryo yazımında beraber nasıl çalıştınız?

Anti-Fassbinder bir film yapmak istiyorduk! Kısa süre önce *Maria Braun'un Evliliği*'ni (Die Ehe der Maria Braun, 1979) seyretmiştim ve hiç beğenmemiştim. Fazla duygusal gelmişti bana. Kendi ıstıraplar içinde kıvrandığı halde bizi daha iyi bir geleceğe taşıyacak olan bu Alman kadının hikâyesini tahammül edilmez bulmuştum. Bunun tam tersini yapmaya niyetlendik. Schroeder'in İtalya'da bir evi vardı, oraya gittim, birkaç gün kafa kafaya verdik, konuştuk ve olay örgüsünü kurduk. Sonra, o notları aldı, senaryoyu yazmaya girişti. Konuşmalarımız çok verimli geçmişti, harika bir film çıkacağını düşünüyordum. Ama iki ay sonra bana teslim ettiği senaryonun kafamdakiyle alakası yoktu. Bunun üzerine, beraber metnin üzerinden geçtik ve benim içime sindi. İkinci versiyonu gönderdiğinde, filmin hazırlıklarına başlamıştım bile, ama bu da ilki kadar kötüydü. Sonuçta, önümüzde iki seçenek vardı, ya vazgeçecektik ya da ben oturup kendi versiyonumu yazacaktım. Dört-beş versiyon daha yazmasını bekleyecek halim kalmamıştı. Kanalın dramaturgunun onay vermesi üzerine sonradan çekilecek olan kendi versiyonumu yazdım. Bernd Schroeder için tabii büyük hayal kırıklığı oldu; çünkü bu onun hikâyesiydi esasında. Ama ne kadar dost olsak da, onun yazdığı metni çekmem mümkün değildi. Daha önce de söylediğim gibi, işte o zaman bir daha asla başka biriyle ortak senaryo yazmamaya karar verdim. Beceremiyorum. Senaryoyu kendime ait hissetmeliyim, aksi takdirde onu çekmem mümkün değil.

Hangi noktalarda anlaşmazlığa düşmüştünüz?

Her şeye rağmen, sonunda Fassbinder'vari bir hikâye yazmıştı! O olay örgüsünde Fassbinder dünyasına yakın unsurlar olduğunu kabul ediyorum. Ama ben buna istihzalı bir bakış getirmek istiyordum. Mesela, final tamamen benim istediğim gibi. Johanna daha ziyade olumsuz bir karakter. Tamam, bir

mağdur o ama aynı zamanda, filmin geneline bakılırsa, sinik de. Fassbinder sinemasının sahte duyarlılığını kendi tarzımda açık etmenin bir yoluydu bu. Dolayısıyla, olay örgüsünün akışından ziyade, bir duyarlılık meselesiydi, sahnelerin ya da diyalogların genel tonunda ayrı düştük Schroeder'le. Mesela, filmin ortalarında, Johanna'nın gece geç saatte evine döndüğü ve kocasını kibritten kilise yaparken bulduğu, aralarında geçen sert konuşmada da Hans'ın ona orospu dediği sahne bana ait. Schroeder'in senaryosu çok daha doğrusal ve biraz fazla duygusaldı...

Bernd Schroeder'in senaryosunun finali nasıldı?

Trajediye benziyordu. Kadın kahraman, kocasını öldürme suçuyla hapse giriyordu.

Sizin filminizin sonu daha esrarengiz...

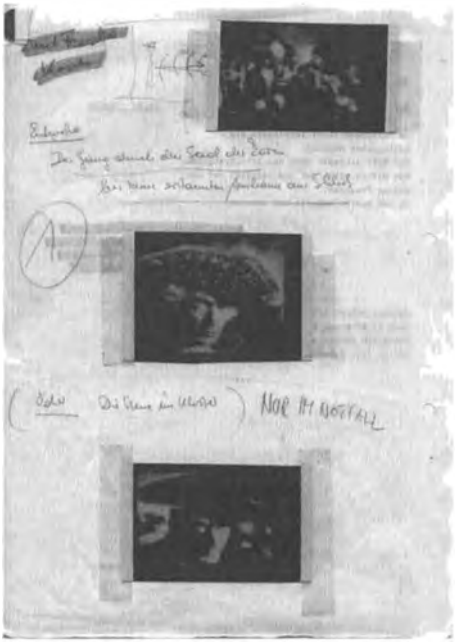
Esrarengiz değil ama müstehzi. Kelimenin gerçek anlamıyla her şey havaya uçuyor...

Özellikle de *Baron Münchhausen*'li karede! Ama hakiki finalin Johanna'yı karakolda gördüğümüz siyah-beyaz sahne olduğu tasavvur edilebilir...

Öyle tasavvur edilebilir, Johanna da öyle tasavvur edebilir. Belki de başına gelecek olan da bu. O popüler Alman filmi *Münchhausen* eğer hepimizi mutlu bir sona götürmeyecekse...

Tam o sırada *Fraulein* renkleniyor. Bu efekte nasıl bir anlam yüklemiştiniz?

Zamanın geçişine ve o dönemde sinemaya rengin girişine bir atıf var orada. Ama bu gerçekçi yorumla sınırlı da değil tabii. Tam o esnada renkliye geçiş çok ironik; çünkü *Münchhausen*'in olay örgüsüne sızış ânına denk geliyor. Yani bir başka deyişle, bir peri masalı gelip melodramı yıkıyor.



Fraulein'ın kolaj *storyboard*'u.

Münchhausen'i canlandıran Hans Albers, Almanya'da ünlü bir aktör müydü?

Ünlü de ne demek! Seyircilerin gözünde adeta tanrı gibiydi! Nazi rejimi sırasında da oyunculuk yapmıştı tabii, ama Reich'la arasına mesafe koyabilmeyi başarmıştı ve hiçbir doğrudan propaganda filminde gözükmemişti. Hemen savaş sonrasında, peş peşe birçok büyük rol üstlendi ve 1960'lara kadar da ününü korudu. *Münchhausen*'den bir bölüm haricinde, bir de 1947'ye doğru, Almanların moralini yükseltmek için Berlin'in yıkıntıları arasında çekilen *...und über uns der Himmel,* 1947) filminden de bir sahne göstermeyi çok istemiştim. *Fraulein*'da Hans Albers olmazsa olmazdı, zaten daha en başta Bernd Schroeder'in bana anlattığı da Hans Albers hayranı sinema sahibi bir kadının hikâyesiydi. Onun için salonunda oyuncunun kocaman bir afişi asılıydı.

Işığı, daha önce *Kemirgenler* ve Varyasyon'da beraber çalıştığınız Walter Kindler'e emanet etmişsiniz...

Evet, aslında *Kemirgenler*'de Jerzy Lipman'ın yokluğunda, sadece birkaç sahnede ışıklandırma yapmıştı. Lipman, Polanski'nin *Sudaki Bıçak* ve Wajda'nın *Küller ve Elmaslar* filmlerinin görüntü yönetmeniydi. Temerküz kamplarında korkunç şeyler yaşadıktan sonra göç etmiş bir Yahudi'ydi. Çökmüştü. Yeterince hızlı çalışmadığı için sitem ettiğimde elinin ayağına dolandığını söylemişti. Doğu Avrupa'da çekimlerde setin hazırlanmasına çok daha uzun zaman veriliyormuş. *Küller ve Elmaslar*'daki şölen sahnesinin ışığını kurmak için bir hafta zamanı olmuş. Bizde bu mümkün değildi tabii. Fakat, *Kemirgenler*'in birinci bölümünde Walter Kindler'in onun yerini almasının sebebi bu değildi. Hemen ardından başka bir çekime başlayacak olan aktris Elisabeth Orth'la ikisinin takvimi uyuşmuyordu.

Walter Kindler'i sormamızın sebebi, sözü oradan beraber çalıştığınız kişilerle kurduğunuz sadakat ilişkisine getirmek istememizdi. İlk üç filminizde teknik ekibi değiştirmenize rağmen, daha sonra düzenli olarak Christian Berger ve Jürgen Jürges'le, dekorda ise Christoph Kanter'le çalışıyorsunuz.

İlk üç filmimde yabancı ekiplerle çalışmak mecburiyetinde kaldım. Ancak Avusturya'da yönetmenlik yapmaya başlayınca daha önce iyi anlaştığım kişilerle, sonraki filmlerde de beraber çalışabilme fırsatım doğdu. Çoğu zaman başka iş bağlantıları yüzünden bu mümkün olamıyordu. Ama genelde aynı oyuncu ve teknik ekiple tekrar çalışmayı severim. Herkesin birbirinin güçlü yanlarını ve zaaflarını bilmesi işleri kolaylaştırıyor, daha kolay iletişim kuruluyor.

Filmdeki kadın oyuncuyu, Angelica Domröse'yi nasıl seçtiniz?

Angelica, Doğu Almanya'da büyük bir stardı. Nasıl tanıştığımızı hatırlamıyorum. Ama bu filmden sonra, yönettiğim iki ti-

yatro oyununda da onunla çalıştım. Biri, Berlin'de sahneye koyduğum Ferdinand Bruckner'in tek kişilik oyunu *Krankheit der Jugend* (*Gençlik Hastalığı*), diğeriyse kocası Hilmar Thate'le birlikte rol aldıkları *Kim Korkar Hain Kurttan?* adlı piyesti. Bence, Johanna karakteri için biçilmiş kaftandı. Ve çok da iyi anlaştık.



Angelica Domröse

Anti-Fassbinder bir film yapmak isterken nasıl oldu da Lou Castel'i buldunuz? Tam bir paradoks olmuş!

Aslında, esas arzu ettiğim aktör Gérard Depardieu'ydü. Lakin, ajanı bu öneriden çok memnun olmakla birlikte, Depardieu'nün üç yıldan evvel müsait olmadığını söyledi. Halbuki o rol için idealdi. Bunun üzerine, hem bir dövüşçüyü canlandırabilecek fizikte hem de romantik âşığı oynayabilecek bir oyucu aramaya giriştik. Lou Castel, *casting* başvurusunda kendisini Fransız olarak tanıtmış; ama çekimler esnasında Fransızcasının berbat olduğunu fark ettik. Esasen İskandinav kökenliymiş. Sette Angelica Domröse'le de pek anlaşamadılar, ama yine de her şey yolunda gitti.



Angelica Domröse ve Lou Castel

Çekimleri yaptığınız Alman köyünü bulmanız kolay oldu mu?

Aslında, Saarbrücken yakınlarında bir Fransız köyünde yaptık çekimleri. Dikkat ederseniz, o dönemde Almanya'da öyle telgraf direklerinin olmadığını fark edersiniz. Ama henüz dijital teknolojiye geçilmiş olmadığından onları değiştiremedik. Mekân bakarken bütün Saar bölgesini karış karış dolaştık, ama içimize sinen bir yer bulamadık. Bütün Alman köyleri baştan aşağı yeni inşaatlarla kaplıydı; bizimse doğal dekorda büyük değişikliklere gidecek paramız yoktu. Dolayısıyla, Fransa'yla idare etmek zorunda kaldık.

Dönem filmlerinden çeşitli alıntılar ve afişlerle bayağı bir Almanya tarihi de anlatıyorsunuz...

Zaten yola çıkarkenki projemiz de buydu, bu filmi bu nedenle çekmek istemiştim; aynı zamanda, Alman sineması ve o zamanların seyirci zevkleri hakkında düşünme imkânı da verecekti. Ve tabii bütün o alıntılar, filmin tamamındaki kinayeli bakışa da katkıda bulundu.

Eğlenceli göndermeler arasında, Ronald Reagan'ın oynadığı *Law and Order* (*Kanun ve Düzen*, 1953) afişi de var...

Biz filmi çekerken ABD başkanıydı kendileri!

Yeşilçam'dan *Yeşilçamın Doğusu*'ndan *Dişi Kartal*'a (*Johnny Guitar*) dönemin ünlü filmlerinden parçalar kullanmışsınız, bunların arasında bir de hiç bilmediğimiz bir Alman filmi var: *Die Lüge*.

Die Lüge (*Yalan*) 1930'lu yıllardan bir film, bir yalanın hikâyesini anlatıyor... Alıntıladığım bütün filmler *Fraulein*'ın işlediği temalarla bağlantılı. Şansıma, mesleği vaktiyle duvarlardaki film afişlerini resmetmek olan bir adam buldum. Elinde kalanlar benim istediklerim değildi, ama göstermeyi arzu ettiğim bütün filmlerin afişlerini hiç dert etmeden tekrardan yaptı.

Filmlerden gösterdiğiniz parçaların telif haklarını almada zorlandınız mı?

Televizyonda gösterim için, kullandığımız müziklerin de filmlerin de hakları bu işlerle ilgilenen birim tarafından kolayca halledildi. Buna karşılık, filmin Münih Festivali kapsamında gösteriminde, telif yüzünden Walt Disney'in *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*'ini kesip yerine siyah kareler koymak zorunda kaldık. Bu alıntıların *Fraulein*'ın sinema salonlarına dağıtımını, hatta video olarak piyasaya çıkmasını imkânsız hale getireceğini baştan beri biliyorduk. O yüzden televizyon kanalına da bozuldum, bir sonraki projede doğru dürüst davranmadıkları için de atıştık. Bu yüzden de bugün hâlâ, retrospektiflerde o filmi göstermek sorun yaratır.

Orijinalleri renkli olduğu halde niçin *Dişi Kartal* ve *Pamuk Prenses*'i siyah-beyaz kullandınız?

Öncelikle, filmin yapay boyutunu vurgulamak ve seyirciyi, gördüğüne mesafeli kalmaya zorlamak için. Ayrıca filmin kendisi finalde birden renkliye döndüğü için bu efekt bozulmuş olurdu.

Daha en baştan film ile seyirciler arasında bir mesafe yaratabilmek için, çekemediğime bugün hâlâ hayıflandığım bir açılış planı kurmuştum. Vinçle tam tepeden çekeceğim bir dikey açı düşünmüştüm; kamera, plan boyunca önce yükselecek sonra inecekti. Ama bu planı çekeceğimiz gün vinç yoktu, onun yerine kamerayı yerleştirmek için bir yükselti kurmuşlardı, ama hareketli değildi. Bunun üzerine, tasarladığım kurgudan vazgeçmek durumunda kaldım. Bu da tabii daha önce çekmiş olduğum diğer iki tepeden çekilen planın -Hans ile Johanna'yı yatakta gördüğümüz planla, cinayet planı- seyirci tarafından algılanışını etkiledi. Bu planlardan ilkiyle filmin aşağı yukarı yirminci dakikasında karşılaşınca, seyirci niçin birdenbire böyle hiç de gerçekçi olmayan bir açı seçildiğini anlamakta zorlanıyor.



Peter Francke ve Angelica Domröse

Erotik açıdan sinemanın epey serbestleştiği dönemde, o sahnedeki çıplaklık sorun teşkil etmiş miydi?

Hayır, hiç sorun olmadı. Ama Angelica Domröse'nin kocası filmi görünce küplere bindi!

Bayağı cüretkâr sahneydi doğrusu; ayrıca bir de, otel odasında Lou Castel'in penetrasyon sahnesi, ardından da Bretanya'da Johanna'nın sevgilisinin karşısında bacaklarını açtığı sahne geliyor... Maksadınız cinselliğin, cinsel organın gösteriminde gerçekçi olmak mıydı, yoksa seyirciyi provoke etmek mi istiyordunuz?

İstediğim provoke etmek değildi. Bu ilişkinin aynı zamanda hem hüzünlü hem de çok güçlü bir tutku barındırdığını göstermek istiyordum. Perdede cinselliği göstermeye karar ver-

olduğunuzda, kişiler arasında hakikaten bir şey yaşandığı dair bir intiba uyandırmanız gerekir. Aksi takdirde klişelere savrulma riski vardır.

Böyle cüretkâr davranarak başka yönetmenlerin de önünü açacağınızı düşünmüş müydünüz?

Hayır, böyle şeyleri hiçbir zaman düşünmem. Sinemaya bir yenilik getirip getirmeyeceğim gibi şeylere asla kafaya takmadan, hikâyemi en etkili biçimde nasıl anlatabileceğime yoğunlaşırım sadece.

***Göle Giden Üç Yol*'da, Elisabeth'in yüzerken babasına dokunaklı bir şekilde, "Seni seviyorum," dediği ve babasının işitmediği durumun bir benzerini Fraulein'da da kurmuşsunuz...**

Ya! Kendimi tekrar ediyorum demek ki!

Tekrardan ziyade, insanların sevdiklerine iyi duygularını ifade etmekte zorlanmaları halinin değişmezliğini vurgulamak olarak yorumladık biz. Böyle bir sahneyi, önceki filmlerinizden birinde çektiğinizi hatırlayarak mı yazıyorsunuz?

Evet, ama daha önce çektiğim bir sahneyi tekrarlama düşüncesiyle yazmıyorum. Kendiliğinden zihnimden öyle çıkıyor, sonra da bakıyorum ki iyi denk düşmüş. Her halükârda, hiçbir filmimi öncekileri düşünerek yazmam. Genelde filmlerimi unuturum. Bir filmi bitirdikten sonra, artık o aklımdan çıkar; sonrakine yoğunlaşırım. Bu nedenle de filmlerimi sonradan tekrar seyretmek ilgimi çekmez. Ne tepki vereceğini merak ettiğim biri varsa, onunla seyredebilirim bir tek.

Bir filmi tamamladığınızda, gösterip fikrini aldığınız bir ilk seyirciniz var mıdır?

Evet, karım Susie, filmlerimin ilk seyircisi her daim odur.

Onun yorumları üzerine montajda değişiklik yaptığınız oldu mu hiç?

Evet, ama başkalarına da gösteririm. Mesela, Viyana sinemateki Filmmuseum'un arşivcisi Alexander Horwath çok açık görüşlüdür ve sinemayla ilgili bilmediği şey yoktur. Onun değerlendirmelerinden çok faydalanırım. Çoğu zaman, benim zaten farkında olduğum birtakım eleştiriler getirir; ama bunları ondan duymak kurguyu yeniden gözden geçirirken beni rahatlatır. Bir filmin montajını bitirdiğimde, zayıf noktalarının neler olduğunu aslında çoğu zaman bilirim.

Demek ki yeni tamamladığınız filminize belli bir mesafeden bakabiliyorsunuz; halbuki pek çok yönetmen montajdaki zaafları çok daha sonra fark eder...

Benim bunu daha kolay yakalamamın sebebi, montajı daha senaryo aşamasında düşünmem. Bir sahne oturmadığında sorun, çekerken ortaya çıkıyor. Montajda sorun çıkmaması için bir sürü farklı plan çeken Amerikalıların tersine, ben sadece senaryoda yazılı olanı çekerim. Onlarda filmi montajcı yapar. Ben hoşlanmıyorum bu tarzdan, dolayısıyla sadece önceden tasarladığım şeyi çekiyorum. Ama bir sahne aksayınca da şapa oturuyorum. O zaman, seyircinin bu kusuru fark etmemesi için bir çözüm yolu bulmam gerekiyor. En kötü ihtimalle, o sahneden vazgeçiyorum. Tıpkı *Kurdun Günü*'nde (Le temps du loup, 2003) başıma geldiği gibi, *casting*'de yaptığım hata yüzünden bir türlü istediğim gibi olmayan yirmi dakikayı kesip atmak zorunda kalmıştım.

Yani, sizin çalışma tarzınıza göre, bir sahnede hata olduğunda kesip çıkarmaktan başka çözüm yok mu?

Ama her zaman kesemiyorsunuz da, çünkü bir hikâye anlatabilmek için belli dayanaklara ihtiyacınız var ve bu dayanaklar pekâlâ o hatalı sahnelerden birinde yer alabilir. Bazen aklını-

za iyi bir çözüm yolu gelebilir. Hatta ilk başta tasarladığımdan çok daha iyi bir fikir bulduğum da olmuştur. Ama çoğu zaman, başarısız sahneler elzem değildir zaten. Bir sahne hakikaten etkiliyse, oyuncular da iyiyse oturmaması ihtimali pek yoktur. O sahnede iyi gitmeyen bir şeyler olduğunu hissettiğinizde, o zorluğun etrafından dolanırsınız ve sonuçta bir çözüm bulursunuz. Sahnenin iyi yazılmadığını anlarsınız. Yaşım ilerledikçe esnekliğim azaldı ve gittikçe müşkülpesentleştim; tam içime sinmeyen sahneleri daha yazarken eliyorum. İnsan gençken, yazdığı her satır kendisine bir sanat harikası gibi geliyor. Bugün öğrencilerimde de bunu görüyorum, gençken ben de öyleydim. Zamanla, çöp kutusunu daha kolay dolduruyorsun.

Filmi tamamladıktan sonra eşiniz Susie'ye ve başka birkaç kişiye daha gösterdiğinizi söylediniz; aynı şekilde, çekim öncesinde senaryoyu da okutuyor musunuz?

Evet, senaryoyu da Susie'ye okutuyorum. Eskiden, ilk okuyucum teyzemdi, sanatla, sinemayla hiç alakası olmayan, çok sıradan ama çok da zeki bir kadındı. Ona ne okutursam okutayım, beğenirdi, çünkü bana hayrandı. Ama şu türden sorular sorardı: "Şurayı tam anlamadım. Adam niye böyle davranıyor?" Ve her defasında sorunu doğru tespit ederdi. Aslında çoğu zaman, sıradan insanlar sinema teorileriyle körleşen profesyonellerden daha keskin bir göze sahiptir. Sıradan insanlar sadece anlayıp anlamadıklarına ve seyrettiklerinin ilgilerini çekip çekmediğine bakar. Tabii insanın böyle tamamen güvendiği birini bulması hiç de kolay değil. Karım da yorumlarında çok açıksözlüdür. Bir tek, katlanamadığı şiddet sahneleriyle ilgili değerlendirmelerini dikkate almam. Fakat, genelde ne demek istediğimi hemen anlar ve yaptığım işi eleştirdiğinde % 70 haklıdır. Senaryoyu okuttuğum yegâne kişi olduğundan, bana katkısı çok büyüktür. Senaryonun bitmiş hali ortaya çıkacak filmle birebir uyuşur.

Yaratıcılık sürecinizde prodüktörün rolü nedir?

Hiçbir rolü yoktur! Tek yapması gereken para bulmaktır. Biraz abartıyorum elbette. Prodüktörden prodüktöre değişir. Mesela, Losange Film'den Margaret Menegoz çok zekidir. Ona güvenim tam olduğu için hazır olduğu anda senaryoyu veririm. O da bana şöyle uyarılarda bulunur: "Şu bölüm sence de biraz fazla uzun değil mi?" ya da "Burayı anlayamadım..." Mesleğini çok iyi bildiğinden görüşlerini dikkate alırım. Ama sonuçta, nasıl istiyorsam öyle yaparım. O asla müdahale etmeye kalkmaz, gözlemleriyle hemfikir değilsem, benim görüşümü kabul eder. Avusturya'da da aynı şekilde çalışıyorum. Televizyonda bile, hep kafama göre çalışabildim. Genç meslektaşlarım için artık bu geçerli değil maalesef. Bugün televizyon kanallarının öyle bir iktidarı var ki, kimse onlara karşı bir şey yapamıyor. Genç bir sinemacıya "senaryon fazla karmaşık" dediklerinde, sesini çıkaramıyor, aksi takdirde filmini çekemez. Bugün sinemaya yeni başlayan birinin belli bir kalitede iş yapabilmesi çok zor; en azından Avusturya'da böyle. Öte yandan, sinema salonlarında gösterime giren filmlerin finansmanına da televizyonların gittikçe daha çok katkıda bulunması televizyonun sinema üzerindeki etkisini bütün dünyada artırıyor. En vahimi de bu bence.

Fraulein daha hızlı ve yüksek temposuyla üslup açısından önceki filmlerinizden ayrılıyor...

Çünkü o bir melodram, aynen alt başlığının belirttiği gibi, "Bir Alman Melodramı"...

Melodramlar genellikle biraz ağır olur ama...

Evet, ama benimki bir melodram parodisi. Senaryodaki birçok sahnenin almaşık kurgu denen yöntemle bir araya getirilmesiyle anlatı hızlanmış oldu.

Gerilimli ritminin ötesinde, *Fraulein* bir televizyon filmi için

fazlasıyla cüretkâr kurgu efektleri de içeriyor. Öneğin, fonda *Kara Gölün Canavarı*'nın (*Creature from the Black Lagoon*, 1954) oynadığı sinema sahnesinde, Johanna'nın kızını 3D gözlüklerle görüyoruz. Sonra, annesine Bill'le evlenme niyetini söylediği dış sahne ve kameranın kendisine geri döndüğünde 3D gözlüklerin arkasında ağlayışı var. Gözyaşlarının sebebi, Jack Arnold'un filmi değil herhalde...

Elbette, bu o esnada zihninden geçenlerin bir şekilde görselleştirilmesi; çünkü onun için trajik bir durum. Babasını çok seviyor, ama yakında ailesini terk etmek durumunda.

Bu montaj tarzı, ilgiyi sürekli ayakta tutan yüksek bir tempo yakalanmasına da katkıda bulunuyor.

Bazı anlarda da o anki harekete alaycı bir yorum katan bir *Schlager*, yani bir popüler şarkı kullanabilme fırsatı sunuyor.

Filmin sonuna dönersek, *Münchhausen*'den alıntıladığınız bölümü tamamen yeniden montajlamışsınız. Lou Castel, Johanna'ya karısını öldürdüğünü ve artık özgür olduğunu, onunla beraber yaşayabileceğini söylerken meşhur baron bize göz kırpar...

O sahne beni çok eğlendirmişti! Alıntıladığım filmi yeniden montajlamayı ancak filmin sonunda, gerçeklik ile kadın kahramanın zihninden geçenler birbirinden ayrıt edilemez hale geldiğinde yapabilirdim.

6

"Tek deneysel teşebbüsüm: *Bir Katilin Hatırasına*" - Skandal yaratan bir değişim - Televizyonda şiddet tartışması - *İsyan*'ın inceliği ve yoğunluğu - Renkli mi, siyah-beyaz mı? - Murnau tuvaletleri ve Bresson'un eşeği - *Tatort* ve nükleer enerjinin tehlikeleri - *Şato* ya da hikâyeyi orta yerinde kesmek - Kafka'yı televizyona uyarlamak - Susanne Lothar'la ilk çalışmamız.

İlk sinema filmlerinize geçmeden önce, kronolojide bir sıçrama yapıp 1990 ile 1997 arasında televizyon için çektiğiniz üç film hakkında biraz konuşmak istiyorduk. Yedinci Kıta ile Benny'nin Videosu arasında çektiğiniz *Bir Katilin Hatırasına*'nın *Nachruf für einen Mörder*, 1991) arkasındaki hikâye neydi?

ORF'de, tamamen deneysel, küçük prodüksiyonlardan oluşan *Kunststücke* (*Sanat Eserleri*) adlı bir program vardı. Mütevazı bir bütçeyle ilk filmini çekmek isteyen öğrenciler için ideal bir programdı. Önceki filmlerimde beraber çalıştığım dramaturg bu programın sorumlusuydu ve programa katılmam için mütemadiyen ısrar ediyordu. Ben de her defasında ona hiç zamanım olmadığını, çok az para verdiklerini ve asıl önemlisi deneysel film çekmediğimi, sadece kurgu çektiğimi söylüyordum. La-

kin, 8 Eylül 1990 günü, Viyana'da çok gürültü koparan bir adli hadise oldu. Sarhoş, genç bir adam bir eğlenceden dışarı atılmış. Adam evine dönüyor, bir tabanca alıyor ve yatağında yatan anne babasını öldürdükten sonra, partiye geri geliyor, orada da dört kişiyi öldürüp birkaç kişiyi yaralıyor. Sonra kendisini ya kalamak isteyen polislere ateş ediyor ve ellerinden kurtulmayı başarıp intihar ediyor. Gazeteler bu hadiseye çok yer vermişti. Bir ya da iki hafta kadar sonra da konu o zamanlar çok popüler bir tartışma programı olan *Club 2*'de ele alınmıştı. Bu program günün haberlerini özetleyen ve yayının sona erdiğini anons eden son haberlerin hemen öncesinde, gecenin sonunda yayınlanırdı. "Peki ama bu vaka neden meydana geldi?" başlığı atılan bu tartışmada, konuklar arasında bir psikiyatr ve kurbanlardan birinin kız kardeşi de vardı. Kızcağız her an kendini tutamayıp hüngür hüngür ağlayacak gibiydi; ama sunucu büyük bir incelikle maharetini gösterdi. Başlıktaki soruya elbette hiçbir cevap getiremeyen program, özellikle de insanın içini parçalayan bu genç kız nedeniyle beni çok duygulandırmıştı. Bunun üzerine, dramaturgu arayıp bu konuda bir *Kunststück* yapmaya hazır olduğumu söyledim. Kafamda şöyle bir fikir şekillenmişti: O programı baştan sona alacaktım, görüntü olarak sadece ilk bir dakikasını tutacak, programın sonuna kadar sırf sesi verecektim, özgün görüntüye haberler ve haberlerin bitimindeki Avusturya bayrağıyla dönecektim. Bu ikisinin arasına da hadisenin olduğu gün Avusturya televizyonunun iki kanalının yayınladığı bütün programlardan bölümler koyacaktım; en küçük bir reklam spotuna kadar her program gerçekteki süresine orantılı olarak yer alacaktı. Asistanımla birlikte programların tamamını VHS formatında seyrettik ve büyük bir titizlikle hangisinden ne kadar süre kullanacağımızı hesaplayıp dökümünü çıkardık. Mesela iki saatlik bir filmin bir buçuk dakikasını alırken, bir reklam spotundan üç kare aldık. Programlardan aldığımız görüntüler üzerinde montaj yapmadık, sadece her birinin en şiddetli kısımlarını seçtik. Bazı sesleri tuttum ama konuşmaları alt-

yazı olarak verdik. Hızlı kurgunun (alıntılanan bütün parçalar çok kısaydı) da vurgulamasıyla ortaya çok şiddetli bir film ve provokatif bir başlık çıktı. "Bir katilin hatırasına" yazı yazmak, film yapmak âdetten değildir; sadece saygın ve buna layık insanların vefatı üzerine yazılır çizilir. Film yayınlandığında tam bir skandal yarattı. ORF'ye çok sayıda şikâyet geldi. Filmin başında maksadımızı açık seçik izah etmemize rağmen, seyircilerin pek çoğu ne olduğunu bile anlamamıştı. Projeye onay veren kanalın kültür sorumlusu zeki bir adamdı. Ona filmi ilk gösterdiğimizde donup kaldı, sonra şöyle dedi: "Böyle bir filmden sonra, prensip olarak görevimi bırakmam gerekir. Ama size söz veriyorum, bunu yayınlayacağız ve gerekirse bunu savunmak için istifamı masaya koymaya hazırım!" Çok etkilenmiştim ama hemen ardından ekledi: "Bunu sık sık yaparım!"

Skandalın kaynağı esas olarak neydi; seyircinin maksadınızı anlamaması mı yoksa bir kamusal kanalda ortaya dökülen şiddet mi?

Sanırım her ikisi de. Bir yandan da, birçok kişi arayıp filmi hakikaten alışılmışın çok dışında ve çok yaratıcı bulduğunu söyledi. Benim açımdan da istisnai bir durumdu doğrusu! Tek deneysel teşebbüsüm. Bir daha da öyle bir şey yapmam! O film, tesadüfen seyrettiğim o programa cevabımdı; evet program beni sarsmıştı, ancak, katliamın nedeni hakkında bu şekilde tartışmayı da beyhude bulmuştum. Televizyon stüdyosunda biraz sosyoloji ile biraz psikolojiyi birbirine karıştırıp çırparak kesin cevaplar elde edemezsiniz. Benim filmimin gücü medyaların mütemadiyen yaydığı ve bizleri kayıtsız kılan bütün bu şiddete ayna tutmasından geliyordu. Kısa süre sonra, *Benny'nin Videosu*'nda da aynı temaya döndüm; ama başka bir düzeyde. *Bir Katilin Hatırasına*'da söz konusu olan, bir katliama ve yarattığı tartışmaya sıcağı sıcağına, ânında tepki vermekti. Eğer bekleseydim, hiç kimse o şoku ve hadisenin uyandırdığı duyguları hatırlamayacaktı.

Genç katil için herhalde cinayet, sözün yerini alıyor, öyle değil mi? Topluma böylesine yabancılaşınca, yegâne ifade biçimi olarak şiddeti görmüş olmalı...

Aslında, her zaman böyle oluyor sanırım. Şiddet, iletişim eksikliğinin bir neticesi. İnsanlık var olalı beri süregelen bir sorun bu. Hakikaten iletişim kurmanın bir yolu aranırsa, şiddetten başka bir çözüm mutlaka bulunur.

Bu konuya tekrar dönme fırsatımız olacak. Ama bu arada, sondan bir önceki televizyon filminize, 1992'de çekilen, Joseph Roth'un İsyan (Die Rebellion) adlı romanının uyarlamasına geçelim. Neden o romanı seçmiştiniz?

Kanalın önerisiydi, ben de hemen evet dedim; çünkü Joseph Roth'un büyük hayranıyım, ayrıca televizyon uyarlamasına çok yatkın bir hikâyeydi. Roth'un hikâyeleri yazınsal niteliklerinin ötesinde bir içeriğe ve derinliğe sahiptir.

İSYAN

Andreas Plum tek bacağını kaybetmiş olarak Birinci Dünya Savaşı'ndan döner. Muharebe meydanında imparatoruna hizmet ettiği ve bedel ödediği için gururludur. Bundan böyle saygın bir hayat süreceğine inanmaktadır. Nitekim çok geçmeden ödüllendirilir: Viyana belediyesi, sokaklarda laterna çalması için ona izin belgesi verir. Şans yüzüne gülmeye devam eder, kısa süre sonra, ahbaplığı ilerlettiği eskici Willi, ona barınacak yer ve aş verir. Derken, müzik gösterilerinin birinde tesadüfen dul Frau Katharina'yla tanışması hayatının yönünü değiştirir. Hemen evlenirler. Ancak, Andreas'ın kaderi de aynı hızla ters yüz olur. Tramvayda, belediyeden sakatlık yardımı alacaklarını talep etmek için gösteri yapan gazilere tepki gösteren bir burjuvaya saldırır. Polis, Andreas'ı gözaltına alır ve laterna ruhsatına elkoyar. O andan itibaren, karısının sonu gelmez aşağılamalarına maruz kalır. Katharina, bir süredir kendisine kur yapan komşusuyla birlikte ol-

maya başlar. Mahkemeye çağrılan Andreas, başı anlayışsız bir polis memuruyla belaya girdiği için duruşmaya gidemez. İsyan edip olay çıkarır ve kendisini parmaklıkların arkasında bulur. Orada penceresinin kenarına konan kuşlarla yakınlık kurar, ama onları beslemesine izin verilmez. Serbest kaldığında, tekrar eskici dostunu bulur. Willi şimdi umumi tuvaletlere hizmet veren bir şirketin başındadır. Baktığı yerlerden birinde Andreas'a iş verir. Gittikçe yalnızlaşan Andreas bunca ıstırap çekmesine ve adaletsizliğe maruz kalmasına razı geldiği için Tanrı'ya isyan eder ve yığılıp kalır. Bedeni bilim araştırmalarında kadavra olarak kullanılmak üzere verilir. Willi, ona son görevini yerine getirir ve her zaman olduğu gibi ıslık çalarak uzaklaşır.

Aynı romanın daha önce -1962'de- Wolfgang Staudte tarafından televizyon için uyarladığını biliyor muydunuz?

Hayır, haberim yoktu. Tek bildiğim, son tuvalet bölümünde Joseph Roth'un, Murnau'nun *Son Adam* (*Der Letzte Mann*, 1924) adlı filminden esinlendiği. En azından, bir yerlerde böyle bir şey okumuştum. Roth o dönem gazetecilik yapıyormuş. Romanlarının dışında, gazete ve dergiler için de epey şey yazmış. Zaten *İsyan* en ünlü eseri değil.

Romanın ağırlıklı olanak belgeye dayanan tekniğinde gazetecilik alışkanlıklarının yansımaları göze çarpıyor...

Elbette, ama aynı zamanda çok da şiirsel. Joseph Roth'un bütün romanları çok iyi yazılmıştır. Ondaki inceliğe sahip Alman yazar çok azdır.

Yine dış ses kullanmışsınız ve daha önce Varyasyon'da beraber çalıştığınız Udo Samel'e teslim etmişsiniz bu görevi...

Onun yapmasını istedim; çünkü bugüne kadar duyduğum en güzel seslerden biri.



Senaryodan döneme ait bir fotoğraf.

Sepya görüntüyü nasıl bir teknikle elde ettiniz?

Çekimleri renkli yaptık, sonra rengi kaldırarak arzu ettiğim tonlu siyah-beyazı elde ettik. Aralarda o dönemden görüntüler kullandığımız için filmin bütününün dokusunun bu belgelere uymasını istemiştim.

Çok da başarılı olmuş bu efekt. Başlardaki arşiv görüntüleri ayırt edilse de, gazilerin yürüyüşünde insan tuzağa düşüyor, içlerinde kahramanımızı fark edince bayağı şaşırdık. Peki, bazı sahneleri niye renkli bırakmayı tercih ettiniz?

Kahramanın evleneceği kadınla tanışmasından evliliğine kadarki çok kısa süreli mutluluk döneminin renkli olmasını istedim. Bir de, her şey çok kötü giderken, daha iyi bir hayatın hayalini kurduğu ya da geçmişteki güzel günleri hatırladığı anlar var. Aslında, siyah-beyazla renkliyi değişen ruh haline uyacak şekilde art arda kullandım.

Romana ziyadesiyle sadıksınız. Fakat uyarlamanızı, Andreas'ın tuvalette olduğu sahnede onu en bahtiyar eden eşyayı ve varlığı -yani laternasını ve onu taşıyan eşeğini- göstererek kişisel katkılarla zenginleştirmişsiniz de...

Romanın sonu görsel dile uyarlamaya gelmiyordu, çünkü tamamen sözel anlatıma dayalıydı. Tıpkı hücresinde kuşlarla konuşması ve daha sonra Tanrı'ya isyanı gibi; bunları ancak dış

sesle aktarabilirdim. Dolayısıyla, o bölümlere uyan görüntüler bulmam gerekiyordu. Kariyerimde ilk defa metaforik bir anlatıma başvurmak durumundaydım ve bu beni bayağı zorlamıştı. Ama sonuçta, altından kalktım sanırım. Televizyon filmlerim içinde en beğendiklerimden biridir bu; hem yazara sadık kalıp hem de kendi üslubumu yansıtmayı başardım. Ayrıca, o filmdeki oyunculuktan da çok memnunum. Andreas Plum'u canlandıran Branko Samarovski tek kelimeyle harikulade; olağanüstü bir müşfiklik yayıyor.



Michael Haneke sette Branko Samarovski'yle.

Onu nasıl buldunuz?

Samarovski çok büyük bir oyuncu, Viyana Burgtheater'dan. Ne zaman ona göre bir rolüm olsa, kapısını çalarım. Olağanüstü bir yüzü vardır. *Beyaz Bant*'ta köylüyü oynayan da o. *İsyan* hiç şüphesiz en iyi rolü; o rolde öylesine dokunaklı ki.

Lüksemburglu oyuncu Thierry Van Werveke'yi de çok beğendik...

Maalesef 2009'da vefat etti o. Büyük hayranıydım. Çok sıcakkanlı, cana yakın, biraz da kaçık bir adamdı. Metnini doğru dürüst ezberlediğinden asla emin olamazdınız, ama benimle çalışırken hiç sorun çıkarmadı. Aynı zamanda *rock*'çıydı. Çekimlerin bitişini kutladığımız partide -ya da belki *Kurdun Günü*'nün partisindeydi, şimdi tam hatırlayamıyorum- grubuyla gelip çalmışlardı.

Peki, kadın oyuncunuz Judith Pogány?

Çok uzun süre, hüsran içinde birisini arayıp durdum. Judith Pogány, tek kelime Almanca konuşmayan Macar bir aktris. Ülkesinde sinema oyuncusu olarak ünlü. Filmden bir sahneyi oyuncu koçuyla çalışıp videoya kaydetmiş, videoyu bana yolladı. Seyreder seyretmez aradığım oyuncunun o olduğunu anladım; o rolü o inançla oynayacak tek kişi oydu. Romanda antipatik bir karakter bu, deneme yaptığım bütün oyuncular da bu antipatik yanı vurgulamıştı. Judith aslında oyunculuk açısından hiç de ideal değildi; çünkü aklı fikri telaffuzundaydı, ama role cuk oturmuştu.

Filmde bu karakteri daha muğlak çizmişsiniz; halbuki romanda kadın, tahakkümü altına almak için sakat adamla evleniyor.

Piyano Öğretmeni'ndeki Walter karakterinde de bu türden bir oynama yapmıştım. Elfriede Jelinek'in romanında Walter sersemin tekiydi. Ben onu daha çokboyutlu bir hale getirmeye çalıştım; çünkü sersemler tiyatroda da sinemada da ilgimi çekmiyor açıkçası.

Benny'nin Videosu'nun çekimleri sırasında keşfettiğiniz dekor sorumlusu Christoph Kanter de çok özgün bir iş çıkarmış. Tarihsel mekânlara uygunluğun ötesinde bir stilizasyon yakalamış...

Hakikilik duygusu yaratmak gibi bir derdimiz vardı. Hikâye aslında o kadar da eski değil, Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda

geçiyor. Dolayısıyla, yeni baştan binalar falan yapmamız gerekmedi, sadece iç mekânları değiştirdik. Mesela, gördüğünüz avlu aynen öyleydi, sadece eşeğin kulübesini ilave ettik. Stilize etmeye çabalamadık. Biraz önce konuştuğumuz final sahnesi hariç tabii. Andreas'ın gelgitlerini yaşadığı tuvalet, stüdyoda kuruldu.

Filmde büyük bir beyaz hâkimiyeti var.

Evet, renk efektlerini dengelemek için. Genelde, renk esası, özü görmeyi zorlaştırır. Beyazlık mesela eşek gibi birtakım önemli özneleri ya da bazı ayrıntıları öne çıkarabilme imkânı verdi.

Aynı zamanda filmin Kafkaesk atmosferini de vurgulamış...

Hikâye açıkçası bana hiç Kafkaesk gelmiyor; fazla duygusal. Kafka hiçbir zaman duygusal değildir. Hava eksi yirmi dereceyse ve elinize demir bir çubuk düşerse, bu Kafkaesktir! Kafka'da katışıksız umutsuzluk ve çok agresif bir mizah vardır. Joseph Roth'ta ise müthiş bir hüzün vardır ama asla buhrana sürükleyici yıkıcılıkta değildir.

Andreas'ın eşeği, insanın aklına ister istemez Bresson'un Rastgele Balthazar'ını getiriyor. Bunu düşünerek mi çektiniz?

Elbette!



Andreas'ın özlemini çektiği bütün şefkati, sizin Balthazar yükleniyor sanki; tamamen umutsuz olsa bile...

Evet, aynen Bresson'un iyimserlikten çok uzak filmindeki gibi! Ama ölümde de bir şefkat vardır. Etrafında koyunlar ve Schubert'in müziği eşliğinde Balthazar'ın ölümünü gösteren plan yürek parçalayıcı.

Film boyunca, pek çok defa Bresson'a has kadrajlar dikkatlerimizi çekti, sanki ona bir selam göndermek istemişsiniz gibi...

Haç işaretinin belirdiği hücredeki pencere planında *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956) filmine, sondaki, biraz önce bahsi geçen kuşlara dair metni dinlediğimiz bölümdeyse *Bir Köy Papazının Günlüğü*'ne (*Journal d'un curé de campagne*, 1951) göndermeler çok açık. Fakat, dikkatli seyrederseniz, tam manasıyla alıntı diyebileceğimiz iki sahne daha var: koridorda tutsakları sıra halinde gördüğümüz plan ile kovalarını avluya boşalttıkları plan. İlki neredeyse birebir aynıdır Bresson'unkiyle.

Yine Bresson gibi, siz de Schubert'in bir parçasını kullanmışsınız.

Evet, *Yaylılar için Do Majör Beşli*. Parçanın hüznü hikâyeye çok iyi oturdu. Daha önce sözünü ettiğimiz Avusturya melankolisini hiçbir besteci Schubert kadar iyi aksettirememiştir. Joseph Roth'un romanlarına hâkim olan atmosferi, Schubert'te de buluruz. Bu filmde başka bir müzik kullanmak düşünülemezdi.



Bresson ile Schubert arasında.

Melankolinin ötesinde, filmde canavarlaşan toplum karşısında bireyin güçsüzlüğü etkili bir biçimde hissediliyor. Bu aslında, *Şato* uyarlamanız da dahil, *Kemirgenler*'den *Saklı*'ya birçok filminizde karşımıza çıkan bir tema. Şato'nun çekimlerine başlamadan önce, çok popüler olan polisiye dizi Tatort'a da dahil olmuşsunuz. 1993'te, senarist olarak adınızın geçtiği bölüm *Kesseltreiben* (*Cadı Avı*). Bize biraz onu anlatır mısınız; çünkü seyretme şansımız olmadı?

Unutun gitsin! Ortaya çıkan filmin, benim yazdığım senaryoyla alakası yok! Tıpkı *Fraulein* gibi, o da bir Saarländischer Rundfunk prodüksiyonuydu, ama benden senaryoyu isteyen yeni bir dramaturgdu. Ben de kabul ettim, ama senaryonun başlangıcı daha öncesine dayanıyor. Esasen başka bir kanalın, Westdeutscher Rundfunk'un (WDR) bir siparişiydi. Meselenin aslını anlamanız için *Tatort*'un sabit bir kahramanı olan geleneksel bir dizi olmadığını, daha ziyade bir polisiye televizyon filmleri koleksiyonu olduğunu bilmeniz lazım. Dokuz bölgesel kanal yapıyordu prodüksiyonu ve her bölümde yerel boyutun vurgulanması gibi bir zorunluluk vardı. Dolayısıyla, bölge sayısı kadar da polis vardı. Ben Kuzey Ren-Vestfalya eyaletindeki WDR için yazmıştım senaryoyu ve hikâyeye nükleer santral meselesini de koymuştum. O dönem, üniversitede nükleer enerjinin tehlikeleri üzerine çalışan bir fizikçiyle tanışma şansım olmuştu ve bana çok tehlikeli sonuçlar doğurabilecek eski santrallerle ilgili ürkütücü bilgiler vermişti. Ayrıca, yüksek güvenlikli bir modern santrali de gezdirmişti. Polisiye senaryosunu yazarken, yaptığım bu araştırmalardan da faydalandım. Lakin metni okuduktan sonra, WDR prodüksiyondan vazgeçti.

Siyasi gerekçelerle mi?

Bunu hiçbir zaman kabul etmediler ama öyle olduğu apaçıktı. Bunun üzerine, Saarländischer Rundfunk'un dramaturgu devreye girdi. Proje ilgisini çekmişti, birtakım değişiklikler yaparak ana karakteri Saarland'lı bir polise çevirmekte anlaştık. Tam

hazırlıklara başlıyorduk ki, yedi hafta olarak öngörülen çekim süresinin aniden dörde düşürüldüğünü haber verdi. O kadar sürede çekmem imkânsızdı. Bunun üzerine dramaturg bana iki seçenek sundu: ya tamamen vazgeçecektik ya da senaryoyu onlara satacaktım ve başkası çekecekti. Hiç değilse emeğimin karşılığını almış olurum düşüncesiyle ikinci seçeneği tercih ettim. Ama filmin bitmiş halini seyrettiğimde tam manasıyla felaket olduğunu gördüm; ortaya çıkanın benim senaryomla alakası kalmamıştı. Nükleerle ilgili bütün endişe verici ifşaatları çıkarmışlar, yerini birtakım klişeler doldurmuşlardı. Yazdığım metinde dürüst insanlar olan santral çalışanlarının hepsi kötü adamlar haline gelmişti. Bu da mevzunun bütün karmaşıklığını ve ciddiyetini yok etmişti. Bunun üzerine, ben de adımı jenerikten çıkartıp Richard Binder diye bir takma ad uydurdum. Yine de bazı kanalların daha sonra "Haneke'nin senaryosu" diye duyurarak filmi tekrar yayınlamalarına engel olamadı bu.

ŞATO

Kadastrocu K. gecenin bir vakti yeni atandığı müstakbel görev yerine gelir. Köydeki hana yerleşerek işbaşı yapmak üzere çağrılmayı bekler. Bölge "Şato" adı verilen ve üyelerine yaklaşmanın mümkün olmadığı ürkütücü bir yerden yönetilmektedir. Çok geçmeden K. iki yardımcı tarafından sarılır, bunlar disiplinsiz, alaycı tiplerdir ve K.nın üstleriyle temas kurma gayretlerine en ufak bir yardımda bulunmazlar. Bu arada, K. Şato'dan haber ulaştırmakla görevli Barnabas'la ve başka bir handa çalışan ve K.nın Şato'ya girebilmek için temas kurması gereken Klamm adında bir adamın metresi olduğunu söyleyen Frieda'yla tanışarak biraz bilgi edinmeye çalışır. Kadastrocumuz, amacına ulaşmasını sağlayacağı umuduyla kısa sürede Frieda'yla sevgili olur. İktidarın görünmezliği karşısında duyduğu âcizlikle, K. önündeki kapalı kapıları açma umuduyla beyhude yere birçok kişiyle tanışır, kapı kapı dolaşır, bir türlü kendisinden ne beklendiğini öğrenemez.

1996'da, *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası*'nın ardından çektiğiniz Franz Kafka'nın Şato uyarlamasının hikâyesine gelmeden evvel, artık sinema filmleri çekmeye başladığınız halde niçin televizyona döndüğünüzü merak ediyoruz.

Gayet basit, çünkü teklif geldi. Peş peşe sinema filmi çekmenin benim için henüz zor olduğu bir dönemde, gelip de televizyon için ne yapmak isteyebileceğimi sormaları çok iyi gelmişti doğrusu. Kanal pek de hevesli değildi ama yine de *Şato*'yu kabul ettirdim. Madem televizyona döneceğim, bari büyük bir projeye girişeyim, diye düşündüm. *Şato* uyarlaması bana bu işin zirvesi gibi görünüyordu. Kafka'da beni çeken, onun o gerçek olmayan gerçekliği tasvir etme tarzıydı. Bunun sinemasal karşılığını bulmak istiyordum. Bir de, sinemada asla böyle bir girişimde bulunamazdım; zira daha önce de söylediğim gibi, sinemada eser filmdir. Rudolf Noelte'nin çektiği, Maximilian Schell'in oynadığı 1968 tarihli *Şato* uyarlamasını seyretmiştim ve çok kötü bulmuştum. Noelte çok büyük bir tiyatro yönetmeniydi ama sinemadan hiç anlamıyordu. Uyarlaması, en başta Şato'yu göstermek olmak üzere, hata üstüne hatayla doluydu. Filminin kabul edilebilir bir yanı yoktu, daha iyisini yapmayı deneyebilirim, diye düşünmüştüm.

Bu parçalı ve bitmeyen hikâyeyi hemen *71 Parça*'nın ardından çekmeniz tesadüf müydü?

Aslında, bana parçalı bir metin yazma cesaretini veren Kafka'nın hikâyesiydi. Romanın parçalı yapısının hiç de tesadüfi olmadığını düşünüyorum. Kafka daha uzun süre yaşasaydı bile bence *Şato* tamamlanmamış kalırdı. Tıpkı Müsil'in on küsur yıl verip de bitiremediği *Niteliksiz Adam*'ı gibi, bu tür romanlar, yazarın onları bitirmesine izin vermiyor. Bana öyle geliyor ki, edebiyat ve kültür tarihinin belli bir ânında, dünyayı bir kitapta toparlama iddiasında bulunamıyorsunuz. Yani, bu tür bir yaklaşım ancak parçalı olmak zorunda. *Şato* hiç şüphesiz bu açıdan en ünlü roman. Benim işlerim açısından da bu uyarlama, bir eğitim programını tamamlamak gibi bir zaruretti.

Romanın uyarlaması ne gibi zorluklarla karşı karşıya getirdi sizi?

Bir roman uyarlarken hep ayı sorunlarla karşılaşırsınız. Romanı okumanız birkaç gününüzü alırken siz iki saatlik bir film yapmak durumundasınızdır. Eğer onun zenginliğinin yüz de yirmisini aktarabilmeyi başarırsınız, çok iyi bir iş çıkarmış sayılırsınız. Sonuçta, en büyük sorun seçim meselesidir; neleri mutlaka koruyacaksınız, neleri eleyeceksiniz? Hikâyeyi asli özüne indirgemek zorundasınız. Fakat, her unsurun asli olduğu Kafka'da bu daha da zor. Senaryo yazımı tam bir savaş oldu benim için. Bir noktayı elediğim anda, sanki cinayet işlemişim gibi hissediyordum. Elimden geleni yaptım. Ama çok uzun süre çalıştım üzerinde.

***Yedinci Kıta*'da ve *71 Parça*'da olduğu gibi, burada da sekans aralarına karanlık planlar koymuşsunuz...**

Evet, parçalı yapıyı vurgulamak için.

Aynı zamanda, bir tür soluklanma hissi de veriyor, müzikte es vermek gibi...

Evet, tabii. Benim hoşuma giden, bunun hem anlatı kurmanın bir aracı hem de tamamen müzikal bir yanı olması. *Yedinci Kıta*'da mesela, her bir karanlık plan tam tamına iki saniye sürüyor. *71 Parça*'daysa bunların süresi önceki sahnenin uzunluğuna ve ağırlığına orantılı olarak değişiyordu. *Şato*'da ise bir kurala bağlı kalmadım.

Diğer televizyon filmlerinizde olduğu gibi yine dış sese başvurmuşsunuz. Ama *Şato*'da dış ses, anlatıyla araya konan bir mesafe etkisi de uyandırıyor...

Haklısınız, *Göle Giden Üç Yol*'da ya da *İsyan*'da hem anlatıcının pasajları hem de konuşmalı sahneler vardı; *Şato*'da ise anlatıcı, durumu tasvir edip sözü kahramana veriyor; böylece ritmi o belirliyor, diyalogları o yönetiyordu. Bunu bir filmde ya-

yabilmek çok zor. Çekimlerden önce dış sesi kaydetmemiştik, ama ben kendim teksti okuyup kaydetmiştim ki, oyuncuların hangi saniyede konuşmaya başlamaları gerektiğinin zamanlamasını yapabileyim. Onlar açısından biraz nahoş bir durumdu; ancak bana kalırsa Kafka'ya mümkün olduğunca sadık kalmanın daha iyi bir yolu da yoktu. *Göle Giden Üç Yol*'da foto muhabiri kadının yakınlaştığı bütün kişileri dış sesle saydığı sahnede, ekranda görünen fotoğraflarla zikredilen isimlerin üst üste binmemesi benim için çok önemliydi. İsimle fotoğrafın birebir olurması kaba gelmişti bana, halbuki bugün bunun yanlış olduğunu düşünüyorum. Dış sesin okuduğu metinle görüntünün gerçekliğini doğrulamaya dayanan bu basitliği tercih ederim. Bu *Şato*'nun çekimlerini zorlaştırdı, ama dış sesle ilgili böyle bir denemeye girişmekten büyük zevk aldım.

Sekansların sürelerinin çok farklı olması, seyircinin kendisini kahramanla özdeşleştirmesini engelliyor ve düşünmeye sevk ediyor...

Evet, kesik kesik, senkoplu ritm seyirciyi içe döndürüyor.

Mükemmel bir K. yorumu ortaya koyan Ulrich Mühe'nin o çok soğuk oyunu da bu mesafelilik duygusunu gayet başarılı bir şekilde pekiştiriyor.

K. sizsiniz, benim. Ulrich Mühe, bunu hakikaten ideal canlandırdı; zira kendisi sokakta yolunuz kesişse fark etmeyeceğiniz bir tip. Hangi duruma koyarsanız koyun, inandırıcılığını koruyor; çünkü aslında bir karakter değil, daha ziyade üzerinde kendi yansımanızı gördüğünüz bir perde gibi. *İsyan*'da tamamen kendini dışa vuran yüz ifadesine sahip Andreas Plum karakterini canlandıran Branko Samarovski'nin tam zıttı yani. Oysa *Şato* bir kahramanın değil, hepimizin hikâyesi. Dolayısıyla da Ulrich Mühe, bu rol için idealdi. Esasen, genelde benim ideal oyuncumdur; çünkü benim karakterlerim her zaman bir karakterden fazlasıdır; bize doğrudan seslenen evrensel bir boyutu vardır.



Ulrich Mühe ve Norbert Schwientek

K.nın iki yardımcısına belli bir ağırlık vererek romandaki "soytarı" boyutunu da korumuşsunuz. Fakat, tıpkı Ulrich Mühe gibi, Frank Giereng ve Felix Eitner de rollerini belli bir ölçülülükle oynamış...

Zaten bütün mesele güldürme efektlerinin altını çizmeden komedi oynamayı bilen oyuncuları bulmaktı. Çıkardıkları işten çok memnun kaldım. Ayrıca, birbirlerine biraz benzemeleri de tuhaflıklarını vurguluyordu. Mesela Noelte, yaptığı uyarlamada bu rolleri oyunculukla alakası olmayan ikizlere vererek çuvallamıştı. Bu iki yardımcının olduğu sahnelerde işin özü, hangisinin hangisi olduğunu anlayamaz hale gelmeniz. Aynen gerçek hayatta olduğu gibi, kiminle karşı karşıya olduğunuzu anlayamaz hale gelirsiniz ya...

Ve asıl Susanne Lothar, hakikaten müthiş! Onunla ilk birlikte çalışmanız mıydı?

Evet ve ondan sonra da ilişkimiz gayet iyi devam etti. Çok cesurdur. Risk almayı sever ve uç noktalarda sonuna kadar gider. Tıpkı Isabelle Huppert gibi.

Birbirinizi nasıl buldunuz? Siz mi ona gittiniz?

Susanne'nin ünlü bir tiyatro oyuncusu olduğunu biliyordum; ama kocası Ulrich Mühe'yle yakınlaşınca onunla tanıştım. Aynı şekilde, Benoît Magimel'le de, Juliette Binoche'la teşrikimesaiye girdikten sonra tanıştım; çünkü o sıralar ikisi birlikteydi. Bu tür tanışmalarda tesadüfün hep önemli bir yeri vardır.

Mühe-Lothar çifti için aynı filmde oynamak sorun yaratmış mıydı?

Oyuncu çiftler çoğunlukla birlikte oynamayı avantajlı bulduklarını, çünkü evde de beraber çalıştıklarını söyler. Ben daha önce iki kere iki oyuncu çiftle çalışmıştım ve bunun her şeyi zorlaştırdığını düşünüp, bir daha asla, diye yemin etmiştim. Ulrich Mühe ve Susanne Lothar'la çok farklı oldu. Eve döndüklerinde bile ilgili tek kelime bile konuşmadıklarını söylediler. Ortak sahnelerine bile ayrı ayrı çalışıyorlarmış, çünkü ikisinin yöntemi tamamen farklıydı. Ulrich Mühe entelektüel bir oyuncudur, en ufak ayrıntıya kadar kafa yorar ve canlandırdığı şeyi nasıl ifade edeceğini çok iyi bilir. Susanne Lothar ise metnini bir kere ezberledi mi, kendini sahneye atar. Biraz önce Isabelle Huppert'i anmıştım, o da Ulrich Mühe gibidir. Ne yapacağını, nasıl yapacağını kesinkes bilir. Belli bir anda, belli bir kelime üzerine gözünden bir damla yaş süzülmesini isteyebilirim ondan; rahatlıkla başarır. Susanne rolün duygu dünyasındadır. Bu yüzden de canlandıracağı karakteri hissetmediğinde çok kötü olabilir; o durumda "gibi yapmayı" beceremez. *Ölümcül Oyunlar*'ın duygusal sahnelerini çekerken Ulrich de Susanne de mükemmeldi. Ama başlangıç bölümünü defalarca çekmek zorunda kalmıştık, çünkü Susanne bir türlü havaya giremiyordu. O duygusal boyutu yakaladığında ise harikulade iş çıkarıyor. Bütün bunlar çok müzik noktalar. Her oyuncu birbirinden farklıdır, onlarla uyum sağlamanın yolunu bulmanız gerekir. Bu mesleğin zevkli yanı da bu zaten.



Michael Haneke, Susanne Lothar ve Ulrich Mühe

Filmi ilk seyrettiğimizde yatay kaydırmaların çokluğu bizi şaşırttı. Kamera sürekli olarak K.yı izliyordu...

Evet, çünkü K. sürekli yürüyor. Bitmek bilmeyen yolları arşınlayıp duruyor. Film de roman gibi, K. bize doğru yaklaşmaya devam ederken, bir cümlenin ortasında sona eriyor. Hepimizin hayatı gibi aslında. Neye yaklaştığımızı tam olarak bilemesek de, hepimiz hep yoldayız.

Filmdeki bir başka hâkim unsur da stilize ışık. Gölgelerle çok da oynamadan, karakterlerin ardında kim olduğunun görülmediği, daha ziyade tahmin edildiği bir aydınlatma yapmışsınız. Mesela, en başlarda K.nın hana girdiği sahne gibi...

Planlı bir efekt değildi. Tek istediğim adamın normal görüşünü yakalamaktı; size baktığımda esas olarak yüzünüzü görürüm, gerisi bulanıktır. Bu tekniğe çok sık başvururum. Ama bugün, dijital teknolojide her şeyi en ufak ayrıntısına kadar görebiliyorsunuz.



Ulrich Mühe, Michael Haneke ve Birgit Linauer

Alan derinliğindeki bu bulanıklık boğuntu duygusunu da pekiştiriyor; kamera mütemadiyen K.nın üzerinde. Çerçevenin fonunda hareket eden başka figürler olduğunda, onları ayırt etmekte zorlanıyor insan...

Hep K. ile başbaşa kalmamız gerek, çünkü o bizi temsil ediyor. Bu mantığı sonuna kadar zorlayarak sübjektif kameraya dönebilirdik ama bunun bir manası olmazdı.

Romanda olduğu gibi filmi, hikâyenin orta yerinde aniden bitirme fikri hakikaten yadırgatıyor...

Prodüktörler bundan hiç hoşlanmamıştı ama! Finalin böyle olmasının tek sebebi metne sadık kalmaktı. Hamburg'da bir Kafka uyarlamaları toplu gösteriminde, *Şato*'nun bir Rus versiyonunu görmüştüm; yönetmen filmin üçte birinde kitaptaki örgüyü korumuş, sonrasını kafasına göre uydurmuş. Güzel görüntüler, görkemli dekorlar ve bol miktarda kar vardı. Ama o

kadar manasızdı ki, insan böyle bir şeyi nasıl aklından geçirir, diye düşünmeden edememiştim.

Sizin yorumunuza zamandışılık duygusu hâkim...

Aradığım etki buydu zaten. En başından itibaren insan hikâyenin nerede ve ne zaman geçtiğini merak ediyor. Ama onu belli bir yere bağladığınızda, romanın çok boyutluluğunu, bütün karmaşıklığını zayıflatıyorsunuz. Bu nedenle de, gündelik hayatta bugün hâlâ bir köyde kullanılabilecek en az elli yıllık eşyaları bulup seçtik. Kaçınılmaz olarak hikâyenin zamanı demir attığı tek nokta, ulaşım araçları oldu. Otomobil kullanıp kullanmamayı epey düşündük ama ben itiraz ettim. Dolayısıyla, atları ve atlı kızakları tuttuk ama çok da altını çizmedik. Çok bayılmadım bu çözüme, ama bir ulaşım aracının şart olduğu birkaç önemli sahne vardı, bugün hâlâ bazı yerlerde bu kızaklara rastlandığına göre, her şeye rağmen olabilir gibi geldi.

Filmin bir başka dikkat çeken özelliği müzik olmaması. Sessizlik müziğin yerini almış sanki, o da belki Tanrı'nın sessizliği ya da belki de onun yokluğunun...

Daha önce de söyledim; müzik ile Kafka, ikisini bir arada tahayyül etmem kabil değil!



Michael Haneke *Şato*'nun setinde Birgit Linauer'le.

7

Nihayet sinemaya geçiş - *Yedinci Kıta*'daki hileli Avustralya plajı - "Çocuklara zulmetme meraklısı bir adam değilim!" - Araba mezarlığında Bach'ın koroları - *Benny'nin Videosu* ve medyaların gücü - Genç kız, üç domuz ve yalancı kar - Ulrich Mühe'yle tanışma - Çok hikâyeli bir film olarak *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası* - Can yakıcı bir mesele: göçmenlik - Haç ve mikado - Pinpondaki şiddet.

Şimdi artık, *Yedinci Kıta*, *Benny'nin Videosu* ve *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası*'ndan oluşan üçlemeyle sinema perdesine geçişinize gelelim. Üç senaryoyu birden mi yazdınız, yoksa önce sadece *Yedinci Kıta*'yı mı yazmıştınız?

Önce *Yedinci Kıta*'nın senaryosunu yazdım... Aslında televizyon için yazmıştım. Alman bir radyo istasyonu; Radio Bremen onlar için bir şey yapmamı istemişti, ben de on yıl önce *Stern*'de yayımlanmış bir haberden esinlenerek bu hikâyeyi teklif etmiştim. İntihar etmeye karar veren bir ailenin, öncesinde bütün mallarını mülklerini nasıl ortadan kaldırdıklarını anlatan o yazı beni çok sarsmıştı. Makalede toplumsal ve psikolojik

düzen üzerinden birtakım izahatlar ileri sürülüyordu. Ama benim esas ilgimi çeken, kendilerini yok etmeden önce onları yıkıma götüren maddi dünyayı yok etmeleriydi. Proje, Radio Bremen'cileri pek heyecanlandırmadı, ama aklımda başka bir fikir olmadığını söyleyince, senaryoyu yazmam için bana biraz avans verdiler. Fakat okuduktan sonra, projeyi geri çevirdiler. Kamuoyu o sıralar medyada yoğun olarak işlenen bir dramın şoku altındaydı; depresif bir adam, televizyonda seyrettiği bir program üzerine hayatına son vermişti. Tam da sinemaya yönelik teklifler almaya başladığım bir döneme denk düştüğünden, bu senaryoyla benim için yeni bir dil olan bu alanda bir denemeye girişebilirim, diye düşündüm. Önce, bir prodüktörle baştan aşağı yanlış bir teşebbüsüm oldu, derhal vazgeçtim. Ardından, Wega-Film'den Veit Heiduschka'yla temasa geçtim. Fikir çok ilgisini çekti ve kolayca da mali kaynak buldu.



Michael Haneke ve Veit Heiduschka 1989'da Cannes'da.

Sadece sinemaya yönelik bir kaynak mı yoksa televizyonla bir ortaklık var mıydı?

Tamamen bir Avusturya yapımı olarak *Yedinci Kıta*'yı üç kaynakla finanse ettik: sinema için üretilen filmlere ayrılan bir fon üzerinden Avusturya kamusal televizyonu, Devlet ve Viyana belediyesi desteği.

Veit Heiduschka'yı seçmenizin nedeni neydi?

Çünkü tanınıyordu. O zamanlar Avusturya'da o kadar çok sinema prodüktörü yoktu. Bir prodüktör eğer devletten katkı almak istiyorsa, aynı anda birden fazla proje sunamazdı; dolayı-

ıyla senede birden fazla film yapabilen çok enderc
de bu sorunu aşmak için çoğunlukla televizyonla or
lyona gidiyorlardı. Ama Veit Heiduschka, onlardan
çük filmlerin prodüksiyonuyla başlamıştı ve polisi
kul olan *Müllers Büro*'yla[7] büyük başarı yakalamıştı.

***Bilinmeyen Kod ve Ölümcül Oyunlar ABD* haricinde, sonraki bütün filmlerinizde Heiduschka'nın adını gördüğümüze bakılırsa, ilk işbirliğinize çok sadık kalmışsınız.**

Aslında, Heiduschka'dan ziyade, beraber çalıştığı ve kesinlikle olağanüstü bir prodüksiyon amiri olan Michael Katz'dır o sadakatin nedeni. Katz olmasa, *Beyaz Bant*'ı kesinlikle yapamazdım; bu çok zor projenin altından bir tek onunla çalışarak kalkabilirdim. Tam bir sinema hastası ve büyük profesyoneldir, insanın gönlünden geçeni hemen anlar. Başlarda, birçok kez anlaşmazlığa düştük; çünkü yaklaşımlarımız ve zevklerimiz çok farklı. O, aksiyon filmlerine, komedilere bayılır, benim yaptığım tarz filmlerdense hiç hoşlanmaz. Ama kısa sürede, benim tarzımda ilgiye değer bir şey olduğunu gördü ve merakı arttı, her projede canıgönülden kolları sıvadı. Daha geçenlerde, öğrencilerimden birinin ilk uzun metrajının prodüksiyonunu üstlendi ve yardımını hiç esirgemedi.

YEDİNCİ KITA

Sene 1987. Linz. Georg ile Anna ve küçük kızları Eva. Bariz bir sosyo-mesleki başarı öyküsü. Fazlasıyla *high-tech* bir ev ortamı. Yine de gündelik rutinden tarifi zor bir huzursuzluk yükseliyor. Avustralya'dan bir plaj görüntüsü ara ara tekrarlanıyor, tanımsız uzaklara doğru bir çağrı.
1988. Sözde canlı bir hayatın üzerine giderek çöken varoluşsal bir otomatlık. Ölümcül bir otomobil kazasının bile hiçbir duygusal tepki yaratmayıp, sadece bir fikir uyandırması.
1989. Georg, Anna'ya dergi aboneliklerine son vermelerini

7 Niki List ve Hans Selikovsky'nin yönettiği, Christian Schmidt ve Andreas Vitásek'in rol aldığı, 1985 yapımı film.

teklif eder. İşinden istifa eder. Anna mağazasını kardeşine devreder. Banka hesaplarını kapatırlar. Georg balta, çekiç ve elektrikli matkap satın alır. Eva okulu bırakır. Georg arabasını satar. Telefon hattını keser. Anna bütün giysileri kesip parçalar. Eva kitaplarını yırtar. Georg mobilyaları testereyle doğrar, akvaryumu kırar, banknotları tuvalete atar. Eva, annesiyle babasının hazırladığı bir içeceği içer. Anna haplarını yutar. Georg bir şırıngayı doldurur. Televizyon açık kalmıştır, ama yayında bir program yoktur.

Cesetler 17 Ekim 1990 günü bulunur. Georg'un anne babası bunun intihar olduğuna asla ihtimal vermez ve cinayet soruşturması açılması için şikâyette bulunur. Dosya sonuçlanmadan kapanır.

Hikâyenin kurgusu zihninizde başından beri aynı mıydı?

Hayır, ilk başta, hikâyeyi intihardan hareketle geriye doğru giderek *flash-back*'lerle anlatmak istiyordum. Yazmak için çekildiğim Yunan adasında bu doğrultuda çok çalıştım, ama ailenin böyle davranmasının izahını barındırmayan bir *flash-back* bulamıyordum bir türlü. Üç hafta boyunca tıkanıp kaldım. Sonra birdenbire bir aydınlanma ânı yaşadım; filmin geri dönüşlerle olamayacağına kani oldum. Ailenin bir gününden başlayarak bir günce yazacaktım; bir gün, bir süre sonra bir gün daha, bir yıl sonra bir gün, böyle böyle parçaları yan yana getirerek bir bütün oluşturacaktım. Bu, daha önce hiç başvurmadığım bir anlatım tekniğiydi.

Yedinci Kıta'nın en büyük yeniliği, öykülemede ve genelde, estetik düzlemdeki parçalı yapısı. Anlatının zaman akışındaki parçalılık, çok yakın plan kadrajlardaki parçalılık... Büyük bir gerilim yaratıyor bu.

Evet, boğucu bir etkisi var. Almancada *Die Verdinglichung des Lebens* dediğimiz ve "hayatın maddileştirilmesi" diye tercüme edebileceğimiz hali yakalamak istedim. Bir başka deyişle, gündelik hayatı nasıl da tamamen nesnelere, eşyalara kelimenin

tam manasıyla yapışarak yaşadığımızı göstermekti maksadım. Gerçek anlamlarını yitirerek hayatımız üzerinde tahakküm kurar hale gelen nesneleri iyice yakın plan görüntülememin ve hızlı tempoyu tercih etmemin sebebi buydu.

İnsanların, hayatlarına yabancılaşacak kadar nesnelere düşkünleştiklerini ifade etmenin bir yolu muydu bu?

Evet, bu yüzden zaten hikâyenin sonunda aile fertleri sahip oldukları bütün eşyaları tahrip ediyor. Ama trajik olan, bunu tam olarak özgürleşmeyi başaramadan yapmaları. O güne kadar nasıl yaşadılarsa, eşyalarını yine öyle, aynı mekaniklikle tahrip ediyorlar. Filmin en hüzünlü yanı bence bu. Büyük bir devrim gerçekleştirebilir ve kendilerini kirleten bütün bu boktan şeylerden bir tür orgazmik intiharla özgürleşebilirlerdi. Lakin böyle bir şeyi tahayyül dahi edemiyorlar. Hikâyenin sonunda zaten insan yok ortada; çünkü insan dediğimiz, bütün alışkanlıklarından ibaret. Her şeyi tahrip ettiklerinde bile hiçbir şey değişmiş değil. Maddi dünyaları içdünyalarını ele geçirmiş çünkü. O nedenle de hiçbir şeye yaramayacak olsa da intihar etmekten başka çareleri yok!

Ayrıca, bu yaptıkları da doğru anlaşılmayacak, anne babaları ortada bir cinayet olduğunu düşünecek...

Doğruyu söylemek gerekirse, anlamak istemiyorlar. Oğullarının intihar ettiği fikrini kabul etmek istemiyorlar. Bu da gayet normal, yoksa suçluluk duygusuna kapılırlar. Ayrıca, düşünsel bakımdan bu hareketi anlayabilecek olsalar bile duygusal bakımdan kabullenemezler; zira onlar da aslında oğullarıyla aynı durumdalar.

Bu bağlamda, filmin hemen başlarında, çiftin küçük kızı Eva'nın okulda, kör olduğunu iddia ettiği tuhaf bir sahne var; o da bir metafor değil mi?

Onu metafor olarak görebileceğimiz gibi, aile içindeki baskıcı ortamdan kaynaklanan nevrotik bir davranış olarak da dü-

şünebiliriz. Bu türden durumlarda çocuklar birinin zulmüne uğradıklarını hikâye ederler; bu aslında bir imdat çağrısıdır. Ama kendi yorumumu açıklamayı kesinlikle istemem. Bu davranış bu açıdan da görülebilir, diyorum ama daha birçok farklı anlamı olabilir.

O rol için seçtiğiniz küçük kız Leni Tanzer, baygın bakışları, güzel yüzüyle çok güçlü bir ifadeye sahip...

Kör taklidi yapan birini oynamak hiç de kolay değildir, o bunun üstesinden çok iyi geldi.



Leni Tanzer

Nasıl bulmuştunuz onu?

Her zaman yaptığım gibi, onlarca ve onlarca çocukla deneme yaptım. O da denemelere katılmıştı, daha görür görmez aradığımın o olduğunu anladım. *Benny'nin Videosu*'ndaki oğlanda da aynı şey olmuştu.

Oyuncu seçimi tam olarak nasıl bir süreç; bir asistanınızı görevlendiriyorsunuz ve o ülkeyi köşe bucak tarayıp rol için ideal çocuğu mu arıyor?

Evet, ilk elemede *casting* yönetmeni, oyuncu adaylarının fotoğraflarını çekiyor ve mülakatlar yapıyor. Ben, bunların hepsini gözden geçiriyorum ve içlerinden bazılarını görüşmek için seçiyorum. Çekingen olup olmadıklarını değerlendirmek için onlarla biraz konuşuyorum. Sonra, fizik ve kişilik bakımından ilgi çekici görünenlere mutlaka en zor sahnelerden biriyle bir deneme yaptırtıyorum. Bu yöntemle, çocuğun role uygun olup olmadığını hemen görebiliyorum. Aslında aynı yöntem, yetişkin oyuncular için de geçerli. Öğrencilerime her zaman oyuncu seçiminin filmin yarısı olduğunu söylerim, diğer yarısı da ön hazırlıklardır. *Casting* sadece iyi bir oyuncu seçimi değildir, tanımlı bir rol için iyi bir oyuncu seçimidir. Olağanüstü bir oyuncunun ona verdiğim rolde şu ya da bu nedenle hiç başarılı olamadığı durumlar da gelmiştir başıma. Bu tabii ki benim hatamdır. Çocuklar için de aynı şey geçerli.

Kafayı yemiş yetişkinler dünyasının kurbanı çocuk karakterler dizisinin ilki aslında Eva...

Çocuklara zulmetmeye meraklı değilim canım! Gerçek hayatta da bu böyle. Ayrıca, çocukların seyircinin üzerinde kuvvetli bir dramatik etki uyandırdığı da doğru elbette, filmlerimde her daim çok acı çeken hayvanlar için de geçerli bu. Onlar da tıpkı çocuklar gibi savunmasız, şiddetin kötülüğünü seyirciye çok iyi hissettirebiliyorlar. Aynı şeyi filmlerimde hep erkeklere kıyasla daha öne çıkan roller verdiğim kadınlar için de söyleyebiliriz. Kurban rolü, oyuncunun kıymetini çok daha iyi ortaya koyar. Kahramanı oynamak eninde sonunda Charlton Heston'lık yapmaya varır, bunun da hiçbir manası yoktur!

Filmlerinizde çok sık görülen tokat sahnelerinden bahsetmiştik... Sinemanızın en güçlü yanlarından biri de şiddetin dozunu ayarlama ustalığınızda yatıyor...

Uç noktalara gitmekten kaçınıyorum; çünkü aşırılık derhal sahtelik duygusu uyandırır. Gündelik hayatta da uyuşmazlıklar, kavgalar çoğunlukla mutedil bir düzeyde kalır ve biraz şiddet yüklü en ufak bir hareket, bizi son derece sarsar. Berlin'de, *Kim Korkar Hain Kurttan?* oyununu sahneye koyarken, daha ilk perdede oyunculardan biri diğerini tokatlamayı öbürü onun suratına viski kadehi fırlatmayı önermişti. O zaman onlara bunun çok büyük bir şiddet patlaması olduğunu, eğer daha en baştan böyle girerlerse, üçüncü perdede birbirlerini öldürmekten başka seçeneklerinin kalmayacağını izah etmiştim.

Sinema filmi yapmak, size daha çetrefil durumları işleyebilme imkânı mı sunmuş oldu?

Sinemaya geçmek benim için senaryoları başka bir biçimde yazmak anlamına geliyordu. Oyun sahnelemekten çok daha fazasıydı; çünkü oyun sahneleme tarzım senaryoya tamamen bağlıdır. Televizyon filmleriminse hemen hepsi edebiyat uyarlamalarıydı ve daha önce de söylediğim gibi, esas amacım, televizyonda uyarlamayı seyreden seyirciyi kitabı okumaya teşvik etmekti. Almancada bunun için bir kelime vardır; *Bildungsauftrag*, insanları eğitme misyonu diyebiliriz; televizyonun bu işe uygun oldğunu düşünüyorum. Sinemada bu türden bir mecburiyet yok. Sinemaya uyarlanan roman, yönetmenin elindeki bir hammadeden başka bir şey değildir. İşte bu yüzden sinemada iyi edebiyat uyarlamaları çok nadirdir. Ya yavan bir şekilde kitap dümdüz resmedilir ya da iyi bir film yapma uğruna hikâye mahvedilir.

Senaryoyu yazarken plan plan filmin nihai halini tasarlar mısınız?

Her şey yazılıdır, montajı da baştan itibaren tasarlarım. Başka türlü çalışmayı tahayyül edemiyorum. Mesela, *Bilinmeyen Kod*'da her şey senaryoda yazılı olmasaydı, bütün o kesintisiz planları çekmek mümkün olamazdı. Karaktere kamerayla eşlik edebilmek için mekânın düzenini gözünüzün önüne getirebilmeniz gerekir.

Önceden tasarladığınız planlarda değişiklikler, düzeltmeler yapmanız gerekmez mi?

Filmin tarzına göre değişir. *Yedinci Kıta* ve *Bilinmeyen Asal*'da her şey yazılıydı ve tamamen öngördüğüm gibi çektik. Buna karşılık, *Beyaz Bant*'ta bazı sahnelerde değişiklikler oldu. İlk senaryo, on yıl evvel yazılmıştı ve o dönemde bu filmi kesintisiz planlar halinde çekmeye cesaret edemezdim. Mesela, Martin'in çerçevedışı ve kesintisiz plan çekilen ceza sahnesi, ilk senaryoda doğrudan gösteriliyordu; yeniden okurken bu bana çok zayıf geldi. Uzun uzun kafa yordum ve cezayı sırf çerçeve dışından verebileceğim bu dekoru tasarladım.

İlk sinema filminiz olan *Yedinci Kıta*'da, bütün hareketlerin önceden inceye belirlendiği ve zamana sağlam bir şekilde yerleştirilmiş üç bölümden oluşan bir yapıyı tercih etmeniz, kendinize birtakım kısıtlamalar getirmekten ziyade risksiz bir yöntem olduğu için miydi?

Bu yaptığınız tarif ilk filme has bir şey değil. Bir filmin çatısını kurarken zaten her zaman buraya varmaya çalışırsınız. Anlatmak istediğiniz şeye denk düşen, yazım açısından da görsel açıdan da doğru bir estetik biçim bulmaya gayret edersiniz. Çok kesin olmanız gerekir. Bir örnek vereyim: Geçenlerde, öğrencilerimden biri, senaryosunu teslim etti; hikâyenin ortasında aradan zaman geçtiğini gösteren küçük bir kurgu vardı, bütün senaryoda bir tek orada... Ona bunun olamayacağını anlattım; çünkü o âna kadar hikâyeyi doğrusal bir biçimde anlatıyor, sonra birdenbire zamanın akışı hızlanıveriyor. Bunun olabilmesi için bütün anlatı boyunca bu yöntemi kullanması gerekirdi, o zaman ortada hakiki bir yapı olduğunu söyleyebilirdik; halbuki onun senaryosunda bu tempo değişikliği, sıkıştığı çıkmazdan kurtulmak için bulduğu yapay bir numara olarak sırıtıyordu. Her senaryoda, bir müzik parçası gibi niteleyebileceğimiz estetik bakımdan sıkı sıkıya tasarlanmış bir yapı oluşturulması gerekir. Bütün sanat biçimleri arasında sinemaya en yakın olan hiç şüphesiz müziktir.

Bu müzikal yapı *Yedinci Kıta*'da, kapanan garaj kapısı ya da Avustralya hakkındaki bir turizm reklamı gibi laytmotif niteliğindeki planların tekrarıyla kendini bariz bir şekilde gösteriyor. Ama tabii bir de tıpkı bir nakarat gibi alttan akan Bach'ın koro bölümleri var...

Buradaki Bach'ın koro parçalarını *71 Parça*'da da kullandım. Mesela *71 Parça*'da, filmin sonlarında, kahramanın önünde beklediği bankanın yanında bir seyahat acentesi var, dükkânın kapısı açıldığında içerden Bach'ın koro bölümlerinden birinin popüler versiyonu işitiliyor. Bu türden göz kırpmalar hoşuma gidiyor. Seyirci fark ederse, ne âlâ; fark etmezse de dert değil. Çektiğim bir filmin aldığı ilk ödül, Gand Festivali'nde, *Yedinci Kıta*'da arabaların tahrip edildiği sahnede Alban Berg'in *Keman Konçertosu*'nu kullandığım içindi. Orada ikinci movimentoda Bach'ın bir koralinden bir bölüm vardır, *Es ist genug* (*Bu kadar yeter*). Yakalayabilen için artı bir zevk; olay örgüsü için belirleyici olmasa da etrafını zenginleştirerek ona bir yoğunluk kazandırıyor.

O sahneyi nasıl çekmiştiniz?

Senaryoda babayla kızın bir otomobil mezarlığında olduğu ve bir vapur geçtiği yazıyordu. Fakat çekimde hile yaptık, arabalı mezarlığı ve vapurun geçişi farklı yerlerde çekildi. Devamlılığı sağlamak için Tuna kıyısında bir iskelenin üzerine iki hurda araba götürdük.

Araba mezarlığının yakınından o beyaz vapuru geçirmeyi nasıl bir ihtiyaç sonucu düşünmüştünüz?

Bence tamamen gerçekçi bir sahne. O sırada kızın gözü vapura takılıyor. Benim derdim, babası arabasından kurtulmaya çalışırken kızı, kendisine yabancı bu yerde bir şeyle meşgul göstermekti.

Geminin geçişi Avustralya reklam afişini çağrıştırıyor...

Evet, o esnada beliren son bir umut ışığı. Fakat bu hakikaten gerçek mi yoksa Eva'nın tahayyülünde mi, bilemiyoruz.

Peki, Alban Berg'in parçasını seçmenizin nedeni neydi?

Tek sebebi, sözünü ettiğim Bach alıntısı, "*Es ist genug, Herr, wenn es dir gefällt, so spanne mich doch aus.*" ("*Yeter artık, Tanrım, n'olur, çek al beni bu dünyadan.*")

Kadının mezeciden verdiği gösterişli yemek siparişi ile adamın satın aldığı balta arasında da gemi ve hurda arabaların tuhaf yan yanalığının aynını vurguluyorsunuz.

O yan yanalık gerilimi yükseltmek ve daha sonra ne olacağını anlayıncaya kadar seyirciyi tedirgin etmek için. Ama bu bir karşıtlık değil. Bence şampanya ve balta aynı işe yarayacak.





Beş kez görüntüye gelen afişte Avustralya'yı seçmenizin nedeni neydi?

Bir kere öncelikle, uzak olduğu için ve ayrıca "Avusturya" ile "Avustralya" arasındaki ses benzerliği için. Ama asıl önemlisi, 1970'li ve 1980'li yıllarda çok sayıda Alman ve Avusturyalı, Avustralya'ya göç etmişti. Kayınbiraderim, Susie'nin erkek kardeşi, aşçı olarak oraya yerleşti mesela. Vaktiyle Amerika'nın olduğu gibi, Avustralya da bir arzu ülkesi, yeni bir hayat için hayali bir hedef haline gelmişti.

Afişteki görüntüyü ne zaman hareketlendireceğiniz konsunda tereddüte düştünüz mü?

Hayır. Yazma aşamasında afişin nihai halinin nasıl olacağını bilmiyordum; ama ikinci görünüşte denizin hareketlenmesine karar vermiştim. Aslında, afiş için aradığımız manzarayı

bulamadık ve orada da hileye başvurduk, denizle kıyı görüntü sünü farklı yerlerde çekerek birleştirdik. Bu, resme biraz ger çekdışı bir boyut katıyor ve boğucu atmosferi pekiştiriyor. Afişi görünce, ilk anda ne olduğunu anlamıyorsunuz ve ne anlamı geldiğini düşünüyorsunuz.

Filmin adını, *Yedinci Kıta* koyma fikri neren çıktı?

Filmin adını ben koymadım. Aklıma bir fikir gelmiyordu, başroldeki aktör Dieter Berner'in karısı önerdi bu ismi. Ve he men, "Hiç de fena değil," diye düşündüm. Antarktika da dahil altı kıta olduğunu kabul edersek, bu isim bir başka kıtanın daha olduğunu, hasret duyulan o arzu ülkesinin varlığını ima ediyor.



Avustralya için tanıtım afişi

Ailenin ölmeden önce televizyonda en son seyrettiği şeyin bir eğlence programı olmasının sebebi ne?

Çünkü nötr bir programdı; bir sahnede radyo ya da televizyona yer veriyorsanız, kullandığınız programın çok dikkat çekici bir anlamı olmasından kaçınmak gerek, yoksa sahneye farklı bir yorum getirebilir. Ben filmlerimde böyle sahnelerde genellikle hava ya da yol durumu haberlerine yer veririm; çün-

bu bunlar çekilen sahnenin akışını değiştirmez. *71 Parça*'da, televizyon haberlerinden işitilen parçaların ana olayı şu ya da bu doğrultuda yönlendirmeden bir bağlam oluşturma işlevi görmesi gerekiyordu. Herhangi bir hata ya da yönlendirme riskine karşı, senaryoda belirtilen günlerdeki gerçek televizyon haberlerini verdik. Aslında, her gün aşağı yukarı benzer haberler vardı. *Yedici Kıta*'daki son akşam içinse tam bir eğlence programı bulyordum; şarkılı oyunlu bir eğlencenin o sahneye iyi uyacağını düşünmüştüm.

Daha önce de bahsi geçen, sonraki televizyon filminiz Bir Katilin Hatırasına'da genç bir adamın işlediği bir dizi cinayeti, Avusturya televizyonunun o günkü programlarını inceleyerek ele aldığınızı düşününce, Yedinci Kıta'nın ölmekte olan bir adamın bakmaya devam ettiği boş bir ekran görüntüsüyle sona ermesi daha da ilginç geliyor.

Tamamen tesadüf eseri! Ama bir yandan da, medya meselesiyle çok ilgilendiğim bir dönemdi. İnsan belli bir temaya ya da konuya iyice gömüldüğünde kolay kolay çıkamıyor oradan. Karınız hamileyken yaşadığınız duruma benziyor bu; John Cassavetes'in *Etki Altında Bir Kadın*'da kahramanına söylettiği gibi, daha önce hiç dikkatinizi çekmediği halde, birden, yolda yürürken ha bire hamile kadınlar gözünüze çarpmaya başlar.

Filmlerinizde, televizyon ekranlarının önemli bir rol oynadığının üzerinde epey duruldu; aynı zamanda, karakterlerinizi sıklıkla cam arkasında ya da pencere kenarında görüntülemeniz de dikkat çekiyor. Bunun nedeni ne?

Çoğu zaman bunun sebebi fiziki zorunluluktur. Kameranın veznedarla birikte gişenin içinde, dolayısıyla camın önünde durduğu, çiftin ise cam bölmeyle ayrılan gişenin gerisinde olduğu banka sahnesinde olduğu gibi. Ama filmlerimde bu kadar çok pencere olmasının bir sebebi de gündelik hayatta da sıklıkla gözlemlediğim doğal bir tavırla ilgili; mesela bir kavga

sırasında, muhatabınızla doğrudan göz göze gelmemek için en yakınınızdaki pencereden dışarı, uzaklara bakmayı tercih edersiniz. Bu da mekânsal konstelasyonun bir parçası. Ve çok işlevsel açıkçası.

Birtakım nesnelerin, eşyaların ve durumların filmlerinizde defalarca ortaya çıkması ilginç; çünkü sürekli kendisini yenileme gayretindeki bazı yönetmenlerin aksine, siz aynı temayı, hatta aynı estetiği tekrar tekrar ele alarak derinleştirmeyi tercih ediyorsunuz.

Nedeni gayet basit; çünkü sadece bildiğimi düşündüğüm şeyleri anlatabilirim, yanılıyor olsam bile. Mesela, komedi çekemem; mümkün değil. Nasıl yapacağımı bilemem. Tür olarak komediyi takdir etmediğimden değil, iyi yapılmış komedileri seyretmekten çok zevk de alırım. Ama benim harcım değil. Oyunculara doğru dürüst katkım bile olamaz. Ben çatışmalı ya da dramatik sahnelerde oyuncuları yönetmekten zevk alıyorum. Komiklik gerektiren bir durumda beceremem. Labiche'in vodviliyle yaşadığım felaket tiyatro tecrübesini anlatmıştım size.

Yedinci Kıta'da, sekanslar arasındaki karanlık planların süreleri farklı; hangi kritere göre belirlediniz bu süreleri?

Bu da bir müzikalite meselesi. Basit bir bilginin aktarıldığı bir sahnenin ardından karanlık planı da doğal olarak kısa tuttum. Seyircinin düşünmesini gerektiren sahneleri takip eden karanlık planlarsa daha uzun tabii. *71 Parça*'dan sonra bu yöntemden vazgeçtim; çünkü makinistler bobin başına ya da sonuna denk düşen karanlık planları zaten kesiyordu.

Babanın telefonun kablosunu kopardığı sahnenin ardından tam on üç saniye karanlık plan koymuşsunuz. Orada niçin bu kadar uzun tuttunuz süreyi?

Her şeyin bittiğini vurgulamak için.

Film farklı uzunluklarda üç bölümden oluşuyor. Üçüncü bölümün neden daha ağır geldiğini, süresinin ilk iki bölümün toplamından daha uzun olduğunu fark edince anlıyoruz.

En uzunu üçüncü bölüm, çünkü önceki iki bölümde göstermediğim ne varsa hepsinin toplamı orada. Radikal bir değişime dikkat çekiyor. Birinci bölümde resmedilen gündelik alışkanlıklardaki ufak tefek değişiklikleri gösterdiğim ikinci bölümse en kısası.

Niçin anne ilk bölümde sarı bir ev elbisesi giyerken, ikinci bölümde beyaz, üçüncü bölümdeyse sadece haki ve siyah giyiyor?

Renklerin giderek kaybolması duygusal dünyayla alakalı. Renkler karakterin hissettiği duyguların değişimine eşlik ediyor.

Aynı mantık çerçevesinde, Udo Samel'in canlandırdığı kayınbiraderle yemek sahnesinde, çiftin göründüğü planlarda fon gri yken, depresif kayınbiraderin kadrajlarında arka plan daha karanlık...

Evet, ama o kasten yapılmış değil. Stüdyoda kurduğumuz mekânın konumundan kaynaklanıyor. Hava kararduğında, kayınbiraderin sırtı pencereye dönükken, çiftimiz akvaryumun önünde oturuyordu. Babanın daha sonra akvaryumu kırdığı sahne yüzünden stüdyoda çekmemize rağmen gerçekçi bir ışık kullamak zorunda kaldım. Bu arada, o en kritik sahnelerden biri oldu, her şey sırılsıklam olduğu için dekor çok kötü kokmaya başladı, üstelik daha birkaç günlük çekimimiz kalmıştı.

Evdeki eşyaların tahrip edildiği sahnede paraların tuvalete atılması görüntüsü çok provokatif...

Bunun insanları şoke edeceğini biliyordum; prodüktörü önceden uyarmıştım. O ise balıkların can çekişme görüntülerinin daha rahatsız edici geleceği kanısındaydı (biri hariç hepsini kurtardığımızı da belirteyim). Filmin Cannes Festivali'nde, *Quinzaine*

des réalisateurs kapsamında gösterimi sırasındaki tepkiler beni haklı çıkardı: Paraların imha edildiği sahnede otuz-kırk kişi salonu terk etti. Bunu tahmin ediyordum aslında, çünkü para en büyük tabulardan biri, balıkların can çekişmesinden de çocuğun ölümünden de daha büyük. Her şeyi gösterebilirsin perdede, ama bunu asla. Ortaçağ'da haça tükürmenin olduğu kadar kabul edilemez bir davranış.



Filminizi Cannes festivalinde, Quinzaine des réalisateurs'e öneren Pierre-Henri Deleau'ydu; onun filmden nasıl haberdar olduğunu hatırlıyor musunuz?

Dünyanın dört bir yanından film araştırırken, Avusturya Film Komisyonu'na da başvurmuş, ona birçok film göstermişler, içlerinden benimkini beğenmiş. Daha sonraki filmlerimi, *Benny'nin Videosu* ve *71 Parça*'yı da mutlaka seyretmek istedi ve onları da Quinzaine'e seçti. Ona borçlu olduğumun farkındayım. *Yedinci Kıta*'nın seçilmiş olmasına duyduğum memnuniyetin bir sebebi de Quinzaine'e seçilen ilk Avusturya filmi olmasıydı. Yanlış olmasın, aynı yıl Deleau bir başka Avusturya filmini daha, Michael Schottenberg'in *Caracas*'ını da seçmişti. Ayrıca, yine bir Avusturya filmi, Michael Synek'in çektiği *Ölü Balıklar* (*Die Toten Fishe*, 1989) da Eleştirmenler Haftası'nda gös-

verilmişti. Synek, çok yetenekli bir yönetmendi ama bir daha uzun metraj çekmedi, zira ilk filmi çekmek için girdiği borçları temizlemesi yirmi yılı buldu.

İsterseniz, *Benny'nin Videosu*'na geçelim artık. Bu arada, hâlâ "duygusal buzlaşma" bahsine girmediğimizi de fark etmişsinizdir; her ne kadar sizi sinirlendirse de bu tabir, üslubunuzu iyi tarif ediyor...

İçeriğe tam denk düşen bir biçim yakalamaya çalışıyorum. Ciddi bir konuyu ele alıyorsanız, onun hakkını verecek ciddiyette ve ikna edicilikte bir biçim seçmeye mecbursunuz. Öğrencilerime ilk filmlerinde örneğin Yahudi soykırımı gibi bir konuyu işlememelerini tavsiye ediyorum; yeterli mali imkânlara sahip olup olmamak bir yana, bunun için uygun biçimi bulacak olgunluğa da sahip olmak gerekir. Kendi anneannelerini anlatsınlar mesela, çok daha iyi olur. Hep söylüyorum, bu konunun altından bir tek Alain Resnais kalkmıştı *Gece ve Sis*'te (*Nuit et Brouillard*, 1955). Bir de tabii *Shoah*'da (1985) Claude Lanzmann. Ama aslında bunlar sonuçta belgesel. Spielberg'in, *Schindler'in Listesi* ise tam bir felaketti. Neyse, bu ayrı bir konu...

Estetikteki katı tutumunuz damıtılmış, aşkın bir biçime yaklaşma imkânı sağlıyor. Üçlemenizde biçimsel açıdan bir soğukluk hissedilebilir; ama öyle bir güzellik yakalıyorsunuz ki, bu intiba hemen yok oluyor.

Umarım öyledir! Bresson'a da hep bu eleştiri getirilir; sineması "soğuk" diye nitelenirdi; halbuki filmleri benim içime işler. Televizyon için yapılan filmlere ya da *mainstream* prodüksiyonlara kıyasla tabii ki daha ciddi bir sineması var, o kadar ucuz değil; hepsi bu.

Üçlemeniz estetik bakımdan diğer sinema filmlerinizden çok farklı; "medya" konseptinin çok önemli yer tuttuğu bir estetik

var. Üç filmde de televizyon, video, medya tarafından ezilmiş bireyle karşı karşıyayız...

Saklı'da, başka bir tarzda da olsa *Bilinmeyen Kod*'da da medya meselesi tekrar gündeme geliyor. Esasen, bütün filmlerime otorefleksif bir boyut vermek istedim. İkinci Dünya Savaşı sonrası edebiyatla aralarındaki bağ da buradan geliyor. Medyayı kullanma sanatında Nazilerin gösterdiği maharetten sonra -propaganda işini Ayzenştayn'dan çok daha iyi becermişlerdi entelektüeller edebiyat ve sinema üzerinden nasıl manipülasyon yapılabileceğine uyandılar. Kanımca, Alman dilinin büyük edebiyatçılarını, otorefleksif bir edebiyata yönelten de bu oldu. Otorefleksif edebiyattan kastettiğim, Adorno'nun da altını çizdiği gibi, kendi ifade araçlarını yansıtan, bunları aynaya akseltiren ve böylece okuyucuya gerçeklikle değil de bir sanat eseriyle karşı karşıya olduğunun farkına varma özgürlüğü sunan bir edebiyat. Benim filmlerim de tabiatıyla bu ekole ait. Başka türlü yapmam mümkün değil. Senaryo yazarken, belli bir mesafe yaratmaya mecbur hissediyorum kendimi, yoksa huzursuz oluyorum. Olay örgüsünün doğrusal aktığı *Beyaz Bant*'ta bile, hikâye, filmde gösterilenin gerçekliğine dair şüphesini dile getiren bir anlatıcının filtresinden geçer.

Sık sık dile getirdiğiniz gibi, artık gerçeklik yanılsamasının yaratılabildiği XIX. yüzyılda yaşamadığımız gerçeğiyle mi bağlantılı bu?

Evet. XIX. yüzyılda edebiyat, eleştirirken dahi, burjuvazinin toplumsal konumunu teyit etme gayretindeydi. Bu artık mümkün değil. Bugün daima muhalif olmaya, özde olsun biçimde olsun aklımıza yatmayanı ifşa etmeye zorlanıyoruz.

1992'de Cannes'da gösterilen *Benny'nin Videosu* çok simgesel bir film, zira video takıntısıyla topluma yabancılaşan bir ergenin hikâyesi üzerinden, bir medya aracının, bir ekranın

filtresinden geçmediği takdirde gerçekliği algılayamaz hale gelen herkesin durumunu ifşa ediyor. Bu hikâye nerden geldi aklınıza?

O sıralar gazetelerde çok sayıda, ergenler tarafından işlenmiş cinayet vakasına rastlıyordum ve hemen hepsi niçin böyle bir şey yaptıkları sorusunu "Nasıl hissettirdiğini merak ediyordum!" diye cevaplamakla yetiniyordu. Bu beni çok sarsmıştı ve konu üzerinde kafa yormaya başladım.

BENNY'NİN VİDEOSU

Benny, video ve şiddet tutkunu bir ergendir. Kamerasıyla şiddet görüntüleri kaydeder ve bunları tekrar tekrar seyreder durur. Çiftlikte öldürülen bir domuzun görüntüleri özellikle ilgi duyduğu kayıtlardan biridir. Bir kaset kiralama dükkânında akranı bir kız dikkatini çeker. Kısa bir süre sonra, onu evine davet eder, ona ses ve görüntü sistemini gösterip domuzun öldürülmesi filmini seyrettirir. Kamerası her zaman olduğu gibi açıktır ve filmi seyretme ânını kaydeder. Benny daha sonra kıza bir şekilde ele geçirip tertibatını geliştirdiği tabancayı gösterir ve ondan denemesini ister. Kız tetiğe basmayı reddedip Benny'ye karşı koyunca Benny tabancaya davranır, kız ağır yaralanır ve ölür. Kısa süre sonra, Benny, eve dönen annesiyle babasına kazayla meydana gelen bu cinayetin kayıtlarını gösterir. Gördükleri karşısında dehşete düşen anne baba oğullarını koruma kaygısıyla cesetten kurtulmaya karar verirler. Baba cesedi keserek parçalara ayırırken anne oğul, Mısır'a seyahate giderler. Döndüklerinde her şey düzene girmiştir. Benny okuluna ve koro faaliyetlerine gidip gelmeye başlar. Derken, Benny'yi karakolda, "kaza"nın bütün izlerini ortadan kaldırmaya karar veren anne babasının konuşmalarının kaydını polislere gösterirken görürüz. Baba ve anne tutuklanır. Benny, onlara bakar ve büyük bir nezaketle, "Özür dilerim," der.

Marshall McLuhan televizyonu soğuk medya olarak niteliyor; filmdeki üç ana karakterin yüzlerine dikkatle baktığımızda, üçünün de bakışlarının buz gibi olduğunu görüyoruz...

E, tabii, böyle davranan biri sıcak bir aile ortamından çıkamaz. Bu tür vakaları tahlil eden yığınla psikoloji makalesi var; esasen sapkın olmayan, fakat şefkat duygusundan mahrum insanlar söz konusu. Bunlar aynı Benny gibi, en ufak bir pişmanlık duymadan öldürebiliyorlar. Geçmişlerinin üzerine biraz eğildiğinizde hemen hepsinin çok soğuk, duygusuz ortamlarda büyüdüklerini görüyorsunuz. Mahrumiyetini çektikleri şefkat, onların da merhamet duymalarını engelliyor.

Video dünyası -yine McLuhan'ın deyişiyle "global köy"- bireyle onu çevreleyen dünya arasında bir filtre yaratıyor. Dolayısıyla bu durum, gerçekliğin ve nesnelere dönüşen canlı varlıkların doğru algılanmasını engelliyor...

Ve medyada sık sık yer alan aşırı şiddet davranışlarına yol açıyor. Hep söylediğim gibi, dünya hakkında tek bilgilenme kaynağım televizyon olsaydı çoktan intihar etmiş olurdum! Televizyon haberleri felaketlerden, şiddet ve acılardan başka bir şeye yer vermiyor. Bunlara eklenen sinema filmlerinin de katkısıyla gerçeklik duygusu iyice kayboluyor. Başınızdan şahsen maruz kaldığınız bir fiziksel şiddet tecrübesi geçmemişse -neyse ki Avrupa'da yaşayanların çoğu bu açıdan şanslı- ya da eğer çocuksanız, gösteri dünyasının dönüştürdüğü bu şiddeti gerçek olarak algılayabilirsiniz. İstediğiniz kadar başkalarına vurmamak gerektiğini söyleyin, çocuk buna kolay kolay inanmayacaktır; çünkü televiz-



Arno Frisch ve Ingrid Stassner

yonda ha bire vurdu kırdı görüyor; üstelik bunların seyri bayağı zevklidir de. Böylece bakış deforme oluyor. Normal şartlarda yaşıyorsanız, buna bir bağışıklık geliştirebilir ve sonunda neyin ne olduğunu anlayabilirsiniz. Fakat duygusal ve toplumsal açıdan baskı altındaysanız, kurgu ile gerçeklik arasındaki sınırı ayırt etmekte zorlanabilirsiniz. Okul bahçelerinde, teneffüslerde gözleyebiliriz bunu. Benim zamanımda, okulda dövüşürken biz yüze vurmayı yasaklardık. Bugün çocuklar birbirlerinin yüzüne tekme atıyorlar. Peki, bu değişim nereden kaynaklanıyor? Bu durumun giderek daha şiddetli olan toplumun kabahati olduğu görüşü yaygın. Ancak, hakikatin sadece yarısı bu. İkinci Dünya Savaşı'nın canavarlıkları hemen savaş sonrası dönemde daha fazla şiddet yaratmadı. Bugünkü durumun tek sorumlusunun medya olduğunu söylemiyorum elbette; bu gülünç olur. Fakat gündelik şiddetin bu dönüşümünde medyaların sorumluluk payı da bence inkâr edilemez.

Medya araçları "dünyanın gerçekdışılaşması"na yol açtı. Dünya artık doğrudan değil, medyadaki temsili üzerinden algılanıyor.

Şiddetin temsilindeki tekrar hadisesinin de üzerinde durmak gerek. Gündelik hayatta, trafikte klaksona basan ya da metroda saldırgan hareketlerde bulunanlara çok sık rastlasak da başkalarına vuran birilerini o kadar sık görmüyoruz. Halbuki televizyonda ona buna dayak atan insan görüntüsünden geçilmiyor!

Filminizde insanın kanını donduran bir sahne var; genç kızı öldürdükten hemen sonra, Benny buzdolabına yöneliyor ve gayet sakin, bir yoğurt alıyor.

Bu davranışın korkunç olduğunu düşünmüyorum. İnsan şok halindeyken, tamamen kontrolsüz şeyler yapabilir. Almancada buna *Übersprungshandlung*, kelimesi kelimesine çevirirsek "bir durumun üzerinden atlama" diyoruz; yani bir şeyin yerine

başka bir şeyi koyma davranışı. Televizyonu açıp karşısına geçebilir, sonra tekrar kalkabilirdi de... Böyle anlarda insan farkında olmadığı şeyler yapar. Büyük bir şok karşısında, kendini daha iyi savunabilmek için herhalde, beyin rasyonel bir şekilde çalışmıyor.

Genç kızın öldürülme ânının görüntüsünden bizi esirgiyorsunuz, Benny'nin tabancasından çıkan sesle yetiniyoruz. Daha etkili olduğunu düşündüğünüz için mi bu yolu tercih etiniz?

Tabii ki! Bütün iyi gerilim ve korku filmlerinde böyledir zaten. Birtakım görüntüleri empoze etmektense seyircinin hayal gücünü çalıştırmak her zaman daha etkilidir; görüntü her zaman daha düz, daha sıradandır. Bazen sıradanlık da gayet etkili olabilir tabii. Sözünü ettiğimiz durumda, Benny'yi kızı haklarken göstermek fazla yavan olurdu ve teknik açıdan da hiçbir yere varamazdınız. Ayrıca, zaten elinizde ölüm sahnesini inandırıcı bir şekilde oynaması çok zor iki ergen var. Ölüm sahnelerinde inandırıcı bir oyunculuğa çok nadir rastlarsınız. Bende hakikaten öldüğü etkisini uyandıran bir tek *Aptallar Gemisi*'ndeki (*Ship of Fools*, 1965) rolüyle Oskar Werner olmuştur. Nasıl becerdiğini bilmiyorum, darbeyi aldığı anda birden vücudu donuyor sanki, inanılır gibi değil. Bence Oskar Werner, XX. yüzylın en büyük aktörlerindendi. Ama genel olarak oyuncuların ölürken gösterilmemesi taraftarıyım; çünkü mutlaka sahte kokuyor. Teknik açıdan böyle. Sinemasal anlatım açısındansa, hayal gücü her zaman görüntüden daha güçlüdür.

Yine de sahneyi Benny'nin videosunun monitöründen görüyoruz.

Umarım düşündürücü olmuştur bu. Bir medyaya, yani videoya bir başka medya, yani sinema üzerinden bakıyoruz. Magritte'in, aynada kendisine bakan adam tablosu gibi.

Bu çerçeve içinde çerçevede Benny'nin, genç kızı çerçevenin dışına ittiği izlenimine kapılıyor insan. Tetiği ilk çekişinde kız

yere düşüyor. Benny, ona yardım edeceğini söylüyor, sonra geri geri gelip tabancayı yeniden dolduruyor ve tetiği her çekişinde kızı kadrajın dışına itiyor.

Çünkü odadan çıkmasını istemiyor. Kamera sabit olduğu için de panoramik görüntü alması imkânsız.

Başka bir deyişle, karakterin davranışının sebepleri ile kurduğunuz mizansenin gereklerini çakıştırmanın bu şekilde bir yolunu buluyorsunuz.

Tam da bu nedenle kamera için özellikle bu açıyı seçtik. Görüntüde kapı olmasa, bu etkiyi elde edemezdik.

Benny'nin bu kaydı anne babasına gösterdiği sahneyle bizi bu anı yeniden yaşamaya zorluyorsunuz. Bu dehşet duygusunu daha da artırıyor; çünkü bu defa da babanın ve annenin tepkisine tanık oluyoruz.

Olayın ikinci gösterilişinin seyirciyi ilkinden daha fazla yoke ettiğini fark ettim. İlkinde öylesine hazırlıksız yakalanıyor ve afallıyorsunuz ki, tam olarak kavrayamıyorsunuz. Ama ikinci sefer, anne babayla özdeşleştiğiniz için duygusal açıdan çok daha fazla etkileniyorsunuz.

Ayrıca, sahnenin ne kadar uzun sürdüğünü hatırladığınız için olayın tamamını ikinci defa izleme fikri daha katlanılmaz geliyor.

Evet, orada amacım buydu; maksat hasıl oldu.

Buna karşılık anne, Yugoslavya savaşını ya da yabancı düşmanı bir eylemi televizyon haberlerinde büyük bir kayıtsızlıkla seyrediyor...

Tabii, çünkü o da bizim gibi! Yugoslavya'daki katliamlar karşısında ilk zamanlar nasıl da dehşete kapıldığımızı çok iyi hatırlıyorum. Ama savaşın ikinci yılına geldiğimizde, bütün televizyon haberleri savaş görüntüleriyle açılırken hepimiz Al-

mancadaki deyişle *abgestumpft*, yani "vurdumduymazlaşmış", körelmiş, usanmış ve konuya ilgi göstermeyi bırakmıştık. Bana kalırsa, en endişe verici olan, domuzun katledildiği sahneyi seyrederken kızın, "Aa, kar yağıyormuş!" diye çığlık atmasıydı. İşte bu hakikaten sapkınca!

Vahim bir suçun üzerinin örtülmesi temasını işlediğiniz ilk film bu, daha sonra *Saklı*'da bu temayı doruk noktasına taşıyacaksınız. Bu filmde, çocuklarının işlediği cani eylem karşısında delilleri ortadan kaldırmak için elinden geleni yapan bir anne baba var karşımızda. Sorumluluktan ve suçluluk duygusundan kaçmak, günümüzde Batı toplumlarının içine düştüğü ahlaki ve duygusal kayıtsızlığın bir neticesi mi?

Kesinlikle. Bu filmin siyasi bir yorumu da yapılabilir, çünkü çocuklarının geleceği için endişelendikleri bahanesinin gerisinde kendi gelecekleri için endişe duyan anne babanın davranışı, yakın geçmişiyle yüz yüze gelen Avusturya'nınkiyle aynı.

***Saklı*'da ise bu mevzuyu genelleştiriyorsunuz...**

Evet, ama Fransa'dan başka bir ülke de seçebilirdik; çünkü bu türden davranışlara her yerde rastlayabiliriz. Her ülkenin sorumlu olduğu ve tarihin halısının altına süpürdüğü utanç verici hadiseler var!

Fakat burada daha ziyade maddi bir eleştiri söz konusu. Esas olarak materyalist benmerkezciliği eleştiriyorsunuz.

Esas utanç, kötülüğü icra eden insanlara değil, onu görmemek için gözlerini kapayanlara ait. Kötülük etme cüretini gösterenlerin sayısı o kadar da çok değildir. Hatta onların cesaret gösterdiklerini bile söyleyebiliriz, zira eninde sonunda günün birinde eylemlerinin bedelini ödemek zorunda kalacaklarını bilirler. Büyük çoğunluksa gözlerini yumarak kendini suçsuz addetmeyi tercih ediyor. Ben de farklı davranmıyorum ki. En fazlası, doğrudan bu meseleyi ele alan bir sanatçı olarak genel kayıtsızlığın biraz olsun dışına çıktığımı iddia edebilirim. Fakat

göz yummamızın bir nedeni de kendimizi âciz hissetmemizdir. Üçüncü dünyaya yönelik tavrımıza bakın mesela. Hepimiz suçluyuz! Peki ama, çözüm nerede? Bir depremin mağdurları için ya da başka bir iyi niyetli projeye biraz para yolluyoruz diye ellerimiz yıkanmış oluyor.

Benny'nin Videosu'nda, kötülüğün muğlaklığına da değiniyorsunuz. Benny, kızı eve öldürme niyetiyle çağırmıyor, bir olaylar silsilesi onu katil yapıyor sonuçta.

Olayın kaza mı yoksa kasıtlı bir hareket mi olduğundan tam emin olunamayacak şekilde kurmaya çalıştım hikâyeyi. Kız yere düştüğünde mesela oğlanın rahatsız olduğunu görüyoruz. İki yoruma da açık olmasını istedim.

Kızla oğlanın karşılıklı olarak birbirine meydan okuması, birbirlerine korkak demesi de bu algıyı güçlendiriyor. Anne baba ise çok soğukkanlı bir tepki gösteriyor, cesetten kurtulmak için en ufak bir detayı es geçmeden organize oluyorlar.

O kadar da kolay bir durum değil. O yaşta bir oğlunuz olduğunu, kasıtlı ya da kasıtsız böyle bir suç işlediğini ve bunun bir kaza olduğunu kanıtlamanın çok zor olduğunun farkına vardığınızı düşünün; ne yaparsınız? Polise gider misiniz? Tavırlarını mazur göstermeye çalışmıyorum, ama durumun anne baba için ne denli zor ve karmaşık olduğunu anlatmak istiyorum. Hadisenin beni ilgilendiren yanı bu, yoksa onları yargılamak değil.

Benny'nin çalışma masasının üzerindeki kanı temizlediği sahneyi seyrederken seyircinin Norman Bates'in *Sapık*'taki duş sahnesini hatırlamaması imkânsız. Peki, siz bunu düşünerek mi yazmıştınız?

Hayır, çünkü çok farklı durumlar. Maksat, tabii aynı Hitchcock'taki gibi, bütün bu kanı ortadan kaldırmanın hiç de kolay olmadığını göstermekti. O sahnenin özü, cesedi çekerken iz bırakmasını bir türlü engeleyememesiydi. Benim açımdan en önemlisi, eteği düzeltip cesedin bacaklarını örtmesiydi.

Eteğin düzgün durmadığını da ancak filme kaydederken fark ediyor...

Evet, çünkü kameranın vizöründen bakarken insanın dikkati her zaman daha yoğundur. Normal hayatta her şeyi görüyorsunuz ama bakmıyorsunuz. Kadraj yaparken içine dahil etmek istediğim her şeye dikkat ederim. Bu daha farklı bir bakma biçimi. Sinemadan bu filmde olmayan bir referans isterseniz, görme ihtiyacı ile filme alma arasındaki bağı en iyi gösteren filmlerden biri Michael Powell'ın *Kadın Katili*'dir (*Peeping Tom*, 1960).



Arno Frisch ve Ingrid Stassner

Benny'nin genç kıza videocuda rastladığı iki seferde de kızı, televizyon ekranının kadrajını anımsatır şekilde camın gerisinden görmesi de dikkat çekici...

Kesinlikle!

Kızın öldürüldüğü sahne aynı zamanda cinsel göndermelerle de yüklü. Benny'nin tripodun üzerine yerleştirdiği kamerasının iki gencin kalçalarını kadraja aldığı an, sanki bir cinsel birleşme vaadi gibi. Sonra, cinayetin ardından, Benny'nin çıplak vücudunun bir bölümünü kurbanının kanına bulaması var. Bu sahne cinsel iktidarsızlığını ima etmek için mi?

Her tür yoruma açığım, ama o sahneyi bir iktidarsızlık işareti olarak çekmedim. Dönemi (1992) ve çocukların yaşını (on beş) göz önünde bulundurursak, bana kalırsa Benny de kız da bir cinsel ilişkileri olamayacak kadar gençler; bence her ikisinin de bakire oldukları aşikâr. Ancak, aralarında fiziki bir çekim olduğu da aynı derece aşikâr. Hatta Benny'nin kıza hoyrat davranmasının biraz sakar bir şekilde onunla yakınlaşma çabası olduğunu bile öne sürebiliriz. Buna karşılık, sözünü ettiğiniz kanlı sahnenin onanistürbasyonu çağrıştırdığı konusunda sizinle hemfikirim. Kalçalarının kadrajına gelince, evet bu bir "kasıtlı tesadüf"tü.

Benny'nin anne babasıyla sadece filme çektiği görüntüler üzerinden iletişim kurması çok etkileyici ve bir o kadar da ürkütücü. Anne babasını mahkûm ettirmek için çektiği kasetleri karakola götürerek polisle de aynı şekilde ilişki kurmuş oluyor. Filminizin en sonundaysa yine bir film var: Benny bu sefer de güvenlik kamerasının ekranında anne babasıyla karşılaşıyor.

Böylece, seyirci ilk başta Benny'nin monitöründe cinayeti seyrederkenki pozisyonunda buluyor kendini.

Filmde ilginç bir tuzaklı sahne daha var. Anne baba cinayeti nasıl örtbas edeceklerine kafa yorarken kamera, Benny'nin odasında aralık kapı ekseninde sabit konumda ve konuşmalar belli belirsiz işitiliyor. Sonra aynı sahneyle Benny, görüntüleri polislere seyrettirirken karşılaşıyoruz, bu sefer sesler daha anlaşılır. O anda anlıyoruz anne babasının geliştirdiği stratejiyi Benny'nin odasından kamerasıyla kaydettiğini.

Aslında, sinema salonundaki gösterimlerde, Benny'nin kayıtlarında anne babasının konuşmalarındaki anahtar kelimeler gayet net bir şekilde işitiliyor. Ama nedense, DVD formatında bu kelimeler anlaşılmaz olmuş. Bu da seyirciye bir oyun yaparken taşıdığım gerçekçilik kaygısıyla bağdaşmıyor esasında. Ayrıca, DVD'lerde ilk üç sinema filmimin de görüntüleri çok kötü. Ben seyredemiyorum onları! Yeniden DVD'ye aktarmak istiyoruz ama maliyeti çok yüksek.

Benny'nin Videosu'nda üç ana oyuncunun da yorumları çok dikkat çekici. Oyuncu seçimini nasıl yaptınız?

Arno Frisch'i Susie tanıyordu, kardeşi üvey oğlumla aynı okuldaydı. Bana ısrarla onunla deneme çekimi yapmamı söylüyordu; çünkü oğlan, oyunculuğa çok hevesliymiş. Bense ortak dost üzerinden bir işe girişip sonra başıma bela almak istemiyordum. Oyuncu peşinde Almanca konuşulan memleketlerde gitmediğim köşe bucak kalmadı ama kimseyi bulamadım. Bunun üzerine, Susie yine ısrar etti: "Arno'yu bir dene, ne kaybedersin ki!" Ben de pes ettim. Arno'yu çağırdım ve daha gelir gelmez Benn'yi oynaması gerekenin o olduğuna emin oldum. Karaktere mükemmel bir şekilde oturuyordu. Gerçek hayatta da aynı perdede gördüğünüz gibi; o kibirli edasıyla _Ölümcül Oyunlar_'da da harikalar yarattı.

Baba rolü için Ulrich Mühe'yi tercih etmeniz daha klasik bir seçim olmalı...

Siz ne diyorsunuz! Bu onunla ilk beraber çalışmamızdı ve ben aslında vahim bir hata yaptım. En başta aklımda o vardı, ama sonra nedense, adını şimdi zikretmek istemediğim başka bir aktör seçtim ve domuzun öldürüldüğü çiftlik sahnesiyle çekime başladık. Tek yapacağı, oğlanın kameraya almasından rahatsız olduğu için, "Lass das!" (Durdur şunu!) demekti. Ama bu kadar mı kötü söylenir! Halbuki büyük bir tiyatro yıldızıydı. İçimden, "Bu daha ilk çekim günü, sesi sonra tekrarlayabiliriz," diye geçirdim. Fakat dördüncü tekrarda hâlâ berbattı. Ertesi hafta onun rolünün olmadığı bölümleri çektim. Bir sonraki çekimde, sinirli bir vaziyette çocukların eğlendiği odaya girip, "Herkese merhaba!" demesi gereken sahne vardı ve yine berbattı. Ardından, birkaç gün daha onsuz sahneleri çektim. Sonra, Benny'nin odasına girip pencereyi açmasını söyleyeceği sahneye geldi sıra. Ama kapıyı bir türlü doğru dürüst açamadı! Ben yine de çektim, içimden, "Hata bende olmalı," diye geçiriyordum, ona fazla hasmane davrandığımı, ham görüntüleri



Ulrich Mühe

seyredince oyunculuğunu daha iyi değerlendirebileceğimizi düşünüyordum. Yapımdaki herkes hep beraber görüntüleri seyredecektik. Nasıl olduysa, her zamanki salondan başka bir yerde seyretmemiz icap etti, projeksiyon makinesi çok kötüydü, resimler çok titrekti. Bunun üzerine salon değiştirdik. Bu sefer görüntüler netti, herkes rahat bir nefes aldı, ben hariç; babanın oyunculuğunu görünce mahvoldum. Kalktım ve baba için "Ya başka bir oyuncu bulacağız ya da bu filmden vazgeçeceğiz," dedim. Herkes şoke oldu, adam tiyatro âleminde büyük yıldızdı ve çok pahalıya patlamıştı. Yine de ısrar ettim ve sonunda dediğim oldu. Bunun üzerine, Ulrich Mühe'nin ajanı, benim de yakın ahbabım olan Erna Baumbauer'i aradım. Baumbauer, yayını başını almış bir hanımdı ve mesleğinin en iyilerindendi, Almanca konuşan önemli oyuncuların hepsi ona bağlıydı. Önce, tabii her zamanki gibi büyük bir nezaketle bana biraz söylendi, daha en başta doğru oyuncuyu seçmediğim için beni uyardığımı hatırlattı. "Rolü, Ulrich Mühe'ye teklif edebilir miyim?" diye sordum; yoğun Bavyera şivesiyle, "Tek yapman gereken bir telefon etmek," dedi. Dediğini yaptım. Mühe'ye durumu izah

eder etmez "evet" dedi. Birkaç gün sonra da setteydi. Bu arada, ilk oyuncuya ücretinin tamamını ödemek ve domuz sahnesini yeniden çekmek zorunda kaldık; tabii başka bir hayvanla. Hatta üçüncü bir domuz daha öldürmemiz gerekti; çünkü çekimi yaptığımız gün rüzgâr o kadar sert esiyordu ki, yalancı karlar ilkinde bir türlü kadraja girmedi!

Anne rolü için Angela Winkler'i seçmenizde, Volker Schlöndorff'un *Katharina Blum'un Çiğnenen Onuru* filmindeki performansı mı etkili olmuştu?

Hayır, hiçbir filmle ilgisi yok, Winkler'in sinemadaki oyunculuğu bana rahatsız edici gelmişti hatta. Onu seçmemin nedeni, tiyatrodaki harikulade performansıydı. Peter Zadek'in sahnelediği oyunlarda mükemmeldi. Kuşağının en büyük Alman kadın oyuncusu olduğunu düşünüyorum. Fakat 1970'ler sinemasında, sürekli depresyon halindeki Alman kadınının bir çeşit ikonuna dönüştü.

Daha sonra sekiz filminizde beraber çalışacağınız dekor yönetmeni Christoph Kanter'le bu ilk çalışmanızdı değil mi?

Onunla tanışmamız neredeyse tesadüf eseri sayılır. *Yedinci Kıta*'nın dekorundan memnun kalmamıştım. *Benny'nin Videosu* için Kanter'i tavsiye ettiler ve onunla her şey yolunda gitti. Ondan sonra da mümkün mertebe hep birlikte çalıştık; çünkü çok iyi anlaşıyoruz. İş dışında pek görüşmesek de kafa dengiyiz. Bu ilkesel bir tutum değil, ahbaplarımın çoğu aynı meslek ortamından olduğu halde, içlerinde doğrudan beraber çalıştığım çok azdır. Christoph Kanter bahsine dönersek, o da benim gibi ön hazırlık safhasına çok düşkün. Sette doğaçlama yapmaktan hiç hazzetmez. Çekimlerden çok önce film hakkında görüşmeye başlarız ve sonuç her zaman kafamdakine tıpatıp denk düşer. Çok zekidir, bilgisayara son derece hâkimdir ve büyük bir dekor kurucudur.

Daha önce yaptığı film dekorlarını görmüş müydünüz?

Sanırım evet, ama aklımda kalmamış. Benden daha gençtir. Aslında Alman, Avusturya'ya nasıl gelmiş, hatırlamıyorum. O da tiyatroyla başlamış. Memleketin en iyi dekor yönetmeni oldu. Bundan sonra da birlikte çalışmaya devam edeceğimiz kesin.

Daha sonra gedikli görsel yönetmenlerinizden olacak Christian Berger'le de ilk defa bu filmde çalışmışsınız...

Daha önce de söylediğim gibi, aynı insanlarla çalışmak çok pratik oluyor, çünkü güçlü ve zayıf yanlarını biliyorsunuz. Benim için de geçerli bu, senaryo yazarken, yönetmen olarak kendimi tanıdığım için, çekmekte zorlanacağım sahneler yazmaktan kaçınıyorum. Aynı insanlarla çalışmanın bir başka iyi yanı da bana katlanma sabrını göstereceklerini bilmem! Çalışırken zor bir insanım, çok sabırsız tabiatlı olduğum için sette bağırıp çağırabiliyorum. Beni yakından tanıyanlar hiddetle kendimi kaptırdığımda bunun tamamen işle ilgili olduğunu, kimseye eziyet etmek gibi bir derdim olmadığını biliyorlar. Zaman zaman burunlarından getirsem de benimle çalışmaya devam etmelerinin sebebi de bu herhalde. En önemlisi de görsel yönetmen ve dekor sorumlusu; çünkü onlar sette kilit görevleri üstleniyor. Montaj da en az o kadar mühim, ama montajcımla hiç atışmadım bugüne kadar; çünkü çekim sonrasında gerilim azalıyor, daha sakin oluyorsunuz. Sette ise yüzde yüz gerginim, tabii bu da diğerleri için pek de hoş bir durum değil.

Yazma aşamasında çalışma arkadaşlarınızın çekim için müsait olup olmadıklarını sorup öğrenir misiniz?

Evet, mesela *Aşk*'ı yazarken daha önce *Ölümcül Oyunlar ABD*'nin ışıklarını yapan Darius Khondji'yle sözleştik. *Kurdun Günü*'nde de beraber çalışmak istemiştim, ama müsait değildi.

Onun işini hangi filmlerde görüp takdir etmiştiniz?

Özellikle kamera ve ışık açısından çok beğendiğim *Yedi* (*Seven*, 1995). O dönem için, siyahın derinliğini hakikaten aksettiren

yegâne filmdi bence, siyahta derinlik elde etmek çok zordur. Darius mükemmel bir görsel yönetmendir, tıpkı Christian Berger ve üç filmde, *Ölümcül Oyunlar*, *Bilinmeyen Kod* ve *Kurdun Günü*'nde beraber çalıştığım Jürgen Jürges gibi. Jürgen'in sorunu fazla yavaş olması, benim ritmimi kesiyor. Ama öyle cana yakındır ki, ona asla kızamam. Bir yakın plan için yarım saat uğraşıp ışıkları kurduktan sonra, diyelim çekimi yirmi kere tekrarlıyorsak her defasında birtakım detayları düzeltmek ister, halbuki aslında baştan beri her şey kusursuzdur! Bunun üzerine ben sinirlenmeye başlayınca da gayet sakin ve hafif kekeleyerek, "Her zaman daha iyisi yapılabilir!" der. Sevimli olmasına sevimli ama yıpratıcıdır da! Darius ise Amerikalılarla çalışmaya alıştığı için daha eline çabuktur. Üstelik Hollywood'da ışığı kurmak için Avrupa'dakinden daha çok zamanınız olur. Sanırım *Piyano Öğretmeni*'nden beri, ama esas *Saklı*'dan bu yana, Tirol'lü bir mühendisin icat ettiği yeni bir sistem sayesinde Christian Berger ışık kurarken çok zaman kazanıyor. Bu sistem çok güçlü paralel ışınlara dayanıyor, bunların yönünü tıpkı güneş ışınları gibi değiştirebiliyorsunuz. Christian, bu yöntemi sinemaya uyarlamayı başardı ve çok kullanışlı oldu. Setin üzerine ya da hatta dışına çok büyük projektörler yerleştiriyor, sonra ihtiyaca göre dekorun bazı köşelerine küçük aynalar koymak ışığı yansıtmaya yetiyor. Böylece bir sahnenin ışığını kurarken büyük hız kazanıyorsunuz. Temel ışık kaynağınız sayesinde tek yapacağınız, oraya buraya küçük yansıtıcılar koymak. Bu sistem bence büyük bir gelecek vaat ediyor. Christian da zaten özellikle Amerikalılara tanıtmak için reklamını yaptı ama pek müteşebbis karakterli sayılmaz.

Bu yöntemin patenti onda mı?

Hayır, ama kimse bu işe kalkışmaya cesaret edemiyor, çalışma tarzını değiştirmeye gelince tereddüt ediyor herkes. Ayrıca, aydınlatma malzemesi satan firmaların da bundan hiç hoşlanmayacağı açık; çünkü bu icat, onların bütün stoklarını işe yaramaz hale getiriyor.

Benny'nin Videosu'na dönersek; filmde İkinci Dünya Savaşı'na göndermeler yapıyorsunuz. Mesela, Benny'nin kanları temizleyişi toplama kamplarını akla getiriyor, ama esas kafasını kazıması, babasına tehcir edilenleri çağrıştırıyor. Bu göndermelerin nedeni ne?

Benny'nin kafasını kazıması müphem bir hareket, farklı şekillerde yorumlanabilir. Bu bir tür, Almancası *Buße*, yani bir tövbe, bir kefaret hareketi. Suçunun kefaretini ödemeye niyetleniyor. Ama aynı zamanda, anne babasına yönelik bir imdat çağrısı da; çünkü bu hareketinin ailesini ve sosyal çevresini şoke etmemesi mümkün değil. Toplama kampları da akla gelebilir, nitekim baba bunu dile getiriyor zaten. Ama onun, bundan söz etmesinin nedeni oğlunun davranışını anlamaması ya da daha ziyade anlamak istememesi.

Peki, ama siz sinemacı olarak böyle bir atıfta bulunma mecburiyeti hissetmiş miydiniz?

Mecburiyet mi, bilemiyorum. Ama bu konuda konuşma ihtiyacı hissediyorum. Zira daha önce de söylediğim gibi bu, herkesin halının altına gizleme eğiliminde olduğu bir konudur bizde. Halbuki sanatçının görevi saklanan, üstü örtülen şeylerden bahsetmektir.

1960-1970 yıllarının Yeni Alman Sineması akımından Schlöndorff, Wenders, Fassbinder gibi pek çok genç yönetmen de bu ihtiyacı duyuyordu. Bu yönetmenlerle nasıl bir ilişkiniz vardı?

Hiçbir ilişkim yoktu. O dönemde Almanya'da değildim, filmlerini de doğru dürüst bilmiyordum. Daha önce anlatmıştım size, melodramatik anlatımı, oyuncu seçimi gibi nedenlerle Fassbinder'i sevmiyordum. İyi oyuncularla (Karl-Heinz Böhm ve Klaus Löwitsch gibi) kötü oyuncuları (en başta da Münih'teki tiyatrosunun üyeleri) harmanlıyor ve ortaya her şeyin, özellikle de konuşma tarzlarının tamamen sahte gözüktüğü bir şey çıkı-

yordu. Pek çok kişi bunu bir yabancılaştırma unsuru ve antire alizm olarak yorumladı; ama aslında, oyuncularının çoğunun çok kötü olmasından başka sebebi yoktu. Hayatının sonlarına doğru, nispeten önemsiz rolleri arkadaş çevresine vermeye devam ederken bir yandan da büyük oyuncularla çalışmaya başladı, bu birbiriyle bağdaşması imkânsız iki zıt sesin oluşturduğu bir atmosfere sebep oluyordu. Öte yandan, onun art arda onca film yapabilme becerisine ve enerjisine de hep hayranlık duymuşumdur. Çektikleri, benim zevkime hitap etmese de olağanüstü bir yönetmen olduğunu kabul etmek durumundayım. Diğerlerine gelince; Wim Wenders'in başta *Zamanın Akışında* (*Im Lauf der Zeit*, 1976) olmak üzere görebildiğim ilk filmlerini sevmiştim; ayrıca, Werner Herzog'un *Kaspar Hauser*'i anlattığı, *Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı*'sını (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974) ve Hans-Jürgen Syberberg'in filmlerini de seviyordum. Syberberg'in sineması, benimkiyle zıt kutuplar gibiydi ama yaptıkları ilgimi çekiyordu. O dönemler, pek çok kişi gibi ben de özellikle İtalyan ve Fransız sineması hayranıydım.

Benny'nin Videosu'nu çektiğiniz dönemde adınızın en çok birlikte anıldığı yönetmen Atom Egoyan'dı.

Evet, ikimiz de videoyu kullandığımız için.

Family Viewing'i seyretmiş miydiniz?

Evet. Aramızda matrak da bir hikâye geçti. Egoyan'la *Yedinci Kıta*'nın gösterildiği Toronto Festivali'nde tanıştım. Yolda yürüyordum, genç bir adam yanıma gelip kendini tanıttı: "Siz Michael Haneke olmalısınız. Beni tanıyıp tanımadığınızı bilmiyorum, adım Atom Egoyan. Filminiz harikaydı. Yapmayı hayal ettiğim sinemayı yapıyorsunuz!" İltifatları beni çok memnun etti. Festivalde filmi olup olmadığını sordum. *Aile Manzaraları* (*Family Viewing*, 1987) gösteriliyordu. Seyrettim ve çok beğendim. Sonra Paris'te, ardından Cannes Festivali'nde tekrar karşı-

başlık. Çok cana yakın bir adam. Ama maalesef filmlerinin hepsini seyredemedim.

Benny, videocudan korku filmi düşkünlerinin gözdelerinden *Zehirli İntikamcı*'yı (*Toxic Avenger*, 1984) ödünç alıyor. O filmi seçmenizin özel bir nedeni var mıydı?

Ben hiç duymamıştım o filmi. Michael Katz'dan bana maliyeti çok yüksek olmayacak birkaç korku filmi önermesini rica ettim. Bana yirmi küsur film getirdi, baştan sona seyretmeden bundan görsel olarak güçlü bir pasaj seçtim.

Benny'nin sinemaya gittiğinde seyrettiği filmi bize göstermiyorsunuz, ama çıkışta Catherine Breillat'nın orijinal adı *36 Fillette* (36 Çocuk, 1988) olan filmi, Lolita '90'ın afişini görüyoruz.

Biz çekimleri yaparken o sinemada gösterilen bütün filmlerin afişlerini alıp sakladık. Hiçbir şey uydurma değil yani. Benim bütün yaptığım, orada gösterilen farklı filmler arasından birini öne çıkarmak oldu. Daha sonra, aynı şeyi *Saklı*'da da yaptım.

***Saklı*'da, Kötü Eğitim (*La mala educación*, 2004) ve İki Birader (*Deux Frères*, 2004) afişleri vardı. O iki afiş aslında bütün filmi anlatıyor! Ama orada, bunları özellikle seçmiştiniz herhalde.**

Evet, o zaman daha fazla seçeneğimiz vardı. Ama isterseniz kontrol edebilirsiniz, hepsi o sıralar Fransa'da sinemalarda gösterilen filmlerdi.

Peki, *Varyasyon*'un sonunda kocanın gidip Woody Allen'ın *Annie Hall*'unu seyretmesine özel bir anlam yüklemiş miydiniz?

Evet, o afişi özellikle arayıp bulmuştuk, çünkü filmin Almanca adı bizim karakterlere, bilhassa da kocaya manidar bir göz kırpma gibiydi: *Der Stadtneurotiker*! Yani, birebir tercüme edersek, "*Nevrotik Şehirli*".



Angela Winkler

Benny'yle annesi cinayet gerçeğinden kaçmak için Mısır'a gidiyorlar. Burada Kutsal Kitap'la ilgili bir atıf var mı?

Açıkçası, hatırlamıyorum. Şimdi siz böyle bir fikirden bahsedince öyle düşünmüş olabilirim gibi geliyor, ama şu anda kesin doğrulayamam.

Peki o zaman niye Mısır?

Daha sonra kestiğim bir güneş tutulması sahnesi yüzünden. Mısırlılardaki güneş kültüne atıfla böyle bir sahne tasarlamıştık. Onların inanışına göre, güneşin yok olması, dünyanın sonu anlamına geliyor.

Neden çıkardınız o sahneyi?

Güneş tutulması için yaptığımız numara fena değildi. Ama sahne fazla uzun sürdüğünden gerilimi düşürmemek için kesmek zorunda kaldım.

Filmin DVD formatında o sahne bonus olarak yer alıyor. Bildiğimiz kadarıyla bütün filmlerinizde kesip attığınız yegâne sahne bu.

Bilinmeyen Kod'da da birkaç sahne kesmiştim. Daha doğrusu onlar, yazdığım ama prodüktörüm Marin Karmitz'in maliyeti karşılayamadığı için çekemediğim sahnelerdi. Toplam yirmi küsur dakikayı bulan o saheler Romanya'da, Afrika'da ve Paris'te geçiyordu. Aslında sonuçta, onları çekmemiş olmamız belki de daha iyi oldu, yoksa film fazla uzun olacaktı. Bir de *Kur-*

dan Günü'nde, oyuncu seçimindeki yanlış kararlarımdan ötürü hakikaten çok kötü olduğu için atmak zorunda kaldığım sahneler var. O filmde çok hata yaptım, zaten fark ediliyor da ama attığım sahnelerdekiler çok daha fazla göze batıyordu. Yazık oldu, çünkü filmin senaryodaki hali, nihai halinden çok daha derinlikliydi.



Kameranın arkasında Christian Berger ve Michael Haneke.

Ve üçlemenizin sonuncusuna, *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası*'na gelelim. Bir üçleme yapmaya *Benny'nin Videosu*'ndan sonra mı karar verdiniz?

Hayır, yanlış hatırlamıyorsam, *Yedinci Kıta*'dan sonra olmalı.

Üçüncü bölümün ne olacağı hakkında net bir fikir var mıydı o zaman aklınızda?

Hatırlamıyorum doğrusu. Bütün bildiğim, filmler zincirin halkaları gibi birbirine bağlanıyor. Üçlemenin ardından, şiddet

teması yeterince derinleştirmediğimi düşündüm ve *Ölümcül Oyunlar*'ı çektim.

TESADÜFİ BİR KRONOLOJİNİN 71 PARÇASI

23 Aralık 1993, Viyana. Perdedeki yazıdan bir üniversite öğrencisinin bankada üç kişiyi katlettikten sonra kendi hayatına son verdiğini öğreniyoruz.

12 Ekim. Televizyon haberleri: Somali'de savaş bütün vahşetiyle sürüyor... Bükreş'ten kaçak olarak Avusturya'ya göç eden bir delikanlı, başkent metrosunda ve sokaklarında başıboş dolanıyor. Bir bankanın güvenlik görevlisi, karısına şiddet uyguluyor. Gençler mikado oynuyor. Bir çift aslında kendilerini benimsemeyen, uzak duran küçük bir kızı evlat ediniyor. İhtiyar bir adam, hesabının olduğu bankada çalışan kızıyla ilişki kurmakta zorlanıyor. Genç bir adam, bir makine karşısında pinpon antremanı yapıyor.

26 Ekim. Günün televizyon haberleri: Ulster'de çatışmalar, Fransa'da grevler, Türkiye'de bir saldırı... Pinponcu bir silah ediniyor. Göçmen oğlan dileniyor, kapkaççılık yapıyor, polisten kaçıyor.

30 Ekim. Oğlan, polise teslim oluyor ve başından geçenleri televizyonda anlatıyor. Manevi anne ile baba hırçın kızla yapamıyor, onu iade ediyorlar.

17 Kasım. Ortadoğu'da savaş, eski Yugoslavya'da etnik temizlik... Çift, Bükreşli bir çocuğu evlat ediniyor.

23 Aralık. Televizyonda Noel. Saraybosna'da çarpışmalar devam ediyor. Michael Jackson çocuk istismarıyla suçlanıyor... Manevi anne, Bükreşli oğlanla şehre alışverişe gidiyor. Güvenlik görevlisi, bir bankaya giriyor. Manevi anne, çocuğu arabada bırakıp aynı bankaya gidiyor. Pinponcu, benzin parasını ödeyemiyor. Banka memuresinin babası da aynı esnada bankada. Bozuk para bulamayan pinponcu da aynı bankaya giriyor ve sinirle, kuyruğa aldırmadan dosdoğru vezneye yöneliyor. Müşterilerden biri uyarıyor, itişiyorlar, pinponcu düşüyor. Arabasına dönüp pusuya yatıyor, bir otomobil sürücüsünden yolu tıkadığı için azar işitiyor. İyice öfkelenen pinponcu, tekrar bankaya giriyor, silahını çekiyor ve

müşterilere yöneltip gelişigüzel ateşliyor, kurşunlar güvenlik görevlisi ile manevi anneye de isabet ediyor. Pinponcu, çevredekilere ateş ede ede arabasına dönüyor ve intihar ediyor. Bükreşli çocuk, arabada tek başına beklemeye devam ediyor. Televizyonda bu üç cinayetin görünür bir sebebi olmadığı söyleniyor. Bosna'da Noel, top ateşleri altında kutlanıyor. Michael Jackson'a gelince, masum olduğunu ileri sürüyor.

Üç filmin ortak teması, toplumsal çözülme neticesinde bir kesimin yıkımı. İlk iki filmde bir aileyi ele alırken, üçüncüde birçok karakterin hikâyesini iç içe geçirerek alanı genişletiyorsunuz ve içlerinden biri; genç bir adam, birden diğerlerine ateş açıyor...

Yola çıkarken kafamdaki fikir, bir dizi karakter yaratmak ve finalde içlerinden birinin kurbanı olmasıydı. Başka bir deyişle, her karakter potansiyel bir katil olabilirdi. Bu filmde de medyayla ilişkilerimiz ve bombardımanına maruz kaldığımız bütün o haberler önemli bir rol oynuyor. Film boyunca beş haber bülteni kullandım.

1990'larda, "mozaik film" diye de adlandırılan, birçok karakterin hikâyesinin paralel olarak işlendiği filmler öne çıktı. Bu türün öncüsünün *Nashville*'le (1975) Robert Altman olduğunu söyleyebiliriz. Sizin filminizden hemen önce de, Altman, 1993'te *Sosyeteden İnsan Manzaraları*'na (*Short Cuts*, 1973) imza atmıştı...

O gerçek bir başyapıttır!

Bu filmlerden esinlenmiş miydiniz?

Nashville'i zamanında görmemiştim. Fakat, *71 Parça* benim ilk paralel hikâyeli filmim değil, *Kemirgenler* de öyleydi. Bana öyle geliyor ki, iki ya da üç karakterli bir filme kıyasla paralel hikâyeli çok karakterli bir film yazmak daha kolay. Çünkü elinizde mesela beş karakterin kaderi, yani beş hikâye varsa, her

birinin sadece özünü vermeye ve en önemli anlarını göstermeye mecbursunuz. Kronolojik giden bir anlatıda, gerilimi ayakta tutacak şekilde hikâyeyi geliştirmek çok daha zordur. Mozaik tabir edilen filmlerde, ana çatıya hakim olmak yeterlidir, ama genellikle bu tür filmler daha çok takdir kazanır.

Üçlemenin ilk iki filminde olduğu gibi, burada da filmi zayıf latabilecek en ufak bir psikolojik, hatta sosyolojik izahata girişmiyorsunuz. Ama aynı zamanda, gösterdiğiniz her şey de bir sonraki davranışa yöneltiyor. Fazla şey söylediğiniz endişesi duyar mısınız hiç?

Elbette; her zaman gereğinden fazlasını gösterdiğiniz, anlatımı hantallaştırdığınız korkusu yaşarsınız. *71 Parça* gibi bir filme başlarken, aklıma yığınla fikir üşüşür, ama senaryonun nihai iskeleti ortaya çıktığında bu malzemenin üçte ikisi çöpü boylar. Bu çok yavaş ilerleyen bir süreç. Senaryo yazımında esas emek isteyen hikâyenin ana çatısını oluşturmaktır, yoksa sahneleri yazmak gayet zevklidir ve hızlı ilerler. Esas iş, şimdi bu karakteri burada bırakırsam, ona ne zaman geri dönmem gerektiğini tespit etmektir. Bu iki sahne birbirine iyi eklemleniyor mu? Birincil hedef, en baştan itibaren gerilimi yaratmak ve sonuna kadar korumaktır. Aksi takdirde, seyirciyi kaybedersiniz.

***71 Parça* sayısını en baştan mı koymuştunuz yoksa çekimlerin ardından, montaj sırasında mı karar verdiniz?**

Tamamen tesadüf eseri. 73'e gelseydim, filmin adı *Tesadüfi Bir Kronolojinin 73 Parçası* olurdu. Bu sayının hiçbir simgesel anlamı yok benim için.

Başlığın ikinci kısmı tuhaf, zira tesadüfte kronolojiye yer olmaz...

Sözle anlatılamaz şeyleri ifade etmek için sanki öyle bir tezat gerekiyordu. İhtiyar adamı ele alalım; katille aynı anda bankada bulunması tamamen tesadüf eseri. Ama aynı zamanda,

hayatının kronolojisinin bir sonucu bu. O kurumda çalışan bir kızı olmasaydı, muhtemelen başka bir bankaya gidecekti. Tesadüf dediğimiz şey böyle işliyor. Kişiden kişiye ona yüklenen anlam da değişiyor, kaynağı da; kimine göre Tanrı'nın takdiri, kimine göre kader. Tamamen inancınıza bağlı. Benim açımdan tesadüf büyük bir öneme sahip değildir, çünkü tarafsızdır. Fakat onu Tanrı'nın takdiri ya da kader olarak gören biri için, tesadüf birden daha patetik ve ağır bir anlama bürünür. Bu tezat Tresson'un filminin adında da vardı, *Rastgele Balthazar*; orada da aslında hiçbir şey tesadüf eseri değildi elbette ve herkes ne istiyorsa ya da neye inanıyorsa eşeğe onu atfedebilirdi.



Branko Samarovski

Ama sizin filminizde tanrı sizsiniz. *Saklı*'daki gibi, cevapların hepsi sizde!

Gayet tabii! Ama benim aracılığımla daha büyük bir şey devreye giriyor. Bir kitap, film ya da resim, yaratıcısının eseridir. Eser eğer kötüyse, yaratıcısı ahmak olduğu için değil, o sırada havada olan şeyleri algılamakta bir başkası kadar yetenekli

olmadığı içindir. Yetenek, gerçekliği kendi duyarlılığının filtre sinden geçirerek ifade edebilmek için zamanına kulak vermeyi ve bakmayı bilmektir. Bir eserin sanatsal zenginliği yaratıcısının zekâsından ziyade duyarlılığına bağlıdır.

Film boyunca akan günlük haberlere dönersek, tarihlerle oynamadığınızı söylediniz; peki hangi günleri seçeceğinize nasıl karar verdiniz?

Karakterleri temsil eden kırmızı hatların birbiriyle kesiştiği tarihleri seçtim. Kaçak yollardan Avusturya'ya giren Rumen çocuğu örnek alırsak; onun Avusturya'da üç ay kalacağı prensibinden hareket ettim. Diyelim ki 20 Nisan'da geldi, öyleyse onunla ilgili olaylar 20 Temmuz'da sona erecek demektir. Dolayısıyla, haberlerden alıntıladığım parçalar bu döneme denk düşüyor. Sadece bir kere, o da çok daha etkileyici olduğu için, planladığımdan bir gün öncesini ya da sonrasını alarak kronolojiyi ihlal ettim. Her şeyin tasarladığıma bu denli denk düşmesine yine de hayret ettim doğrusu; televizyonlar her gün aynı bayağılıkları ve en önemlisinden önemsizine siyasi olayları ve diğer haberleri birbiriyle harmanlayarak sunup duruyordu.

Bu sayede küçük hikâye ile büyük hikâyenin buluşmasını sağlıyorsunuz. Bir Fransız eleştirmen, üniversite öğrencisi katil ile Michael Jackson'ın nasıl yan yana geldiğini görüyoruz, diye yazmıştı...

O hakikaten iyi denk düştü, Michael Jackson'ın da hikâyeye dahil olabileceğini tahmin edemezdim! Her televizyon bülteninin sonunda mutlaka olduğu gibi, gösteri ve eğlence dünyasına dair bir şey olmasını kesinlikle istiyordum; şansıma o tarihlerde Michael Jackson gündem oldu. İki kere yer verdim ona; en başta ve son günün sonunda. Günün sonunda, anlattığım hikâyenin de artık haberlerin bir parçası olduğunu göstermek için bu tekrar şarttı.

Toplumun medyadaki temsili, çiftler arasındaki iletişimsizlik gibi hep ilginizi çeken temalara bu filmde, daha sonra *Bilinmeyen Kod* ve *Saklı*'da da karşılaşacağımız göçmenlik temasını da ekliyorsunuz.

Göçmenlik, yeni yeni gündeme gelmeye başlayan bir konuydu. Daha önceleri Avusturya'da kimse göç konusunu dert etmezdi. Sonra yavaş yavaş medya bu konudan gittikçe daha fazla söz eder oldu.

Sizce, hümanist bakış açısıyla bakarsak, farklı ırkların ve kültürlerin iç içe geçmesi insanlar arsındaki iletişimi güçlendirir mi, yoksa medyanın bu konuyu ele alışının yarattığı imaj, iletişimin iyileşmesine köstek mi olur?

Zor bir soru. Eğer Avusturya'yla sınırlı konuşursak, çok uzun süredir karışık bir nüfusa sahibiz. Viyana telefon rehberine baktığınızda isimlerin yarıdan çoğunun Çek ya da Yugoslav kökenli olduğunu görebilirsiniz. Bu kültürel karışımın, ülkemde üretilen sanatlarda belirleyici bir rol oynadığını düşünüyorum; öneğin, Almanca edebiyatta Avusturyalı yazarların sayısının Alman yazarlardan çok daha fazla olması bunun bir kanıtıdır. Dolayısıyla, burada bu kültür karışımı olumlu sonuç verdi. Fakat günümüzdeki göç dalgalarında gördüğümüz dini militanlık karşısında biraz ihtiyatlıyım. Bu noktada ırkçılığın iki şahsen kendimi kesinlikle orada konumlandırmam- eşiğinde duruyoruz, ama İslamcı hareketin yükselişini ve bu hareketten gelenlerin davranışlarını gördüğümde, buraya gelenlerin uyum sağlamak için en ufak bir çaba harcamaması karşısında biraz rahatsız oluyorum. Bu elbette ötekine saygı ve hoşgörü içinde yaşamanın ne demek olduğunu bilen izan sahibi insanlar için geçerli değil. İyi eğitim alamamışların, yoksulların tek bir dayanak noktası var; o da gelenekleri. Kendilerini yabancı bir ülkede bulduklarında, "düşman"larla çevrili hissediyor ve dillerine, kültürlerine sarılıyorlar; iletişimin karşısındaki en

büyük güçlük de burada yatıyor. Buna karşılık, kısa süre önce Avusturya'da yaşandığı gibi, polisin İçişleri Bakanlığı'nın talebi üzerine bir okula baskın yaparak iki çocuğu alıp sınır dışı etmesi kabul edilemez. Bütün bunlarla ilgili doğru pozisyon nasıl bulunabilir? İşin içinden tam çıkamadığımı itiraf etmem gerek. Elbette hoşgörüden yanayım, ama katlanılması zor hale gelen bir şeye karşı hoşgörünüzü nasıl korursunuz? İnsan o zaman da kendisini suçlu hissediyor. Bundan böyle, Afrikalılar memleketlerinde kalsın, diyemem tabii. Fakat, "Her gelen hoş gelmiş!" demek de fazla naif olur. Burada hakikaten önemli bir mesele var. Ve içinde bulunduğumuz bu yeni yüzyılda Avrupa'nın en temel meselesi bu olacak.

71 Parça'daki Rumen çocuk ile onu evlat edinen ebeveyn bahsinde İslamcılık meselesi söz konusu değildi.

Hayır. Orada göç meselesi başka bir boyutuyla işleniyordu ve ben buna sonuna kadar taraftarım; çünkü ülkelerinde siyasal ya da başka nedenlerle baskı gören insanları her zaman savunurum. Onlara kesinlikle oturma hakkı verilmelidir; bu çok açık. Evlat edinen çiftin tavrı net değil; küçük kızdan memnun kalmayınca kendilerini daha az zorlayacak bir çocuk arayışına yöneliyorlar.

Davranışlarının bir "tüketim" boyutu da var; hatta televizyonda gördükleri "küçük Rumen"i istiyorlar...

Çocuk sahibi olmanın hayatlarını değiştireceğini sanan, hüsrana uğramış bir çift bu. Küçük kıza davranışlarına da bu hüsran yansıyor. Yeri gelmişken; geçen sene Viyana'da bir pastaneye girmiştim, bir baktım servis yapan genç kadın, bizim filmdeki küçük kızın ta kendisi! Büyük şaşkınlık geçirdim; çünkü çok harika gelişmiş, çekimler sırasındaki o sorunlu halinden eser kalmamıştı.

Ya Rumen oğlan?

Yoksul bir çocuk değildi o. Romanya'da yapmıştık oyuncu seçimini, annesiyle gelmişti o ve öyle güzel ve yetenekliydi ki anında kendini kabul ettirmişti. Ama çekimler, onun açısından tam manasıyla felaket geçti. Dilencilik yaptığı sahneyi oynamaktan hiç hoşlanmamıştı. Büyük bir ciddiyetle oynadı oynamasına ama gururlu bir oğlan olduğu için kendini çok kötü hissetmişti.



Gabriel Cosmin Urdes (sağda, oturan)

Filmde çocuğun çaldığı şeyler de hep görüntüyle ilgili: çizgi romanlar, fotoğraf makinesi... Topluma entegre olma arzusu, görüntüye girmekten geçiyor sanki...

Göstermek istediğim buydu tabii! Makinesinde film bile yokken insanların fotoğraflarını çekiyor. Onun hoşuna giden, çekme ânının kendisi; nişan alır gibi çekmek. Böylece, ötekilerin bakışlarına karşı kendini savunmuş oluyor.

Filmde iki oyun var. Birincisi mikado. Neden mikado?

İlk başta filmin adı *Mikado*'ydu, ama sanırım bir Japon filmi için hakkı alınmıştı. Yoksa fena isim değildi.

Sizce filmin metaforu mikado mu?

Evet, biraz. Mikadoda tesadüf büyük rol oynar, ilk başta çu bukların düşüşünde; sonrasında da her biri birbirine bağlıdır.

İkincisiyse, haç yapma; filmde Pascal'ın Düşünceler kitabında ki iddiasına ve güvenlikçinin duasına atıfta bulunuyor. Buradan, dinle savaşmak gerektiği anlamı mı çıkarmalıyız?

Kesinlikle. Ben ergenlik çağımdan beri dinle mücadele ediyorum. Daha önce de anlattığım gibi, piyanist olmaya heves lenmeden evvel rahip olmaya niyetlenmiştim. Neyse ki hevesim kısa sürdü! Bugünse Kilise'nin anladığı anlamda inançlı değilim. Varoluşsal meseleleri açıklarken dinle sınırlayamayız kendimizi. Fakat hayatta, bilimin dilsiz kalacağı küçük bir artı alan da hep olacaktır. Filmde din sorunu, Hıristiyanlıkla sınırlı. Ama, başka bir din de olabilirdi, sorunsal yine aynı kalırdı.

Filmlerinizdeki üç ana sorgulama hattı da aslında kesin bir cevabın olmadığına götürüyor bizi: din, Batı dünyasının maddeci seyri karşısında bilinçlenme ve bir kaçış yolu olarak sanat...

Hayır, sanat benim için gerçeklikten kaçış değil; hatta tam tersi, biraz önce sözünü ettiğim o artı alana yaklaşmanın bir yolu. Sanatla, hayatı aşan ve "kasırganın gözü" tabir edilen tüm karmaşanın kalbine yönelmeye imkân veren bir ifade zenginliğine ulaşırsınız. Kasırgaya kapıldığınızda hiçbir şey göremezsiniz, ama gözüne ulaştığınızda her şey sakinleşir ve belki netleşir de.

Ama filmlerinizin bir özgünlüğü de cevap vermemesi.

İnsan her zaman sorularının cevabını bulmaya çalışır; felsefenin ve sanatın bütün tarihi budur. Olmadığını bildiğinde dahi, insan nihai, kesin cevaplar bulmaya çalışarak varoluşsal meselelerini çözmeye çabalar. Esasen hayata bütün anlamını veren de bu cevap arayışına devam etmektir.



Caban Miko

Pinpon sahnesi, bu sorular ve cevapların ezeli gel gitine bir gönderme olabilir mi?

Bence genç adamın makineyle kapışması güzel bir görüntüydü; kendisine karşı oynuyordu ve hiç bir yere varmıyordu. *Yedinci Kıta*'daki paraların mevlete atıldığı sahnede olduğu gibi, seyircinin buna da homurdanacağını biliyordum.

Bir farkla, *71 Parça*'da sahnenin kuruluşu rahatsız ediyor, *Yedinci Kıta*'da ise rahatsız edici olan durumun kendisi...

İki filmde de bir tür şiddeti yansıtan iki sabit plan söz konusu. Bir eleştirmen o sene Cannes'da gördüğü en sert şiddet sahnesinin *71 Parça*'daki pinpon sahnesi olduğunu yazmıştı. Ve çok hoşuma gitmişti! Tahayyül edilen şiddetin çok daha sert olduğu doğru; Hollywood'un aksiyon filmlerinin tam tersi, onlar sadece sinema. Rolünü daha sahici kılmak için oyuncu top atma makinesiyle prova yapmak istemişti. Biz ışıkları kurarken tam iki saat aralıksız antreman yaptı. O nedenle de çekim sırasında hakikaten çok yorgundu; perdeye de yansıyor zaten bu.

İyi pinpon oynayan bir oyuncu mu aramıştınız?

On sekiz yaşındayken ben ne kadar oynuyorsam, o kadar oynuyordu. Ben de çok oynardım ama öyle rekabete girecek kadar değil. Dolayısıyla, rolü aldığı andan itibaren ilerletmek için her gün çalışmak zorunda kaldı.

Filmin açılış sahnesi çok hoşumuza gitti. İlk haber bülteninden sonra, yıldızlı bir gökyüzüne baktığımızı sanıyoruz, hal-

buki nehirmiş gördüğümüz. Yukarı baktığını sanıyorsun, meğer aşağı bakıyormuşsun! Dikey açıyla yukarıdan kadrajın anlatım gücüne daha önce televizyon filmlerinizde de başvurmuştunuz.

Bunlar riskli planlardır; çünkü insanı, bakanın kim olduğunu sorgulamaya yöneltir. Öğrencilerime hep daha sıradan açılara ağırlık vermelerini tavsiye ederim. Kameranızı yukarıya ya da aşağıya doğrulttuğunuz anda, bu ya başkasının bakışı olarak algılanır ya da fazla teatral kaçar, en iyi ihtimalle yapay görünür. Orada o tercihte bulunmamın çok geçerli bir sebebi vardı; çünkü genç adamın hareketini izleyecek şekilde kamerayı çalıştırmanın tek yolu köprüye sabitlemekti. Oyuncunun kafa hizasından da çekebilirdik elbette ama filmin başıydı ve sahneye bir genişlik duygusu vermek istemiştim. Bu, özellikle vurgulanması gereken bir yapaylık yaratıyor. Aynı açı filmin sonunda, katilin araçların arasına dalıp caddeyi geçerek arabasına binmesini ve içeride intihar edişini izlerken de karşımıza çıkıyor. Her ikisinde de karakter hedefine ulaşıyor; maksadım bu iki hareket arasında bağ kurabilmekti.

Bu kadrajlar tam da dediğiniz gibi, bakanın kim olduğunu sor duruyor.

Belki de Racine'in Tanrısı'dır ve bir gösteriye katılmak için yeryüzüne inmiştir!

8

Lumière sinematografına dönüş - *Mağripli Başı fazla ağır - Ölümcül Oyunlar*'ın yarattığı sansasyon - Kumandanın ucundaki dehşet ve fars - Beckett mi, Çehov mu? - Müstehcenlikten kaçınırken çıkan bir kesintisiz plan - Otomobil yarışının sesi - Susanne Lothar mı, Naomi Watts mı? - Plan plan birebir bir *remake* - Sigara ve eğitimsiz bir köpek - Külot mu, kombinezon mu? - Miksaj marifetleri.

1995'te, sinematografın icadının yüzüncü yılı vesilesiyle kırk yönetmen tarafından çekilen *Lumière ve Ortakları*'na (*Lumière et Compagnie*) siz de katıldınız...

Fikir eğlenceli geldiği için projeye katılma teklifi sunulduğunda kabul ettim. Sonra da, medyaya dair otorefleksivite meselesiyle alakalı nasıl bir şey çekebilirim, diye kafa yordum. İlk filmin çekiminin yıldönümü olan 19 Mart 1995 günü yayınlanan televizyon haberlerinin filmini yapma fikri böyle doğdu.

Yine gerçek televizyon haberleri üzerinden çektiğiniz *Bir Katilin Hatırasına* filmini düşünmeden edemiyor insan. *Lumière ve Ortakları*'nda da 19 Mart 1995 gününün haberlerinden bö-

lümler seçerken her birini ne kadar kullanacağınıza dair bel zer hesaplar yaptınız mı?

Hatırlamıyorum. Haberleri kaydederek işe başladık; ardın dan, verilen toplam süreye uydurmak üzere her alıntıyı kestim

Bu filmi çekerken bütün yönetmenlere dört kısıtlama getiril mişti: elli iki saniyelik bir kesintisiz plan olacak, yapay ışık landırma ve senkronize ses kullanılmayacak, üç defadan fazla tekrar çekim yapılmayacak. Sizin filminiz tam tamına elli iki saniye sürüyor. Önce sunucuyu görüyoruz, sonra sırasıyla bir tüfek, BM kamyonlarının geçtiği savaş görüntüleri, iki adamın taşıdığı bir ceset, İngiltere kraliçesi Elizabeth, ardından, ka yak, futbol, hokey görüntüleriyle spor ve hava durumu... Mon taj yaptınız mı yani?

Hayır, alıntıladığım bölümleri önceden montajlamıştım. Televizyon ekranından görülen bu video montajı, Lumière ka merasıyla tek bir plan halinde çektim.

Sizin bölümün hemen öncesindeki kısa söyleşide, kameranın işleyişini kavramaya çalışmaktan, bu eski özel filmlerle çalış maktan, pelikülün deliklerini hesaplamaktan çok zevk aldığı nız görülüyor.

Evet, çok ilgimi çekmişti. Ayrıca, istediğim şeyi çekebilme özgürlüğüne bir de bu malzemeyle çalışmanın zevki eklenmişti.

Diğer bütün yönetmenlere olduğu gibi size de iki soru soruluyor. Birinci soru: "Sinema ölümlü müdür?" Buna, "Elbette, her şey gibi!" cevabını veriyorsunuz...

Üzerinde düşünmeden söylemiştim! Ayrıca, hakikat bu!

Bugün de aynı cevabı mı verirdiniz?

Elbette. Biraz kötücül olmak isterseniz, sinemanın büyük ölçüde zaten öldüğünü bile söyleyebilirsiniz!

İkinci soruya, "Niçin film çekiyorsunuz?" sorusuna ise kaçamak cevap veriyorsunuz: "Kırkayağa nasıl yürüdüğü sorulmuş, yoksa tökezler!"

Sorunun kendisi kadar aptalca bir cevap. Bu tür sorulara hiçbir cevap veremiyorum. "Neden yazıyorsunuz?" "Çünkü!"

Lumière ve Ortakları'nın tamamını seyrettiniz mi?

Paris'te bütün yönetmelerin katılımıyla bir gösterim yapılmıştı, ona gitmiştim. Ama bu filme dahil olmak benim için o kadar da büyük önem taşımıyordu. Benim açımdan, her şeyden önce eğlenceli bir tecrübeydi ve bir de unutmayalım; Fransa'da çektiğim ilk filmdi.

Aynı yıl, *Edgar Allan Kimdi?* filmindeki başrol oyuncunuz Paulus Manker, senaryosunu sizin yazdığınız *Mağripli Başı* (*Der Kopf des Mohren*, 1995) adlı filmi çekti. Ne zaman yazmıştınız o senaryoyu ve neden kendiniz çekmediniz?

Yedinci Kıta'yı çekmeden önce, Alman televizyonu Sender Freies Berlin için yazmıştım. Ama şimdi hatırlamadığım bir nedenle yapmaktan vazgeçtiler. Bunun üzerine, sinema için çekmeyi denedim. Başrol için Klaus Maria Brandauer'le anlaşmıştım ama para bulamadık. Hüsrana uğramış bir şekilde senaryoyu bir kenara koymuştum. Paulus okuduğunda çok beğendi; öyle ki, ona satmamı istedi. Ben de, neden olmasın, dedim.

MAĞRİPLİ BAŞI

Kimyasal madde üreten bir fabrikada meydana gelen bir arıza sonucu Viyana semalarını tahriş edici bir gaz kaplar. Bu fabrikada araştırmacı olarak çalışan Georg, çalışma odasına girerken, koltuğuna oturmuş, ağır derecede yanmış bir adam gördüğünü sanır. Zihnini toparladığında, ortaya çıkan felaketin kaçınılmaz ekolojik sonuçlarını düşünür. Bu düşünce endişeye, derken giderek bir saplantıya dönüşür. Karısı Anna, onun bu halinden rahatsız olur ve sitem eder. Georg, onu to-

katlar, sonra özür diler. Ailesini, başkentten uzaklarda bir kır evine götürmeyi teklif eder. Anna kabul etmez, çocukları alarak tatile çıkar. Bunun üzerine Georg, evinin salonunu toprakla kaplayarak hayatta kalmasını sağlayacak gıda maddelerini ekebileceği devasa bir seraya dönüştürür. Bir kümes kurarak tavşan yetiştirmeye başlar. Evden çok nadiren çıkar ve her çıktığında çevredekilerin tuhaf bakışlarına neden olan bir maske takar mutlaka. Yakınlarıyla bütün iletişim kurma imkânlarını ortadan kaldırır. Televizyon haberlerinden halkın şehirden kaçmaya başladığını öğrenir. Tatilden dönen Anna, kocasının akli dengesini bozulduğunu görür. Bir çivinin üzerine basan oğulları ayağından yaralanır. Öfkelenen Anna, Georg'a vurur. Georg ailesini zorla eve kapatır. Geceleyin, bir cam küreyle karısını öldürür, sonra çocuklarını bıçaklar. Fakat katliamdan yükselen ses, ürken tavukların gürültüsüdür. Mutfak bıçağını yerde yatan karısının eline tutuşturur. Sonra banyoya gider ve aynada kanla kaplı suratını görür. Bıçağı, Anna'nın elinden alır ve yüzünü parçalar. O esnada ambulans görevlileri ve polislerle birlikte Anna belirir. Çocuklar sedyeye bağlı halde taşınan babalarına bakarlar.

Bu filmde Paulus Manker daha önce sizin birlikte çalıştığınız pek çok kişiye görev vermiş: Angela Winkler, Yedinci Kıta'da küçük kızı canlandıran Leni Tanzer, prodüksiyonda Wega-Film, montajda Marie Homolková ve görsel yönetmen olarak da *Kemirgenler*, *Varyasyon* ve *Fraulein*'ın ışıklarını üstlenen Walter Kindler...

Paulus, o zamana kadar tek bir film yönetmişti; 1985'te çektiği *Çamur*'da (*Schmutz*) da ışığı Kindler'e emanet etmişti. Dolayısıyla, bu filmde tanıdığı bir ekiple çalışmayı tercih etti. Ama bana kalırsa bunun bir faydasını görmedi. Haneke'vari bir film yapma teşebbüsünde onu rahatlattı, halbuki *Çamur* daha kişisel ve çok daha iyi bir filmdi. *Çamur*'un diyaloglarını yazmış ve anlatının iskeletini oluşturmasına yardımcı olmuştum ama hikâye tamamen ona aitti. Kendi hikâyesi olduğu için de *Mağripli Başı*'nı çekerkenkinden daha rahattı herhalde. Bu filmde

ne olduğunu tam anlayamadım. Belki de çekindi, senaryoyu kendine mal etmekte yeterince özgür davranamadı, kim bilir? Nitekim, bir sürü sahneyi tekrarlaya tekrarlaya kilometrelerce film çekti, bunların birçoğunu montajda çöpe attı. Ben sete adımımı atmadım, çekimlere burnumu sokmamaya kararlıydım. Ama istisnasız herkes için berbat geçtiğini biliyorum.

Paulus Manker'i tamamen özgür bırakmak mı istemiştiniz...

Tamamen. Senaryoyu satarken istediği gibi kullanabileceğini söylemiştim ona. Fakat Paulus metne fazlasıyla sadık kaldı, halbuki ben çekecek olsaydım bile mutlaka değişiklikler yapardım. *Schmutz*'da etkileyici kompozisyonlar oluşturma konusunda hakiki bir yeteneğe sahip olduğunu göstermişti. Ben tam tersiyimdir. Daha sadelik peşindeyimdir. Nihayetinde, *Mağripli Hayat* ikimizin yaklaşımının kötü bir karışımı oldu. En beteri de oyunculuğun çok kötü olmasıydı; aslında Paulus mükemmel bir oyuncu yönetmenidir. Tiyatroda beraber çalıştıkları için Angela Winkler'i yakından tanıyordu. Bilimadamını canlandıran Gert Voss, en büyük tiyatro oyuncularımızdan biridir. Ama her ikisi de sanki sahnedeymiş gibi aşırı teatral bir oyunculuk çıkarmış. Çok yazık!



Gert Voss

Senaryo hakkında hemen hemen hiçbir şey bilmediğimiz bir kimyasal felaketten bahsediyor. Aynı konuya *Kurdun Günü*'nde tekrar dönüyorsunuz. O dönemde ilginizi çeken konular arasında ekoloji önemli bir yer tutuyor muydu?

Filmin ana karakteri olan bilimadamı Georg'un kafasını kurcalayan ve onu nevrotik bir korkuya sürükleyen şey bu. Çinlilerin dünyayı istila edeceği düşüncesine saplanarak Max von Sydow'un intihar ettiği *İbadet Edenler* (*Nattvardsgästerna*, 1962) adlı Bergman filmindeki gibi. Her şeyden önce onun saplantısı için bir gerekçe bu. Burada konu ekolojiye odaklı olsa da karakterdeki hastalık çok daha derin. Esasen söylediklerinin hepsi doğru, ama birdenbire ailesini korumak için kırda bir ev almayı kalkması, işiyle ve her şeyle bağını kesmesi gibi davranışları çok abartılı. Benzer bir vaka okumuştum, adamın biri, bir aile babası, ailesini eve hapsediyor, dışarı çıkmak için yazılı izin talep etmeleri gerekiyor. Bu haber, senaryo fikrini esinlendirmişti.

Geceleyin şimşeklerin çaktığı, tavukların çıldırdığı ve Georg'un evdeki her şeyi kırıp döktüğü şiddet sahnesi çok etkileyici...

Evet ama etkileyeceğim diye Paulus biraz fazla abartıyor. Hep büyük bir gösteri sahnesi kurma peşinde. Ama bunun için elinde büyük bir hikâye olması gerektiğini unutmuş. Benimki gibi küçük bir hikâyeden o büyük gösteri çıkmaz. Ezeli gerekli lik: Biçim ve içerik birbirine denk olmalı.

Bu bağlamda, filmin başlarında insanın içine işleyen bir plan var. Georg'un işyerinde odasına girerken gördüğü yüzü kavrulmuş adam. Sonra bunun hayal olduğu anlaşılıyor ve daha sonra meydana gelecekler hakkında düşündürüyor. Özellikle final (katliamın halüsinasyon olması) sizin asla seyirciyi rahatlatma kaygısı taşımama ilkenizle tamamen çelişiyor.

Senaryoyu televizyon için yazmış olduğumu unutmamak lazım, televizyon için hikâyeyi başka türlü kuramazdım. Daha

sonra senaryoyu tekrar elden geçirip iyileştirmeye niyetlenmemin sebeplerinden biri de bu olabilir.

Filmin adını niye *Mağripli Başı* koydunuz?

Avusturya'da, filmde duvarda resmi görülenden farklı olsa da çok bilinen bir Mağripli başı vardır; vaktiyle kahve satan, sonra büyüyerek bir gıda zincirine dönüşen, en sonunda da yok olan Meinl firmasının logosu. Bizde *Der Kopf des Mohren* değil de *Mohrenkopf* dendiğinde hemen akla meşhur bir pasta çeşidi gelir! Yani, Mağripli başı imgesi, Avusturya popüler kültürünün bir parçasıdır. Filmde gördüğümüz, önünde inşa edilen ev yükseldikçe yavaş yavaş görünmez olan bir reklam logosu. Bu Mağriplinin toplumun dışında, yamacında yaşayan, marjinal imajına bir atıf.

Peki, finaldeki Gotthold Ephraim Lessing alıntısı ne anlam ifade ediyor: "Glauben Sie mir: wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliert, der hat keinen zu verlieren", yani, "İnanın bana; bazı şeyler karşısında aklını yitirmeyen biri varsa, yitirecek aklı olmadığı içindir"?

Değeri hiç eksilmemiş bir cümle. Korkunç bir durumda insanın aklını yitirebileceğini hatırlatıyor. Diğerlerinden daha hassas olan Georg'un delirmekten başka çaresi yoktu. Aynı zamanda, belki de diğerlerinden daha aklı başındaydı!

Bu film, Paulus Manker'le son ortak çalışmanız mıydı?

Yo, yo, dostluğumuz devam etti. *Bilinmeyen Kod*'da ona küçük bir rol, kaçık katil rolü verdim. Daha sonra, *Piyano Öğretmeni* zamanında bozuştuk. Aslında, ben ona kızgın değildim. Herkese dava açmaya meraklı olan o; zaten bu yüzden epey para da kaybetti! Ama sonradan tekrar barıştık, düzenli olarak mail'leşiyoruz.

Anna, Georg, oğulları Schorschi ve köpekleri Rolfi, göl kıyısındaki sayfiye evlerine giderler. Kısa bir süre sonra Anna, komşularının misafiri olduğunu söyleyen ve onlar adına birkaç yumurta ödünç isteyen Peter adlı genci eve buyur eder. Peter sakarlıkla yumurtaları elinden düşürür ve Anna'nın şaşkın bakışlarına aldırmadan dört yumurta daha ister. Ardından, genç kadının ceptelefonunu evyeye düşürür. Derken, ellerinde eldivenler, tepeden tırnağa beyaz giyimli arkadaşı Paul belirir. Durumdan iyice rahatsız olan Anna'ya gayet nazik bir şekilde arkadaşının ricasını tekrarlar. Bunun üzerine Georg müdahale ederek oyunu sakinleştirmeye çalışır, fakat tartışma daha da kızışır ve Paul, golf sopasıyla Georg'un dizine sert bir şekilde vurur. İki genç, köpeklerini öldürdükleri aileyi eve hapseder. Paul'un aileye uyguladığı fiziki ve psikolojik şiddete seyirci defalarca tanık olur. Anna çaresiz kocasının yanında soyunmaya zorlanır. Bir süre sonra, Schorschi kaçmayı başarır ama Paul tarafından hemen yakalanır. Paul kendine sandviç hazırlamak için mutfağa gittiğinde Peter tüfekle Schorschi'yi öldürür. İki genç karı kocayı iple bağladıktan sonra evi terk ederler. Anna büyük bir çabanın sonunda bağlarından kurtulur, bacağından yaralandığı için çok acı çeken ve hareket etmekte zorlanan kocasının iplerini de çözer. Kocasına ceptelefonunu tamir etmeye çalışıp polise haber vermesini söyleyerek yardım aramaya çıkar. Karanlıkta bir araba durur. Anna içindekilerin işkenceci iki genç olduğunu görür. Eziyetler evde tekrar başlar. İki genç, kocasının mı, kendisinin mi önce öldürülmesine ve hangi silahın kullanılmasına karar verme hakkını kazanması için Anna'dan bir dua okumasını isterler, ilkin baştan sona, sonra da sondan başa doğru. Bir anda şans ters döner, Anna, Peter'in elindeki tüfeği kapar ve onu vurur. Fakat Paul silahı kadının elinden alır. Videonun kumandasına basarak filmi Anna'nın silahı almaya hamle ettiği âna kadar geri sarar ama bu sefer Anna'nın hamlesi başarısızdır. Georg'u öldürür, sıkıca bağladığı Anna'yı ise canlı canlı göle atar. Paul, Anna'yla Georg'un daha önce bir ara gördüğümüz komşularının kapısını çalar. Kapıyı açan kadına birden habersiz misafirleri gelen Anna'nın birkaç yumurta rica ettiğini söyler.

Şimdi isterseniz, *Ölümcül Oyunlar*'a ve ondan on yıl sonra çektiğiniz Amerikan versiyonuna geçelim. Size "şiddet filmleri yönetmeni" sıfatının yakıştırılmasına neden olan bu filmi bugün nasıl buluyorsunuz?

O filmle hâlâ gurur duyuyorum. Provokasyon açısından, birçok kişiyi öfkeden delirterek tam da arzu ettiğim işlevi gördü. Ama aslında, seyircilerin kendilerine öfkelenmeleri gerekirdi. Bu filmi baştan sona seyreden herkesin bunu hak ettiğini düşünüyorum, kimse onları zorla salonda tutmadı ki! Maksadım şiddetin hakikatte ne olduğunu ve nasıl da işkencecilerin suç ortağı haline gelebileceğini seyirciye göstermekti. Bunu yaparken, seyrettiğinin sadece bir film olduğunu da sürekli hatırlatıyordum. Filmi sonun kadar seyredip de "skandal" diye haykıranlar beni gerçekten de güldürüyor. İlk tokattan sonra, giderek sertleşen şiddet sahnelerini kıllarını kıpırdatmadan oturup izlediler, halbuki her an çekip gidebilirlerdi. Ama koltuklarına yapışıp kaldılar; çünkü sinema böylesi bir manipülasyon gücüne sahip, onları maruz bıraktığım onca nahoş şeye rağmen, filmin sonunu görmek istediler. Bu mevzuda, Hitchcock'a katılıyorum, *Sapık*'la ilgili şöyle demişti: "İnsanların hangi anda ve ne şekilde tepki vereceklerini biliyorum!" *Ölümcül Oyunlar* nasıl bir manipülasyonun kurbanları olabileceğimizi eleştirel bir biçimde ifşa ediyor. Maksadım buydu ve hasıl olduğunu düşünüyorum. Mesele şu, daha sonra benimkinden çok daha sert ve genç kitleleri hedefleyen filmler yapıldı.

Hangi filmleri kastediyorsunuz?

Testere serisi mesela...

***Testere* serisi bizce aynı kategoriye girmez. 1980'li, 90'lı yılların *13. Cuma* (*Friday The 13th*, 1980), *Elm Sokağında Kâbus* (*A Nightmare On Elm Street*, 1984), *Yabancı* (*Halloween*, 1984) gibi kaçık katil kahramanlı Hollywood filmleriyle de kıyaslanamaz *Ölümcül Oyunlar*. Bunlar isimsiz ve sersem kurbanlarını sap-**

lantılı bir arzuyla katleden canilerin öne çıkarıldığı filmlerdi. Hiçbir şeyin gerçek olmadığı, seyircinin gölge oyunuvari aşırılıktan zevk aldığı bir sinema türü. Film bitip de ışıklar yandığı anda, gidip rahatça kahvenizi yudumlayabilir ve bambaşka bir mevzuya geçebilirsiniz.

Ölümcül Oyunlar'da kaçınmak istediğim şey tam da buydu.

Bunun için de, her ne kadar bizi katillerle suç ortağı kılsanız da aynı zamanda, hakiki birer karakter olan ve onlarla birlikte acı çektiğimiz kurbanların yanına koyuyorsunuz. Hedef aldığınız şiddet filmleri seyircisi bunu hissetti ve karakterlerin maruz kaldığı bütün o dehşeti yaşamak istemedi.

Böyle bir sorun var. *Ölümcül Oyunlar*'la ulaşmak istediğim seyirci aslında filme gelmedi. Yıldız oyuncuların yer aldığı Hollywood tarzı bir Amerikan versiyonunu çekmemin nedeni de buydu, ama yine aynı hadise oldu. Bu beni biraz hüsrana uğrattı, çünkü pek kafa yormayan film izlemek isteyen sinema tüketicisinin de niyetimi kavrayabileceğini düşünüyordum. Ama tabii anlamayı denemeye niyetli olmayınca da olmuyor.



Susanne Lothar, Stefan Clapczynski ve Ulrich Mühe

Yine de *Ölümcül Oyunlar*, izleyenler üzerinde silinmeyecek derinlikte bir iz bıraktı ve ardından gelen aynı temadaki hiçbir film onun düzeyini yakalayamadı. Bize kalırsa, zamanında *Salo* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) nasıl bir etki uyandırdıysa *Ölümcül Oyunlar* da aynı etkiyi uyandırdı.

Bunu bir iltifat kabul ederim; daha önce de söylediğim gibi, hayatımda beni en çok etkilemiş filmdir *Salo*. Seyrettiğimde öylesine sarsılmıştım ki, kolay kolay kendime gelememiştim. Ama aynı zamanda gözlerimi de açmıştı o film.

Salo ile *Ölümcül Oyunlar* arasındaki en önemli fark, sizin şiddeti görsel olarak tasvir etmeyi reddetmeniz. Filminizin gücü de buradan kaynaklanıyor, iki işkencecinin gaddarlıklarının doğrudan tasviriyle karşı karşıya kalmaktan korkuyoruz, sonuçta aslında hiçbir şey görmüyoruz. Ama gördüğümüzü sanıyoruz!

Hatta filmde yer almayan bazı şeylerin anlatıldığı eleştiriler okudum. Aynı şekilde, *Benny'nin Videosu*'yla da ilgili genç kızın öldürülüşünün ayrıntılarıyla anlatıldığı bir yazı okumuştum Avusturya'da, halbuki cinayet kadrajın dışında işlenmişti!

Filmin ortaya çıkış sürecine dönersek, fikir ne zaman geldi aklınıza?

Bir anda aklıma gelen bir fikir değildi, uzun sürede oluştu. 1970'de, Baden-Baden'da televizyonda dramaturg olarak çalışırken, filme çekme umuduyla bir hikâye yazmıştım. Daha önce de bahsettiğim *Wochenende*'nin (*Hafta Sonu*) senaryosunu o hikâyenin üzerine kurmuştum. François Truffaut'nun *Piyanisti Vurun* (*Tirez sur le pianiste*, 1960) filminden esinlenen, kendisini tehdit eden bir adamı öldürüp kaçak yaşamaya mecbur kalan bir karakterin hikâyesiydi. Benim senaryoda kahraman, şimdi tam hatırlamıyorum, ya pencereyi kırarak ya da garajdan geçerek göl kıyısında bir kır evine girip saklanıyor. Ertesi sabah, hafta

sonunu geçirmek üzere ev sahipleri geliyor. Kaçak tabancasını çekerek aileyi etkisiz hale getiriyor ve gerilim giderek tırmanıyor. Sonunda kadın, genç adamı kurtulmak istediği kocasını öldürecek şekilde yönlendiriyor. Dolayısıyla, kadının cinayetten ötürü başı ağrımıyor. Kaçaksa yakalanıp hapse atılıyor. Daha önce de söylediğim gibi, bir kaynak bulmama rağmen, projeyi finanse edemedim ve öylece kaldı. Fakat başlangıçtaki fikir zihnimi sürekli meşgul ediyordu. Yıllar sonra, 1986'daydı sanırım, Almanya-Gürcistan ortak yapımı bir televizyon projesi vesilesiyle konuya tekrar döndüm. Çekimler için Tiflis'e gitmiştim. Tam oraya vardığım gün, meğer devrim olmuş. Otel odasında tıkılıp kaldım. Geceleyin yan sokaklardan gelen silah sesleriyle uyanıp da uyku tutmayınca, oturdum hikâyemi tekrar gözden geçirdim ve ortaya *Ölümcül Oyunlar* çıktı. Ancak, hikâyede otorefleksif boyut ve yabancılaşma unsuru eksikti, bu nedenle de hemen çekmeye kalkmadım. Sıradan bir gerilim filmi çekmek gibi bir niyetim yoktu. Çok daha sonra, bu otorefreksif anlatı ihtimali aklıma gelince filmi çekmek için kolları sıvadım. Dolayısıyla, *Ölümcül Oyunlar*'ın oluşumunun on beş yıla yayıldığını söyleyebiliriz.

Konuyu otorefleksif bir şekilde ele almak istemenizin, sinemada yaşadığınız en büyük şoklardan biri olduğunu söyleyerek sık sık andığınız *Tom Jones*'ta (1963) Albert Finney'nin kameraya göz kırptığı o meşhur sahnenin gençliğinizde sizde uyandırdığı etkiyle bir alakası var mı?

Hayır, *Ölümcül Oyunlar*'ı yazarken o aklıma gelmemişti. Ama sanatsal bir ifade biçiminin böyle bir yöntemle sorgulanmasıyla ilk karşılaşmam, Tony Richardson'ın filmiyle olmuştu hakikaten.

Filmi seyrederken, Arno Frisch dönüp de bize göz kırptığında, aklımıza o sahne geldi.

Hikâyeyi otorefleksif bir şekilde işlemeye karar verince bunu sağlamak için elimde hangi imkânların olduğuna baktım. İlk aklıma gelen, oyuncunun doğrudan kameraya konuşmasıydı, bir diğeriyse, belli bir anda filmi geri sarmaktı. Bu ikinci fikir aklıma geldiğinde çok hoşuma gittiğini itiraf etmeliyim!

Kahramanlardan birinin filmi geri sarması -*Benny'nin Videosu* ya da *Saklı*'daki gibi sıradan bir video kaydı değil- galiba daha önce hiç gerçekleştirilmemiş bir fikir...

Manyetoskopun icadı sayesinde mümkün olabildi bu, daha evvel düşünülemezdi.

Ve bu buluş, yarattığı yabancılaşma etkisinin ötesinde, bir başka şeyi daha ifşa ediyor: şiddet sahnesi düşkünleri, evlerinde, sakin sakin oturup bu sahneleri neredeyse marazi bir şekilde defalarca seyredip durabilirler. *Benny'nin Videosu*'nda da bu fikrin ilk çağrışımları vardı...

Ölümcül Oyunlar benim açımdan aynı zamanda, *Benny'nin Videosu*'ndaki mevzuyu bir başka düzlemde devam ettirme vesilesiydi. Biraz Eski Yunan'da her trajedinin bir de fars biçiminde benzerinin olması gibi. Bu anlamda, *Ölümcül Oyunlar*'ın *Benny'nin Videosu*'nun fars biçimi olduğunu söyleyebiliriz!

Fakat yine de *Ölümcül Oyunlar*'ı fars olarak görebilmek mümkün değil! Bütün yabancılaştırma unsurlarına rağmen, insan, karakterlerle beraber acı çekiyor...

Çünkü hem oyuncuların rollerini canlandırışı hem de durumlar o kadar gerçekçi ki insan inanabiliyor. İşkenceci gençleri canlandıran oyunculara komik, kurbanlarını canlandıranlara da trajik tarzda oynamalarını söylemiştim. Bu, iki tarafın birbiriyle ilişkisini tahammül edilmez kılıyor. Komedi tarzında oyunculuk, iki genç katilin rehinelerine karşı en ufak bir mer-

hamet hissetmediklerinin altını çiziyordu. Öyle olunca da on lardan her şeyi bekleyebiliyorsunuz.

Anna rolünü, yani anneyi, önce Isabelle Huppert'e teklif etti ğiniz doğru mu?

Doğru. Kabul etmedi. Henüz tanışmadığımız dönemdi...

Rolü onu düşünerek mi yazmıştınız?

Hayır, bitirdikten sonra Isabelle'i düşündüm. Ama Susan ne Lothar'ın oyunculuğundan da çok memnun kaldım. Kısa süre önce *Şato*'da onunla ve kocasıyla birlikte çalışmıştım, yine onlarla devam etmek istedim.

İşkenceci gençlere niçin Pierre ve Paul* isimlerini verdiniz?

Bir kere, ikisi de Hıristiyanlığın kurucularından. Öte yan dan, o iki ismin oyunbaz bir çağrışımı var; aynı zamanda Tom ve Jerry ya da Beavis ve Butt-Head de oluyorlar...

---

* Temminolojimizde Pierre, İsa'nın havarilerinden Aziz Petrus; Paul ise Aziz Pau lus'tur (y.n.).



Ölümcül Oyunlar ABD'de Naomi Watts ve Tim Roth.

Paul neden birdenbire Peter'e "Tom" demeye başlıyor?

Bayılıyorum o sahneye, çok uçuk! Paul yamağına üç farklı isimle hitap ediyor, onun ciddiyetiyle ve nerdeyse kıstırılmış haliyle dalga geçmek için. Bu, kurbanları olduğu kadar seyirciyi de yadırgatan bir şey. Bana matrak gelmişti.



Frank Giering ve Arno Frisch

Yani Amerikalı seyircilere yönelik sembolik bir hitap değil, öyle mi?

Hayır, ama Amerikalı seyirci başından beri aklımdaydı. Kır evinin girişindeki merdivenli holü mesela stüdyoda tamamen Amerikan tarzında kurmuştuk. Avusturya'da hiçbir evde öyle giriş bulamazsınız. Lakin yine de Amerikalı seyirciyi çekmeyi başaramadım. Dil nedeniyle olabilir, diye düşünmüştüm; ABD'de, orijinal dilde, İngilizce altyazılı yabancı filmler sadece sanatsal ve deneysel film gösteren birkaç salonda gösterime giriyordu. Ama Amerikan versiyonunun başına da aynı şey geldi. Orada, Amerikalı eleştirmenlerin komplosuna kurban gittiğim hissine kapıldım, çünkü birkaç istisna hariç hepsi filme verip veriştirdi, halbuki genelde filmlerimi beğenirler. Filmi gülünç derecede

manasız buldular: "Bunların hepsini biz zaten biliyoruz, bize bizi anlatmaya kalkmak aptallık..." Kendi sinemalarına yönelik eleştiriyi kabul etmek istemediler, filmin içeriğinden bahsetmek yerine, beni tıpatıp aynı filmi iki kere çekmekle suçlayarak bu bir *shot-for-shot remake*, yani "sahne sahne bir tıpkı çekim" diye tutturdular. Bir film hakkında onu kötüleyen yazılar okursanız, üstelik de daha önce gördüğünüz bir şeyse, içinizden gitmek gelmez tabii ki! Fakat filmin Avusturya versiyonunu seyirci görmemişti ki, bir tek eleştirmenler görmüştü.

Bu tecrübenin dışında, eleştirmenlerle ilişkinizi nasıl tarif edersiniz?

Bugün artık çok rahat ve gerilimsiz. Büyük gazetelerde ve önemsediğim bazı dergilerde yayımlananlar dışındaki yazıları okumuyorum. Yeni bir film çıktığında eleştiriler tabii ki önemli, ama üzerimdeki etkisi ilk zamanlarkine kıyasla daha az. Genç bir yönetmenseniz ve "zor" filmler yapıyorsanız, çok kırılgan, savunmasız bir pozisyonda oluyorsunuz. Ama şikâyet etmem haksızlık olur; *Benny'nin Videosu*'ndan beri eleştirmenlerden büyük destek gördüm, özellikle de yurtdışında. Avusturya'da ilk gürültü koparan filmim Cannes'da Quinzaine des Réalisateurs'e seçilen *Yedinci Kıta* oldu, sonra *Ölümcül Oyunlar* yankı uyandırdı, çünkü çok uzun bir sürenin ardından önemli bir festivalin resmi yarışma bölümüne kabul edilen ilk Avusturya filmiydi. Şu bir gerçek ki, Avusturyalı eleştirmenlerin beni desteklemesi için önce yurtdışında başarı kazanmam gerekti. Bu sanırım Avusturyalıların aşağılık kompleksiyle alakalı; bilhassa sinemada kayda değer bir geleneğimiz yok. Bizde bir eleştirmen ciddiye alınmak istiyorsa, Avusturya filmlerine burun kıvırmak zorunda hisseder kendini. Genel olarak eleştiri dünyasını ana akıma fazla teslim olmuş buluyorum. Sizinle ilgili yargıları, hangi kesime ait olduğunuza göre belirlenir. Ayrıca çoğu zaman, eleştirmenler gördükleri film hakkında konuşmazlar. Hikâyenin ya da temanın aslında nasıl işlenmesi gerektiği

hakkında şöyle böyle bir fikirleri vardır ve keçiyi koyun olma makla eleştirirler. Tabii ki çok yerinde eleştiriler de yazılabilir; ama ben daha ortaya çıktıkları andan itibaren filmlerimin iyi yanlarını ve kusurlarını bildiğim için aynı şeyleri bir eleştiri yazısında okumamın bana herhangi bir faydası dokunmaz. Tam tersine, bir hata yapmışsam, kimsenin fark etmemesini umarım. Bir eleştirmenin bunu yakalayıp da yazması, her ne kadar onun işinin icabıysa da benim açımdan nahoştur. Fakat beni bir tek, filmden ziyade insanlarla uğraşan şahsi eleştiriler rahatsız eder.

Ölümcül Oyunlar'ın iki versiyonunun kıyaslamasına geçmeden önce, Avusturya versiyonunun üzerinde biraz duralım istiyoruz... Otorefleksiflik filmin sondan bir önceki sekansında doruğa ulaşıyor. İşkenceci gençler Susanne Lothar'ı suya attıktan sonra Paul, Peter'in dikkatini çekiyor: "Kurmaca yine de gerçektir. Onu filmde görüyorsun pekâlâ, öyle değil mi!" Bu uyarı, sinemada, çektiğiniz şey ister gerçek olsun ister kurmaca, her halükârda bir temsille karşı karşıya olduğumuz gerçeğini vurguluyor...

Kesinlikle.

Ayrıca o sekansta, karakterler arasındaki diyalog, iki genci, özellikle de Arno Frisch'in canlandırdığı karakteri, Nietzsche'nin üst insanı haline getiriyor. Sizce bu, bütün gerçekliğin hümanist kontrolünü tamamen yitirmiş modern toplumun bir eleştirisi miydi?

Bugün sürekli böyle söyleniyor. Ama neyse ki, gidişatı iyileştirmeye gayret eden hümanist duyarlılığa sahip bazı insanlar hâlâ var. Herkesin herkesi tanımasını icap ettiren insan ilişkilerinin medyatikleşmesinden ötürü, her şeyin eskisinden daha kötü olduğu hissine kapılıyoruz. Fakat ben böyle düşünmüyorum. Küreselleşme, siyasal vaziyet, çok geniş kesimlerin hali hakikaten de berbat. Ama illa bir felaket olacaksa yüz yıldan

...mce olmayacak. Tarihsel olarak, insanlık hep bir ayağı uçurum...da gitti; sadece, her devirde bu farklı bir şekilde tezahür etti. ...rkçası, büyük bir prens olmayacaksam, bundan yüz ya da iki ...z yıl önce yaşamayı tercih etmezdim. Hatta büyük bir prens ...dam dahi istemezdim, bugün dişimin ağrımasını iki yüz yıl ...nce ağrımasına tercih ederim! Ana hatlarıyla, atalarımızınkin...den çok daha hoş bir hayatımız olduğunu unutmayalım. Bütün ...lmlerimi, her şeyin her zaman iyiye gittiği yalanını söyleyen ...aygın tüketim sinemasına karşı bir tepkiyle ürettim. Dengeyi ...ttırmak için ters yönde de sonuna kadar gideyim o zaman. ...ütün insanların *Ölümcül Oyunlar*'daki iki genç gibi olduğunu ...lgünmüyorum elbette.

Benny'yle kıyaslarsak, Paul ve Peter daha uç noktada karakterler...

O iki genç hakiki karakterler değil. Kötülüğün hazla, coşkuyla vücuda getirilmesinin simgeleri, bir soyutlama onlar. *Ölümcül Oyunlar* gerçekçi bir film değil. Canlandırılan durumlar ve oyunculuk nedeniyle gerçekçi görünebilir, ama yakından bakınca, burjuva ailesi arketipi ile iki katışıksız kurgu karakteri karşı karşıya getiriyorum. *Yedinci Kıta*'daki ailede de bu durum biraz vardı. Ama o aile bir şeyi ispatlama vesilesi, bir model işlevi görüyordu sadece. Fransa'da çalışmaya başladıktan sonra, filmlerim gittikçe daha da gerçekçileşti.

Ölümcül Oyunlar'ı, üçlemeden oluşan bu ilk dönemi sona erdiren film olarak görebilir miyiz?

Evet, kısmen. İlk filmlerimde örnek durumlardan, modellerden, arketiplerden hareket ediyordu. Daha sonra bu yönteme bir tek *Saklı*'da döndüm, ama orada da fazla katmanlı olmasa da karakterler çok daha gerçekçiydi. Başından itibaren, bütün hareketleri açık bir şekilde tanımlanmıştı ve öngörülenin dışına kesinlikle çıkmayacaklardı. *Saklı*'da her şey çok yalındır, Beckett'taki gibi. Kendimi Beckett'la karşılaştırıyor de-

ğilim; sadece, Çehov'un karakterlerinin varoluşsal düzeydeki karmaşıklıklarına karşıt olarak Beckett'ı anmak istedim. Fakat yaşlandıkça, kendimi Çehov'un dünyasına giderek daha yakın hissediyorum. İnsanın yaptığı işe sonradan birtakım anlamlar atfetmesi çok kolay, halbuki üretme ânında pek çok şey tesadüf eseri ortaya çıkıyor. Hayatımın farklı dönemlerinde farklı şeyler ilgimi çekiyor, bu da beni başka bir tarzda çalışmaya yöneltiyor. Ama bunun o anda tam olarak bilincinde olmam mümkün değil.

Ölümcül Oyunlar'ın senaryosunu yazmadan önce, 1920'li yıllarda Chicago'yu günlerce ayağa kaldıran cinayet olayını duymuş muydunuz? Aralarında sadomazoşist eşcinsel ilişki olan Nathan Leopold ve Richard Loeb adlı iki "iyi aile çocuğu" Bobby Franks adlı bir oğlanı öldürmüştü... Hitchcock *Ölüm Kareleri*'nda (*Rope*, 1948), Richard Fleischer de *Compulsion*'da (1958) bu hadiseden esinlenmişlerdi.

Hayır, ne olayı ne de o iki filmi biliyordum. Gerçek bir olaydan esinlenerek yazmadım hikâyeyi. Fakat o sıralar havada olan bir şeydi bu. İspanya'daki bir vakayla ilgili *Spiegel*'de çıkan bir yazıyı hatırlıyorum mesela; iki genç rahatça işkence yapmak için bir evsizi kuytu bir mekâna götürmüş, ellerine ameliyat eldivenleri geçirip adamın dilini sökmüşler. Yakalanmaları da şöyle oluyor: Bu işten öylesine zevk alıyorlar ki, aynı şeyi tekrarlamak istiyorlar ve bir arkadaşlarına kendilerine katılmasını teklif ediyorlar. O çocuk rahibe durumu anlatıyor, rahip de polise haber veriyor. İkiliden birinin evinde bulunan tıbbi eldiven kutusu sayesinde tutuklanıyorlar. Hapishanedeyken, delikanlı Nietzsche'den ve daha pek çok filozoftan alıntılarla niçin öyle davranmaya hakkı olduğunu açıklayan çok zekice bir kitap yazıyor! Müthiş sarsıcı bir hikâye!



Susanne Lothar ve Stefan Clapczynski

Nedense, *Ölüm Kararı*'nı bildiğinizden emin gibiydik, çünkü Hitchcock da o filmi sizin meraklı olduğunuz tarzda, baştan sona kesintisiz planlarla çekmiş. Buradan, Cannes'da gösterildiğinde seyirciyi şoke eden *Ölümcül Oyunlar*'daki meşhur kesintisiz plana geçelim. On dakika süren bu planda çocukların cesedinin yanı başında, üzerine sıçrayan kanlarla kaplı televizyon ekranının karşısında birbirine sıkıca bağlı karı kocayı görüyoruz. Senaryoyu yazarken bu sahneyi nasıl tasarladığınızı hatırlıyor musunuz?

Önce durumu tasvir ettim, nasıl çekeceğimi sonra düşündüm. Kafası parçalanmış bir çocuk cesedini perdede gösteremezsiniz, mümkün değil; zira ya gülünç olur ya da insanın midesini kaldırır. Aynı şekilde, öyle bir durumda bir anne babanın hissettikleri de canlandırılır gibi değil. Dolayısıyla, tek yöntem kamerayı yüzlerin gözükmeyeceği kadar uzaklaştırmaktı. Tek gördüğümüz, kadının önce kendisini iplerden kurtarıp sonra da kocasını çözmek için bıçağa ulaşma gayreti ve kaçma teşebbüsü. Böyle bir durumda görselleştirilebilecek tek aksiyon buydu. Dikkat ederseniz, bu sahne gördüklerimizden ziyade işittiklerimize dayanır. Daha geleneksel tarzda çekmiş olsay-

dım, bütün gerilim kaybolurdu. Dolayısıyla, bence duruma en iyi denk düşen anlatım tarzı kesintisiz plandı. Onun haricinde, zaten hep aynı yöntemi uyguluyorum: Ne zaman dehşet uyandıracak bir şey göstermek zorunda kalsam uzaktan çekiyorum. Acının yakından gösterilmesi bence müstehcendir.

Sinemada gösterilmez bulduğunuz başka şeyler var mı?

Bütün büyük acılar ve ölüm. Bir katliamın kurbanlarının yakın plan gösterildiği görüntülere katlanamıyorum, bilhassa belgesellerde. Ben bunu görmek istemiyorum. Bu bir zevk meselesi tabii.

Zevk meselesi mi, etik mesele mi?

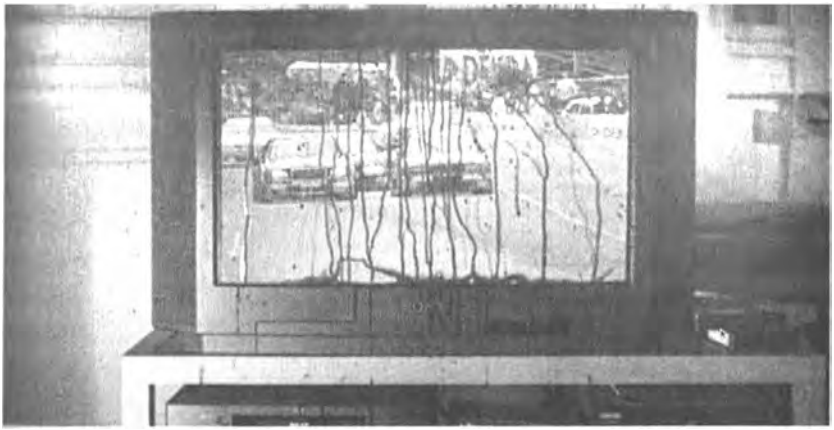
Almancada *Geschmack* deriz, bir insan zevk sahibiyse etik sahibi de demektir. Zevk sadece estetik bir mevzu değildir, saygıyı da içerir. Ötekinin acısına duyulan saygıyı.

O sahnede televizyon ekranında görülen otomobil yarışı insanı şaşırtıyor...

Ekranda ne olsun diye epey kafa yordum. Konuşmalı bir program sahnenin bütün gerilimini bozardı. Pastoral bir görüntü sahneyi ironikleştirirdi. Otomobil yarışınınsa hem müthiş asap bozucu bir ses çıkarma gibi bir avantajı vardı, hem de aynı zamanda, özel bir dikkat çekiciliği olmadığı gibi gerçekçiydi de. Gerçek bir yarış yayınını olduğu gibi kullandık. Açıkçası, aklıma başka bir fikir gelmedi ve bence o sekansa iyi oturdu.

Bir çember üzerinde ha bire dönüp durmaktan ibaret otomobil yarışının bu saplantılı boyutu da tercihinizde rol oynamış mıydı?

Evet, bunun da sahneye bir katkısı olacağını düşünmüştüm, ama beni asıl ilgilendiren yarışın gürültüsüydü.



Bu asap bozucu sesle açılış sahnesinde operadan aniden John Zorn'un müziğine geçiş arasında bir bağ kurabilir miyiz?

Elbette, iki ses de fazlasıyla sert. John Zorn montajcımın önerisiydi. Ondan önce de deneysel bir müzik koymuştum, o da agresif bir parçaydı, ama yine de zayıf kalmıştı. Ayrıca, John Zorn sadece düz bir *heavy metal* değil, daha ziyade bu tarz müzik üzerine bir düşünme biçimi. Tıpkı *Ölümcül Oyunlar*'ın gerilim türü üzerine bir düşünme biçimi fırsatı sunması gibi.

O sahnede Susanne Lothar'dan nasıl bir yorum istediniz? Nerede ne kadar duracağını, bazı hareketleri ne kadar sürede yapacağını siz mi belirlediniz?

Nasıl çalıştığımızı çok iyi hatırlıyorum. Sahnenin önemli anlarında ne hissetmeleri gerektiğini ve buna tekabül eden hareketleri açıklamak için Susanne'yle Ulrich'in soyunma odasına gitmiştim. Sonra sete geçtik, orada da bütün hareketleri en ufak ayrıntısına kadar gösterdim. Ondan sonra, canlandırdıkları karakterlerin duygusal değişimlerini aşama aşama çalıştık. Ardından, hazırlanmak için odalarına çekilmelerini ve hiç acele etmemelerini söyledim. Bütün ekip hazır vaziyette sessizce on-

ları bekledi. Gelip yerlerini aldılar ve bütün sahneyi mükemmel bir şekilde oynadılar. Beni rahatsız eden çok küçük bir şey yüzünden sahneyi tekrarlamalarını istemek zorunda kaldım. Yeniden başladılar ama daha birinci dakikada kestim, çünkü baştan aşağı sahtelik akıyordu. Bunun üzerine, üçüncü kez baştan almalarını rica ettim ve bu sefer sahne kesinlikle kusursuz oldu. Üstelik, bobinin tam sonunda noktayı koydular. Kronometreyle çalışmadık, hiçbir hareketin süresi hesaplanmamıştı. Ama daha sahneyi yazarken, bir makaranın aşağı yukarı tamamını kaplayacağını biliyordum. Öylesine yıpratıcı bir sahneydi ki, eğer gerekseydi, dördüncü kere tekrarlayacak takatleri kalmamıştı. Bunun tam tersi bir tekrar hikâyesi de var; dua sahnesini tam yirmi sekiz defa çektik, çünkü Susanne bir türlü yapamıyordu. Böyle durumlarda kesinlikle pes etmemeniz, içinize sinene kadar baştan almanız lazım. Bütün ekip çok zorlanmıştı, ama tabii esas gerilim Susanne'nin üzerindeydi. Sonuçta, yorgunluk lehine işledi. Önce, hıçkıra hıçkıra ağlarkenki sesinden aksayan bir şey olduğunu fark ettim; gerilim eksikti. Öğrencilerime çok sık söylerim, iyi bir yönetmen olmak için en çok ihtiyaç duyacakları şey iyi bir kulağa sahip olmaktır. Birçok şeyi gözünüzden önce kulağınızla fark edersiniz. Geniş açı bir planda, çekim esnasında hiçbir şey göremezsiniz. Aksayan bir şey olup olmadığını anlamanın tek yolu sese kulak vermektir.

Susanne Lothar'ın ağzı tıkalı, elleri bağlı haldeki, endişeden ve ağlamaktan yüzü gözü darmadağın olduğu sahne çok sarsıcı. Bu raddede duygusal dönüşümü nasıl yakalayabildi?

Sete geldiğinde o vaziyetteydi. Gözlerinin o hale gelmesi için odasında tam yarım saat ağlamış. Makyaj da yapıldı tabii, ama öncesinde ağlamayı ısrarla istedi. Susanne'da biraz mazoşistlik de var galiba, bu türden sahnelerde oynamayı çok seviyor. Uç durumları canlandırmak hoşuna gidiyor, en güçlü yanı bu. Buna karşılık, diyaloglarda her zaman o kadar rahat değil. Dolayısıyla, *Ölümcül Oyunlar*'ın ikinci yarısında harikalar yara-

ürken, birinci kısımda *Ölümcül Oyunlar ABD*'deki Naomi Watts kadar iyi değil. Naomi Watts'ınsa daha bir çekiciliği ve olağanüstü bir hafifliği var. Naomi de Amerikan versiyonunun ikinci bölümünde Susanne kadar iyi değil. Ama her ikisinin de filmin başındaki performaslarını olağanüstü buluyorum.

Filmin başlarında, arabanın içinde komşularının tavrı hakkında konuşurlarken netlik ayarının değişerek bir Susanne Lothar'ın, bir Ulrich Mühe'nin görüntüsünün netleşmesi bizim pek içimize sinmedi doğrusu...

Orası benim de pek hoşuma gitmiyor, ama başka da bir çare yok gibi gelmişti. Sahneyi daha fazla planla keserek çekseydik, çok bölünecekti. Mümkün olduğunca sade bir şekilde çekmek istedim. Uzun bir yoldan gelmişler, yorgunlar, dolayısıyla kamerayı tek bir pozisyonda, belli bir mesafeden ikisini beraber görebileceğimiz bir noktada tutmam gerekiyordu, onlara daha fazla yaklaşmak için de bir sebep yoktu. Bu nedenle hep aynı açıyı koruyarak birinden diğerine netliği değiştirerek geçtim. Hoşlanmıyorum bundan ama daha iyi bir çözüm bulamayınca mecburen başvuruyorum bu yola.

Ama ikinci versiyonda, aynı sahnede bu netlik efekti yok olmuş; mizansende bir düzeltmeye mi gittiniz?

Yo, mizansen aynı, ama *remake*'te daha az göze batıyor; çünkü görüntü, yönetmeni Avusturyalı meslektaşına kıyasla netlik değişimini daha titizlikle yaptı.

Filmin *sound*'una da kısaca değinsek; üçlemede beraber çalıştığınız ses mühendisi Karl Schlifelner'in ölümü üzerine, *Ölümcül Oyunlar*'da Walter Amann'ı tercih etmişsiniz ve Amann özellikle ayrıntılarda örnek bir iş çıkartmış; mesela başlarda, evin demir bahçe kapısının otomatik kapanma sesi gibi...

Bunlar hep miksaj numaraları, benim uzmanlık alanım! Bu tür ayrıntılar ilave etmeye bayılıyorum. *Beyaz Bant*'la Alman-

ya'da en iyi ses ödülü almıştık. Çok hoşuma gitmişti, çünkü o film ses bakımından bayağı sakindir ve ayrıntılara son derece ihtimam göstermiştik. Bir filmi gerçekliğe bağlayan o küçük küçük seslerin toplamıdır. Zor bir şey bunu elde etmek, ama aynı zamanda olağanüstü miksajcım ve ses mühendisim Jean-Pierre Laforce ve Guillaume Sciama'yla paylaştığım büyük bir zevk benim için.

Ölümcül Oyunlar'ın Amerikan versiyonunu niçin çektiğinizi anlattınız ama, projenin arkasında kimin olduğunu söylemediniz.

Amerika'da küçük bir yapım şirketi olan İngiliz yapımcı Chris Coen'in fikriydi. 2005'te benimle görüşmek için Cannes'a geldi ve projeyi teklif etti. Evet dedim, çünkü filmde yer almasını arzu ettiği oyuncuların başında Naomi Watts geliyordu. Bu *remake* için ideal oyuncu olarak hep onu hayal ettiğimden, yapımcıyla projeye dair en azından bir konuda hemfikiriz, diye düşündüm.

Amerika'daki ekibinizi nasıl oluşturdunuz?

İşte o büyük sorun oldu. Tek olumlu nokta, görüntüde Darius Khondji ve ekibinin olmasıydı, harika iş çıkardılar. Fakat prodüksiyonun başta öngördüğünden iki ya da üç kat daha pahalıydılar. O nedenle de diğer görevler için benim önerdiğim isimleri kabul etmeyip çok daha ucuza çalışacak kişileri bana dayattılar; özellikle de dekor ve kostümde.

Sizin önerdiğiniz isimler, filmlerden işlerini gözünüze kestirdiğiniz kişiler miydi?

Aynen öyle. Fakat yapımcı o aralar müsait olmadıkları bahanesiyle onlarla anlaşma yapmadı. Bana kalırsa, aramayı denemediler bile, çünkü daha maliyetli olduklarını biliyorlardı. Khondji ve ekibi filmin bütçesini birkaç katına çıkarttı. Çekimlerin ikinci ya da üçüncü haftasında, sigorta şirketinin temsilcileri müdahale ederek prodüksiyon amiriyle ekibine yol verdiler. Onun yerine

başında dikilip planlamayı denetlemekten ve ha bire geciktiğimiz söylemekten başka bir şey yapmayan birini getirdiler. Her defasında ben de ona elimden geleni yaptığımı ve beni böyle sinirlendirmeye devam ettiği müddetçe hızlanmamızın mümkün olmadığını söylüyordum! Ve onu setten kovuyordum. Zaten bütün yaptığı, sanki kendi cebinden çıkan parayı harcıyormuşuz hissi uyandırarak o uğursuz havasını ortalığa yayıp dolaşmaktan ibaretti. Aslında prodüksiyon amirimiz olmadığı için her şey çok iyi yürüyordu. Tek şansım sözleşmede *shot-for-shot remake*, yani plan plan tıpkı çekim yapacağım ibaresinin yer almasıydı. Dolayısıyla, zaman kazanmak için bazı sahnelerden vazgeçmemi isteyemeleri mümkün değildi. Amerika'da olur olmaz şeyler yaptıklarını bildiğim için bu maddeyi ısrarla sözleşmeye koydurmuştum. Aptalın teki filmi herhangi bir yerinden kesebilir, kafasına göre montajlayabilir, hatta bambaşka bir final çektirebilirdi. Fakat, sözleşme nedeniyle köşeye sıkışmışlardı ve her şeyi çekmeme izin vermeye mecburdular. Ama artık sonlara doğru, her şey tam manasıyla eziyete dönmüştü. En son gün, küçük oğlanın geceleyin kaçmaya çalıştığı sahneyi çektik. Küçük oyuncunun ateşi olmasına rağmen, sabahın dokuzundan ertesi sabah üçe kadar çekim yaptık; çünkü ne pahasına olursa olsun filmi o gün bitirmemiz gerekiyordu. Sigorta şirketi bize bir tek gün daha vermeyi bir türlü kabul etmedi. Şartlar fazlasıyla nahoştu. Hatta bugüne kadarki en berbat çekim tecrübem olduğunu söyleyebilirim.

Bu koşullarda, o kadar pahalı bir görüntü yönetmeni olan Darius Khondji'yi nasıl kabul ettirebildiniz?

Çünkü adını daha en baştan vermiştim ve Amerika'da ünlü ve mesleğinde çok tanınan ve saygı duyulan biriydi. Daha *Kurdun Günü*'nü çekerken onunla çalışmak istemiştim ama o zaman müsait değildi.

Naomi Watts haricindeki oyuncuların seçimini nasıl yaptınız?

Klasik *casting* yöntemiyle. Tim Roth ilk tercihim değildi. Philip Seymour Hoffman'ı tercih ederdim. Ama kabul etmedi,

kariyerinin o döneminde, *Capote*'den sonra bu rolü canlandı mak onun için iyi olmayabilirdi. Gerekçelerine hak verdim çünkü filmdeki en kuru, en nankör roldü o. Amerikan zihniyetine göre o karakter, ailesini koruyamayan bir korkak.

Ayrıca, belki de Michael Pitt'le beraber oynamaları da sorun yaratabilirdi, sonuçta Philip Seymour Hoffman'la ikisi birbirlerine bayağı benziyorlar.

Ama matrak da olurdu.

Bir sıkıntı yaratabilirdi...

Sanki hiç sıkıntı yokmuş gibi, ekstra bir sıkıntı daha olurdu! Her neyse, rol Tim Roth'a verildi. O da iyi oyuncu ama bi pek anlaşamadık. Genelde oyuncularla ilişkim iyidir, ama onun la frekansımız bir türlü tutmadı; çünkü neyi nasıl yapacağının izah edilmesine asla tahammül edemiyor, hep kafasının dikine gidiyordu. Dolayısıyla, sette gerginlikler yaşadık. Bir yandan da Michael Pitt'in otoriteyle ve onunla ilgili her şeyle büyük bir derdi vardı. Hemen sinirleniveriyor ve beni provoke ediyordu. Kendini önemsetmek ama asıl önemlisi rolüne girmek için böyle davrandığını anladığımdan ona tahammül ediyordum. Sonradan çok iyi dost olduk, oyunculuğunu da çok takdir ediyorum. Ayrıca, onun da, suç ortağını canlandıran Brady Corbet'in de filmdeki performansları bence harikaydı. Naomi de sette zorluklar yaşadı. Benim titizliğim onu huzursuz etti. Hatta başlarda, on küsur defa çektiğimiz mutfak sahnesi yüzünden ağladı bile. Bir şeyi kesmek, sonra buzdolabını açmak, ardından telefonu almak gibi tarif ettiğim ufak tefek jestleri aklında tutamıyordu... Ona sakinleşmesini, zamanımız olduğunu söyledim. Bütün bunları yapmaya *remake* yüzünden onu zorladığımı sanıyordu. Beraber akşam yemeğine çıktık ve ona orijinal senaryoyu gösterdim. İlk filmde de bütün hareketlerin aynen böyle önceden tarif edildiğini gördü. Ve bu çalışma düzenine uyum sağlamak zorunda kaldı. Her ne kadar bazı güzel istisnalar olsa da, genelde Amerikalı

yönetmenler oyuncularla pek uğraşmıyor. Onlara nereden nereye gideceklerini gösteriyorlar, sonra gözlerini monitöre dikip böyle geçiyorlar, ara ara baştan almak gerekirse de düzeltilmesi gereken birkaç noktayı megafonla bildiriyorlar. Bense oyuncuların başından ayrılmam, bıkmadan usanmadan ne beklediğimi tekrarlarım, ta ki elde edinceye kadar. Böyle çalışmaya hiç alışık olmadıklarından, bir bardağı oraya değil de buraya koymalarını istemem onları çok sinirlendiriyordu!

Bu serbestlikten uzak çalışma tarzı karşısında isyan mı ettiler?

Aynen. Bir ara Naomi, kukla olmadığını söyledi! O nedenle ona ilk filmin *storyboard*'unu* gösterdim, bunun *remake*'le bir alakası olmadığını, bir çalışma tarzı olduğunu anlaması için. Normalde, bir oyuncu sıkıntı yaşadığında, blokaja uğramamak için değişik bir çözüm bulmaya çalışılır, ama bu bir *remake* olduğundan çok radikal düzeyde değişiklikler yapmamız mümkün değildi. Özgün açıları ve kadrajları mümkün olduğunca korumak istiyordum. Bununla birlikte, bazı kadrajlarda Michael Pitt'in konumuyla ilgili tavizler vermek durumunda kaldım.

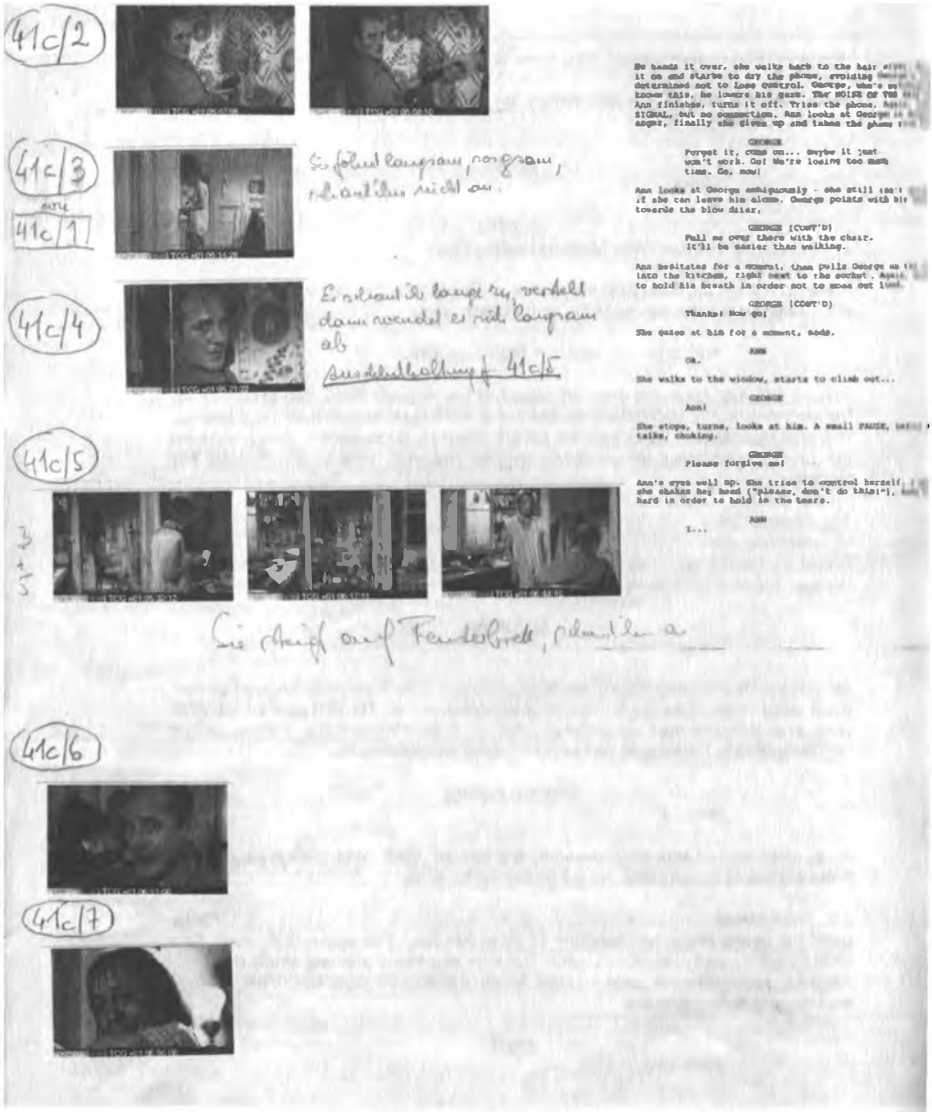
Avusturya versiyonunu bütün ekibe seyrettirmiş miydiniz?

Hayır ama zaten herkes fikir edinmek için seyretmişti. Fakat bunun tersine, onları bloke edebilir ya da etkileyebilir endişesiyle oyunculardan da teknik ekipten de çekimler esnasında orijinali seyretmemelerini istemiştim. Onlara tek yapmaları gerekenin bandilerini benim yönetimime bırakmak olduğunu söyledim.

Peki, sette sizin elinizin altında filmin orijinali var mıydı?

Elbette. Hatta yaptığım çizimler ve ilk filmin bütün planlarının fotoğrafları da vardı. Biraz zor bir sahnede, Darius'la hemen kafa kafaya veriyor, ikisini karşılaştırıp bir sağlama yapıyorduk. Ayrıca, Avusturya versiyonunun görüntülerini kullanarak bir *storyboard* da hazırlamıştım.

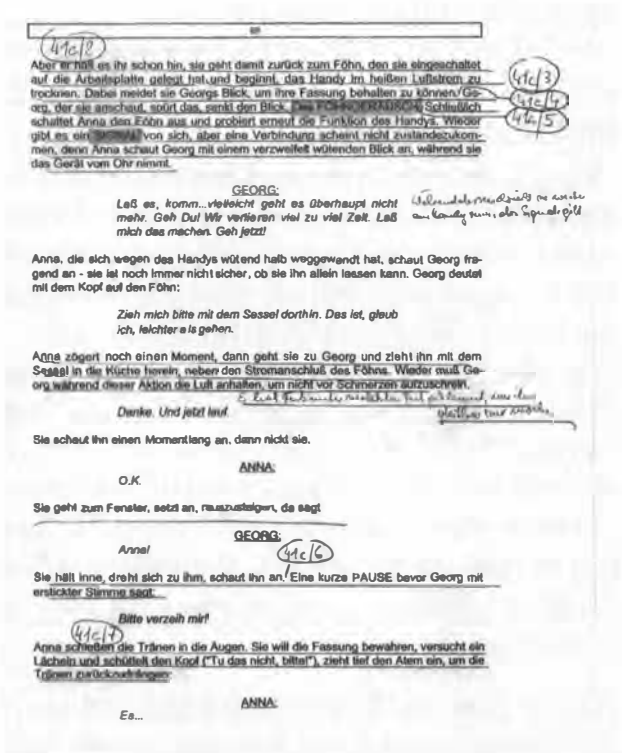
(*) Resimli taslak (y.n.).



Ölümcül Oyunlar ABD'nin senaryosunun sol sayfasındaki, ilk versiyondan fotoğraflarla birlikte bir sahnenin kurgusu...

senaryo önceden İngilizceye çevrilmişti; Amerikan yorumu için çok değişiklik gerekti mi?

Çok az. Açılış sekansıyla ilgili Tim Roth'la bir tartışma geçti aramızda; "Amerika'da insanlar özgün opera dinlemez, başka şey dinler," diye ısrar ediyordu. Ben de Fransızların *bobo* tabir ettiği bu entel küçük burjuvaların dünyanın her yerinde aynı olduğunu, dolayısıyla müzik açısından değişen bir şey olmadığını söyledim. Buna karşılık, polis çağırma sahnesinde bir değişiklik yapmamız icap etti. Almanca versiyonda karakterler, polisin numarası kaç, diye düşünüp birbirlerine soruyorlar; halbuki Amerika'da böyle bir şey imkânsız, 911'i bilmeyen yok. Dolayısıyla, diyaloğu bu şekilde uyarladım.



Aber er hält es ihr schon hin, sie geht damit zurück zum Föhn, den sie eingeschaltet auf die Arbeitsplatte gelegt hat und beginnt, das Handy im heißen Luftstrom zu trocknen. Dabei meidet sie Georgs Blick, um ihre Fassung behalten zu können/Georg, der sie anschaut, spürt das, senkt den Blick. Das FÖHNGERÄUSCH schließlich schaltet Anna den Föhn aus und probiert erneut die Funktion des Handys. Wieder gibt es ein [illegible] von sich, aber eine Verbindung scheint nicht zustandezukommen, denn Anna schaut Georg mit einem verzweifelt wütenden Blick an, während sie das Gerät vom Ohr nimmt.

GEORG:

Laß es, komm...vielleicht geht es überhaupt nicht mehr. Geh Du! Wir verlieren viel zu viel Zeit. Laß mich das machen. Geh jetzt!

Anna, die sich wegen des Handys wütend halb weggewandt hat, schaut Georg fragend an - sie ist noch immer nicht sicher, ob sie ihn allein lassen kann. Georg deutet mit dem Kopf auf den Föhn:

Zieh mich bitte mit dem Sessel dorthin. Das ist, glaub ich, leichter zu gehen.

Anna zögert noch einen Moment, dann geht sie zu Georg und zieht ihn mit dem Sessel in die Küche herein, neben den Stromanschluß des Föhns. Wieder muß Georg während dieser Aktion die Luft anhalten, um nicht vor Schmerzen aufzuschreien.

Danke. Und jetzt laut.

Sie schaut ihn einen Moment lang an, dann nickt sie.

ANNA:

O.K.

Sie geht zum Fenster, setzt an, rauszuschreien, da sagt

GEORG:

Anna!

Sie hält inne, dreht sich zu ihm, schaut ihn an. Eine kurze PAUSE bevor Georg mit erstickter Stimme sagt:

Bitte verzeih mir!

Anna schießen die Tränen in die Augen. Sie will die Fassung bewahren, versucht ein Lächeln und schüttelt den Kopf ("Tu das nicht, bitte!"), zieht tief den Atem ein, um die Tränen zurückzudrängen:

ANNA:

Es...

... ve sağ sayfadaki orijinal kurgu.

İşkenceci oğlanlar moda olan kelimeleri, güncel dili kullanıyor lar, mesela *awesome* esasen "korkunç" anlamına geliyorken, bu gün tam tersine dönüşerek "harika" anlamında kullanılıyor...

Birçok çevirmenle çalıştık; önce klasik bir tercümanla, son ra bir dublaj uzmanıyla, son olarak da deyimlerin, gündelik de yişlerin üzerinden beraber geçtiğimiz -adını şimdi hatırlayamı dığım- bir yazar yönetmenle.

İngilizceye çok hâkim olmamanıza rağmen, özgün diyaloglu rın tercümesini bu kadar sıkı kontrol altında tutmak istediniz mi hakikaten?

Tam da zaten İngilizceye çok hâkim olmadığımdan, sonuçtan emin olabilmek için birçok kişinin fikrini alma ihtiyacı duydum.

İlk filmdeki evin Amerika'ya taşınmasını istediğiniz dedikodusu dolaşmıştı ortalıkta...

Bu doğru değil. Ama zaten Avusturya'daki ev de Ameri kan tarzında yapıldığından, aynısının yeniden kurulması için planları almak yeterliydi. Aslında, mobilyalar ve perdeler farklı, aynı mizanseni koruyabilmek için bunların sadece boyutlarına sadık kalındı. Dış mekân seçimleri daha zor oldu. Normalde, dış çekim için uygun alanları arayıp tespit edersiniz, sonra seç tiğiniz yerlere göre montajı yaparsınız. Ama bu defa tam ters söz konusuydu. Bitmiş kurguya uygun mekânları bulmak ge rekiyordu. Başardık da ama bazı yerlerde dekoru kurguya uy durmak gerekti. Mesela, göle giden köprü gibi, onu inşa etme miz gerekti ve bir servete mal oldu. Naomi'nin köpeğini aradığı sahnede, sağdan sola aynı kamera hareketini koruyabildik ama mekân orijinale göre tersti.

İki versiyon arasındaki ender farklılıklardan biri de ailenin teknesinin üzerini örten yelken bezinin rengi, Avusturya versiyonunda mavi, Amerikan'da beyaz. Bu değişikliğin sizce özel bir anlamı var mıydı?

Hayır, aksesuvarcı talimatlarıma uymadığı için öyle oldu. Profesyonellik eksikliğinden genel olarak çok çektim, bazen de çok pahalıya patladı bu bize. Mesela baştaki, gölden bakarak gördüğümüz arabanın geçiş planı. Avusturya'da kamerayı küçük bir teknenin üzerine yerleştirmiştik ve iki defada çekmiştik. Amerika'da, devasa bir ekip seferber oldu, ama ancak üç defada çekebildik; çünkü tekneyi bir türlü arabayla aynı hızda ilerletemiyorlardı. Her sabah, çekim yerine geliyorum, bir bakıyorum dev araba filosundan sete ulaşamıyorum bile. Her görev sorumlusunun bir özel şoförü var! Böyle de çalışılabilir elbette, ama üç katı kadar paran ve zamanın olması koşuluyla.

İki versiyon arasındaki bir başka fark da köpeklerin cinsi: Avusturya versiyonundaki Alman *berger*'i Amerikan versiyonunda *golden retriever* olmuş.

Avusturya versiyonu için Alman çoban köpeğinden başkası düşünülemezdi, çünkü bekçi köpeği isteyen ailelerin tek tercihi budur. Amerika'daysa, çok dost canlısı ve mükemmel bir ev köpeği cinsi olduğu için insanlar daha ziyade *golden retriever* alıyor. Bizimki çok hoş ve çok yumuşakbaşlıydı, ama bana bu cinsin hiç saldırgan olmadığını önceden söylememişlerdi. Üstelik bizimki iyi eğitimli de değildi, istediğim hiçbir şeyi doğru dürüst yapamıyordu.

Köpeğin cesedinin fark edilişi de iki versiyonda farklı. Avusturya'da köpeğin cesedi sürücü koltuğundan düşerken, Amerika'da bagajdan düşüyor.

Amerikan versiyonu bence daha iyi oldu. Ama, beton gibi sert bir ölü köpekle çıkageldiler! Bunun üzerine, hayvanın içinin boşaltılıp pirinçle doldurulmasını istedim. Böylece düşüşü daha gerçekçi oldu. Sonra pek çok kişi bana, zavallı köpeğe ne yaptın, diye hesap sordu.

Elleri bağlı, kurtulmaya çalıştığı sahnede annenin kıyafeti de aynı değil. Avusturya versiyonunda Susanne Lothar kombinezon giymiş, ABD versiyonundaysa Naomi Watts'ın üzerinde külot, sutyen var.



Ulrich Mühe ve Susanne Lothar

Sebebi çok basit. Susanne Lothar'ın üzerindeki elbise duruma pek uygun değildi. Şehirde giymek için güzel bir elbiseydi ama kırlık değildi. Avantajı ise içine kombinezon giyilebilmesiydi. Naomi için, genç bir kadının giyebileceği türden sade bir yazlık elbise istedim. Ama o tür elbiselerle kombinezon giyilmiyor. Bu durumda, tercihi ona bıraktım: ya kombinezonla giyilebilecek, ama ortama çok da uygun olmayan bir elbise uyduracaktık ya da... O anda, sahneyi iç çamaşırlarıyla oynamanın onu rahatsız etmeyeceğini söyledi. Esas olarak elbisenin içinde ve sonraki zor sahnede kendini rahat hissetmek istiyordu. Seksi vücudunu öne çıkarmak gibi bir niyet kesinlikle yoktu. Zaten dikkat ederseniz, en ufak bir süsü püsü olmayan, son derece işlevsel iç çamaşırları seçtik, aksi takdirde sahne müstehcenleşirdi. O sekansta küçük bir kız çocuğu duygusu uyandırmasını istiyordum.



Tim Roth ve Naomi Watts

Almanca diyalogda, Arno Frisch, "Anne löpür yağlı mı?" diye sorarken, İngilizcede Michael Pitt, "Göğüsleri sarkık mı?" diye soruyor...

Kafiye nedeniyle değiştirdik. İşkenceci oğlanlar dörtlüklerle doğaçlama yapıyor, o melodiyi bozmak istemedim. Aynı şekilde, Almancadaki, "*Das Kind ist blind, die Mamma zieht sich aus geschwind,*" cümlesindeki kafiyenin de İngilizce karşılığını aradık; cümlenin anlamı, "Çocuk kör, annesiyse çabuk soyunuyor." Kafiyeyi korumak için İngilizceye çevirirken bazı ufak tefek değişiklikler yaptık. Bunlar zaten kolay kolay tercümeye gelmeyen kelime oyunları. Anna'ya zorla söylettikleri duaya gelince, o da iki versiyonda farklı, çünkü ikisinde de çocuklara ezberletilen gerçek duaları seçtik.

Daha önce bahsettiğimiz meşhur kesintisiz plan, *Ölümcül Oyunlar* ABD'de bir dakika daha kısa, ayrıca oyuncuların zamanlamaları da tamamen farklı. Susanne Lothar uzun süre perişan vaziyette kıpırdayamazken, Naomi Watts daha çabuk hareketleniyor, yerinden kalkmaya çalışıyor. Sonra, burası

inanılmaz, ikisi tastamam aynı anda televizyonu kapatıyorlar! Ama sonuçta, yine de bir dakikalık bir fark çıkıyor ortaya...

İkinci yarıda Avusturya versiyonunun Amerikan versiyonundan daha iyi olduğunun bir kanıtı da bu. Naomi'yle bu oyunculuk farkını tartışmadım. ABD versiyonunda oyuncuları bu plana hazırlarken ben de o denli dakik davranmadım açıkçası. Watts-Roth ikilisi bu *remake*'te kendilerini o denli kısıtlanmış hissediyorlardı ki, onlara biraz daha serbestlik tanıdım; özellikle de bu uzun plandaki hareketlerin süresine dair. Sorun şu ki, bu planda, Lothar-Mühe ikilisi gibi beraber karşılıklı oynamadılar. Bu da zaten hem görülüyor hem de işitiliyor. Ulrich Mühe'nin hali Tim Roth'a göre çok daha hakiki ve içler acısı. Diğer sahnelerde Roth çok iyi ama burada değil.



Michael Pitt ve Naomi Watts

Amerikan versiyonunda bu planı kaç kerede çektiniz?

Hatırlamıyorum ama çok tekrar yapmadık. Avusturya versiyonundan sadece birkaç kere daha fazladır, çünkü daha fazla hakiki olmasını sağlayamayacağımın ve aynı neticeyi elde edemeyeceğimin farkındaydım.

Televizyon ekranında Cary Grant ve Katharine Hepburn'ın oynadığı Howard Hawks'ın *Bebeği Getir* (*Bringing Up Baby*, 1938) filmi görülüyor. Neden onu seçtiniz?

Telif hakkı ödememiz gerekmeyen filmler listesinden seçtim. Bir diğer gerekçe de alıntıladığımız bölümdeki diyaloğun ritminin çok iyi oturmasıydı. Ayrıca, bu kısacık komedi sekansı bile bizim sert filme iyi geldi.

Bizim bildiğimiz böyle plan plan birebir aynısı yapılmış, üstelik kendi yönetmeni tarafından çekilen başka film yok.

Ben de bilmiyorum. Gus Van Sant'ın çektiği *Sapık* var, ama daha ziyade Hitchcock'un filmi üzerine bir etüt niteliğinde; o başka bir şey.

Ayrıca, Gus Van Sant orijinal kurguya adım adım sadık kalmadı, birtakım planlar ekledi, Norman Bates'in içseslerini görselleştirdi...

Benim açımdan, *remake* mesesiyle ilgili iki soru vardı. Birincisi: Niçin yapıyorum? Cevabını biliyorsunuz. İkincisi: Nasıl yapıyorum? Ekleyeceğim şeyler var mı? Hayır, birincisinde söyleyeceğimi söyledim. Tek maksadım, Avusturya versiyonuyla ulaşamadığım seyirciye ulaşmaktı. Dolayısıyla, aynı çalışma tarzını korudum. Ayrıca, bu yöntemin bir ilginçliği de vardı, çok farklı şartlarda tıpatıp aynı filmi yeniden çekmek hiç kolay değildi. Benim açımdan bir spor müsabakasına katılmak gibi oldu. Bütün engelleri aşmayı başardım! *Remake* prensibi gereği, başarısız sahneleri kesip atamayacağımı biliyordum. Her planın çekiminde ilki kadar iyi olmayacağı korkusu yaşadığım halde, sonuçtan büyük memnuniyet duydum.

Sonuçta bugün elinizde birbirinin aynı iki film var. Bu ikiz filmler hakkındaki hisleriniz nasıl?

Filmi ikinci kere çekmekle büyük bir hata yapmamış olmanın memnuniyetini duyuyorum. Mesela, bazı oyuncularla

çıkardığım iş daha iyi oldu. Arno Frisch fevkalâde ama Michael Pitt daha da iyi. Arno oynamıyor. Doğal haliyle, gündelik hayattaki kibirli edasıyla metnini söylüyor, gerçi bu da canlandırdığı karaktere çok iyi oturuyor. Michael ise tersine, tam bir Hollywood profesyonelliğiyle, ayrıntılardaki bütün nüansların üzerine giderek rolünü yorumluyor. Mümkün olan en geniş kesimlere ulaşma amacıyla filmin Amerikan versiyonunu çekme projesi için de bu gerekiyordu zaten. Brady Corbet de çok iyi, ama Frank Giering daha iyiydi; çünkü daha az tehlikeli duruyor, daha komik ve dolayısıyla aslında daha ürkütücü. Netice itibariyle, karşılaşabileceğim güçlükleri başta hafife aldığım için ıstıraplı bir tecrübe olduğunu ama emelime ulaştığım için de her şeye rağmen sonuçtan memnun olduğumu söyleyebilirim.

Ron Howard'ın *Saklı*'nın *remake*'ini çekmek gibi bir niyeti var. Ne diyorsunuz bu konuda?

Vazgeçti ama! Karşı değilim elbette. Amerikalılar kafalarına göre filmlerimin *remake*'lerini çekebilirler, yeter ki bana doğru dürüst ödeme yapsınlar! Ayrıca, onların işleriyle kendiminkini karşılaşırmak da eğlenceli olur.

Peki, Amerikalılar *Saklı*'nın *remake*'ini sizin çekmenizi önerirlerse, reddeder misiniz?

Tabii ki. *Ölümcül Oyunlar ABD*'yi çekerken teklif ettiler zaten. Hazır bir bütçe vardı ve bazı oyuncularla öngörüşmeler de yapılmıştı. Ama hiç ilgimi çekmiyordu doğrusu. İkinci bir filmimin daha *remake*'ini yapmam çok absürd olurdu.

9

Sorunlu iletişimler için *Bilinmeyen Kod* - Bourdieu, siyahlar, Rumenler ve Juliette Binoche-Marin Karmitz'in hükümranlığında - En iyi eleştirmenlerim - Sağır dilsizlerin sırları - kesintisiz planlarla bir "mozaik film" - Babamın hatıraları - *Piyano Öğretmeni*'nin uzun oluşum süreci - Marifetli Isabelle Huppert - Müstehcenliği çekmek - Annie Girardot'nun gözyaşları - Benoît Magimel için bir dublör - Schubert ve Schober - Filmi mahveden şey: dublaj.

Bilinmeyen Kod'un (2000) ortaya çıkış hikâyesine geçmeden önce, pek anılmayan alt başlığını anlatır mısınız: "_Çeşitli seyahatlerin tamamlanmamış hikâyesi._"

Doğrudan filmin içeriğiyle bağlantılı.

Elbette ama bu alt başlık kaçınılmaz olarak, yine tamamlanmamış bir hikâye fikriyle oynayan önceki filminizi, _Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası_'nı getiriyor akla...

Dilerseniz, *Bilinmeyen Kod* için *71 Parça*'nın Fransa *remake*'i diyebiliriz; dönemin Fransız gündelik hayatından birçok tipik

hikâyeyi iç içe anlatıyor. Bu arada, yazmak için araştırma yap mak zorunda kaldığım tek filmim, çünkü Fransa'ya göç etmiş Afrikalı ve Rumen topluluklar hakkında hiç bilgim yoktu. Fran sız basın danışmanım Matilde Incerti'nin Rumen olan kocası Paris'teki Romanya göçmenleriyle tanışmama yardımcı oldu. Üniversitede hoca olduğu için de Afrikalı öğrencilerle bağlantı kurmama aracılık etti. Böylece, yazmaya başlamadan evvel, üç ay boyunca bu toplulukları gözlemledim. Bu filmle ilgili en gu rurlandığım şey, araştırmalarım sırasında mülakat yaptığım öğ rencilerden birinin filmi gördükten sonra, "Bir beyazın, siyahi bir topluluk hakkında bu kadar doğru şeyler anlatabileceğini hiç düşünemezdim," demesi oldu. Hiç âdetim olmadığı halde, ilk defa, yakından tanımadığım bir çevreyi anlatma riskine gir diğim için bu sözler beni daha da memnun etti. Çiftlik hikâ yesinde de Pierre Bourdieu'nün, sürülerini imha edecek denli çaresizliğe sürüklenen köylülerin durumunu ortaya koyduğu *La Misère du monde* (*Dünyanın Sefaleti*) kitabından esinlendim. Aslında, tanıdığım topraklarda gezindiğim tek hikâye, mesle ğimle bağlantılı olan, Juliette Binoche'un canlandırdığı aktris hikâyesiydi. Filmdeki fotoğrafçının kareleri ise, Raymond De pardon'un *Paris* (1998) filminde oynayan Luc Delahaye'e ait.

Fotoğrafçının hikâyesinde, ebeveyninin çiftliğini bırakıp fo toğrafçılığı seçtiği için suçluluk duyduğunu söyleyen Depar don'un fotoğrafçısından esinlendiniz mi?

Benim fotoğrafçım bir karışım. Depardon'un bir gazeteciy le görüşerek yazdığı ve eve dönüşünde sıkıntılar yaşayan bir savaş muhabirini anlattığı tretmandaki ayrıntılardan çok yarar landım. Depardon, filmi çekmekten vazgeçtiği için, istediğim gibi kullanabileceğimi söyleyerek metnini bana vermişti.

Göle Giden Üç Yol'daki mesleğinin manasını sorgulayan savaş muhabirinin sorunsalıyla karşı karşıyayız yine...

Kesinlikle! *Bilinmeyen Kod*'da o televizyon filmindeki diya loglardan bazı alıntılar da yaptım.

Sağır dilsizlerle ilgili araştırmalar da yaptınız mı?

Sağır dilsizler fikri vardı aklımda ama trampet sahnesi tamamen tesadüf eseri. Film için araştırma yaptığım sırada, bir gün bir parktayken birden trampet sesleri yükseldi. Gittim baktım, genç bir siyahi şefin etrafında toplanmış bir grupla karşılaştım. Filmin sonlarında Amadou'nun yanında da gördüğümüz o şef çalıştırdı sağır dilsiz çocukları oyunculuk için. Gördüğünüz gibi, *Bilinmeyen Kod* epey bir araştırmaya dayanıyor. Bütününe baktığımda, doğru bir film olduğunu düşünüyorum; Fransa'da gösterime girdiğinde kimi eleştirmenlerin dile getirdiği gibi bir yabancının muhayyilesinin katışıksız ürünü değil. Bu olumsuz eleştirileri okuduğumda çok şaşırdım ve üzüldüm; halbuki önceki filmlerime Fransız basını daha ziyade olumlu yaklaşmıştı. Dünyanın geri kalanındaysa, hiçbir zaman almadığım kadar iyi eleştiriler aldım *Bilinmeyen Kod*'la.

BİLİNMEYEN KOD

Paris, sabah vakti. Oyuncu Anne, evinden çıkar ve o sırada Kosova'da görevde olan savaş fotoğrafçısı sevgilisi Georges'un kardeşi Jean'la karşılaşır. Kendi halinde sessiz sakin bir delikanlı olan Jean, baba çiftliğinden kaçmış; kendini evsiz barksız bulmuştur. Anne, anahtarlarını ve oturduğu binanın kapısının kodunu verir ona. Jean rahatlamıştır, bir çörek yer ve buruşturduğu kâğıdı fırının önünde oturan Rumen dilenci Maria'nın üzerine atar. Genç siyahi müzisyen Amadou rahatsızlanır. Bir itiş kakış meydana gelir. Kalabalık toplaşır. Polis kimlik bilgilerini kontrol etmek üzere Amadou'yla Maria'yı gözaltına alır. Anne tiyatroda prova yapar, ilk filminin diyaloglarının dublajıyla ilgilenir. Georges'la tekrar bir araya gelmeleri sıkıntılı olur. Bir yandan da komşularının çocuklarına kötü muamelesi onu endişelendirmektedir. Maria, Romanya'ya geri gönderilir, giderken yanında kızının düğünü için para götürür. Dilencilik yaptığını yakınlarından saklasa da Fransa'ya geri dönmek ister. İşitme engelli gençlere müzik öğreten Amadou'nun annesi, Fransız ve Afrika kültürü ara-

sında bocalamaktadır, taksi şoförlüğü yapan babası ise başka bir eş bulmak üzere memleketine gider. Paris'e dönen Maria tekrar dilenciliğe başlar. Anne metroda yeniyetme bir göçmenin saldırısına uğrar. Mağribi bir adam, Anne'ı kurtarır. Bunun üzerine genç, Anne'a tükürüp metrodan iner. Georges, Anne'ı görmeye gelir ama binanın kapısının kodu değiştiği için içeri giremez.

Bu filmin Juliette Binoche'un sizinle çalışma arzusunun ürünü olduğu doğru mu hakikaten?

Doğru. Matilde Incerti'yle bir sohbetlerinin ardından, beni aradı bir gün. Matilde *Ölümcül Oyunlar*'dan beri bütün filmlerimin basın sorumlusu, aynı zamanda Juliette'le de çalışıyor. Üç lememin DVD'lerini vermiş ona. Juliette de üç filmi seyrettikten sonra bana telefon etti. Çok iyi hatırlıyorum, bir festival için İspanya'daydım, taksideyken telefonum çaldı. Karşıdaki sesi duyunca şaşırdım tabii: "Merhaba, ben Juliette Binoche. Filmlerinizi seyrettim, sizinle çalışmak beni çok memnun eder!" Ona, "Harika olur," dedim, ama aklımda hiçbir fikir olmadığını, düşüneceğimi söyledim. Marin Karmitz'in ilginç bulduğunu, ama iş yapmayacağını söyleyerek *Kurdun Günü*'nün yapımcılığını reddettiği dönemdi. Eğer ilerde başka bir senaryom olursa, ilgilenebileceğini de eklemişti. Juliette'in telefonu üzerine, ikimizin isminin aynı projede yer alması aklına yatabilir diye düşündüm. Hakikaten de Karmitz, Paris'te çekeceğim, birbiriyle kesişen hikâyelerden oluşan ve merkezinde Juliette'in yer alacağı bir film için açık çek verdi. Bunun üzerine, Paris'te küçük bir daire kiralayarak araştırmalar için kolları sıvadım. Üç ayın sonunda Viyana'ya dönüp senaryoyu yazdım. Karmitz senaryoyu okur okumaz onayladı. Ardından, Juliette'e verdim, okuduktan sonra, "Bu filmde montajcınız olarak çalışmayı çok isterim," dedi. Şaka mı yaptığını sordum, zira filmde montajlanacak bir şey yoktu, tamamen kesintisiz planlar olarak öngörmüştüm!

çok tereddüt etti, emin değilim ama sanırım diğerlerinin arasında öne çıkmayan bir rol üstlenecek olmak onu biraz hayal kırıklığına uğratmıştı. Ama sonuçta kabul etti ve her şey yolunda gitti. Onunla çalışmak olağanüstüydü.

Kurmitz'e iç içe geçen hikâyelerden oluşan filminiz için Juliette Binoche'un olurunu aldığınızı söylediğinizde, filmin temasından da bahsetmiş miydiniz?

Ona tam olarak ne dediğimi hatırlamıyorum. Ama, *71 Parça*'da da değindiğim Rumen göçmenler hikâyesi daha o zamandan aklımda vardı. Mevzu Paris'te geçtiği için siyahlardan söz etmeden olmayacağının da farkındaydım. Zaten bu nedenle, kendi cebimden karşıladığım bütün o araştırmalara giriştim.

Bütün filmi kesintisiz planlar halinde çekmeye yazım aşamasında mı karar verdiniz?

Evet, çünkü *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası*'nda bunu yapamamıştım, şimdi karşıma beni kamçılayan bir fırsat çıkmıştı. Tıpkı daha sonra *Ölümcül Oyunlar*'ın Amerikan versiyonunu çekerken bu filmin öncekinin montajına bire bir uyması gerektiği gibi.

Kendinize böyle kısıtlamalar koymayı estetik düzeyde kendinizi aşmanın bir yolu olarak mı görüyorsunuz?

Bilmiyorum. *Bilinmeyen Kod*'da, parçalı yapıyla ilgili bazı kesin şartlar vardı kafamda, her bir parçanın bir kesintisiz planı tekabül etmesini ve kendi içinde bir bütün olmasını istiyordum. Ama yine de filmin tamamını prensip olarak kesintisiz plan üzerine kurmak gibi bir niyetim yoktu. *Beyaz Bant*'ta mesela çok fazla kesintisiz plan vardır, ama sahnelerin çoğu açı-karşı açı şeklinde montajlanmıştır. Tamamen kesintisiz plandan oluşan bir film daha çekmeyi düşünmem.

Bilinmeyen Kod'un en etkili planlarının ayrıntılarına geçmeden önce; sağır dilsiz çocukların küçük bir kızın işaretlerle anlattığı şeyi tahmin etmeye çalıştıkları giriş sahnesinin anlamını anlatır mısınız?

İşaretle anlatacağı kelimeyi bir tek küçük kıza söyledim, diğerleri bilmiyordu. Size de söylemeyeyim!

Yani çocukların tepkileri senaryoda yazılı değildi, öyle mi?

Yo, yazılıydı, yoksa sahne fazla uzardı. Bütün cevaplar önceden belliydi. Kız verilen kelimeyi ne kadar iyi anlatsa da bu cevapların çıkması zordu.

Verilen cevapların çoğu sizin dünyanıza dair: "yalnız", "saklı", "haydut", "vicdan azabı", "hüzün", "mahpus"... Filmde işleyeceğiniz temaları önceden ilan etmiş oluyorsunuz, tıpkı opera uvertürlerinde olduğu gibi...

Evet, iki noktayla biten bir cümleye tekabül ettiğini söyleyebiliriz bu sekansın, filmin devamındaki amaç bu cümleyi geliştirmek. Finaldeyse, çocuk grubuna ve onlara işaretlerle güzel bir şey anlatmaya çalışan oğlana dönüyoruz, bu sefer cevabı seyirci tek başına çözmek zorunda, çünkü çocukların tahminlerini görmüyoruz.

Ve ilk defa, bir filminizde nispeten iyimser bir final görüyoruz!

Evet, en az hüzünlü filmim bu!

Hem de sağır dilsiz çocuklar sayesinde! Filmde aslında bir tek onlar iletişim kurabiliyor ve birbirlerini yatıştırabiliyorlar ve en sonda, *Bilinmeyen Kod* ibaresini okumanın yol açtığı sıkıntı, bilmemenin neden olduğu dışlanma...

O başlığı, o zamanlar Avusturya'da henüz olmayan Fransa'daki bu uygulama nedeniyle koydum. Bugün binaların kapıları bizde de dijital olarak kodlanmış, ama o zamanlar bir tek

ol vardı. Paris'te senaryo için öncalışmaları yaparken, kime gidecek olsam, bir giriş kodu veriyordu. Bu bana çok çarpıcı gelmişti ve günümüzdeki iletişimsizliğe dair uygun bir metafor olduğunu düşünmüştüm.

Çoğu zaman olduğu gibi, yine çemberi tamamlayarak bitiriyorsunuz; son sekans doğrudan ilk sekansa bağlanıyor.

Müzikal yapılar da aynı prensiple işler. Senaryo yazarken çok sayıda müzikal araç kullanırım: senkoplar, esler, tekrarlar, kontrpuanlar... Özellikle de mecburen çok daha karmaşık bir yapısı olan iç içe geçmiş hikâyeli bir film yazarken. Böyle bir senaryonun yazımı bir yandan, her sekansta sadece en temel noktalara yer verebileceğiniz için daha kolaydır; diğer yandan, seyircinin her hikâye arasındaki bağı kolayca kurabilmesini gözetmeniz gerektiğinden daha zordur. Biraz fazla uzayan sekansın gerilimi düşürdüğünü, bir hikâyeyi bıraktığınız yerden yeniden alırken ilgiyi tekrar uyandırmak için beklenmedik bir durum bulmanız gerektiğini aklınızdan çıkarmamalısınız.

Juliette Binoche ile sevgilisinin kardeşinin yer aldığı, oğlanın dilenci kadını aşağılaması üzerine kaldırımda arbedenin çıktığı ikinci kesintisiz planı nasıl çektiniz? Kompozisyonun zenginliğiyle filmin en etkileyici sekansı...

Çok emek harcadık o sekansa. Bir kere önce, böyle bir mizansene en elverişli sokağı bulmamız gerekiyordu. Fakat günlerce aradıktan sonra eli boş döndük. Nihayet bir yerde karar kıldığımızda, bu sefer de mekânı senaryodakine uygun hale getirmek için uğraştık. Genç adamın enstrüman çaldığı yer boş bir avluya açılan bir pasaj. Oraya bir süpermarketin cephesini kurduk, çok giren çıkan olduğu için süpermarketler dilencilerin en tercih ettikleri yerlerdendir. Fırının olduğu yerdeyse halıcı vardı, o mağazayı da fırına çevirdik. Oyuncuların hareketlerine gelince, hepsi saniyesi saniyesine hesaplanmıştı; "diyaloğun şu bölümü beş saniye sürecek ve bu arada oyuncu bu noktadan

şu noktaya yedi adım atacak" kadar net bir şekilde her şey kro nometreye bağlıydı. Ve aynı esnada, aynı kesinlikte kameranın hareketini de koordine etmek gerekiyordu. Dolayısıyla, bir gün boyunca kamera ve oyuncularla prova yaptık. İkinci gün de ka mera, oyuncular ve figüranlarla provaya devam ettik. Çekim lere üçüncü gün geçtik. Sanırım yirmi sekiz defa baştan almak zorunda kaldık ve montajda son kaydı tuttuk. Diğer hepsinde ya oyunculardan biri metnini hatırlayamıyor, ya iki yüz figü randan biri kameraya bakıyor ya da başka bir sakarlık meydana geliyordu! Nihayet hiçbir aksaklık çıkmadığında hepimiz mü hiş bir memnuniyet yaşadık.

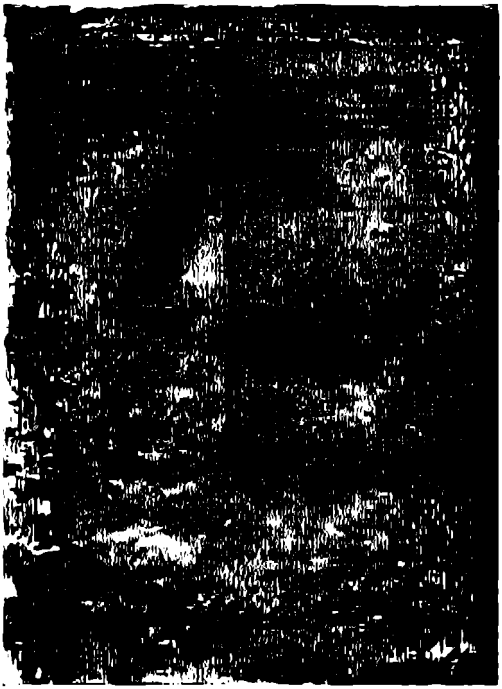


Ona Lu Yenke, Luminita Gheorghiu ve Alexandre Hamidi

Monitör katkısı olmasa böyle bir teşebbüste bulunabilir miy diniz?

Hayır, böyle bir planda insanın çıplak gözle her şeyi görme si mümkün değil. Ne kadar kameranın başından ayrılmayıp kadrajı sürekli kontrol etsem de kırk kişiye aynı anda bakamam; en temel olana odaklanmam gerekir. Monitör sayesinde her şeyi dikkatle inceleyebiliyorum ve üçüncü defa kameraya doğ-

ru bakan figüranı ya da bitap düştüğü için Juliette'in repliğini unuttuğunu fark edebiliyorum...



Storyboard: café sahnesindeki, kesintisiz plan.

Bu sekansı stüdyoda çekmek daha ekonomik olmaz mıydı?

Hayır, stüdyoda çekmeyi tahayyül dahi edemezdik. Yolun bütün o bölümünü, dükkânları, süpermarkete açılan pasajı, hepsini inşa etmemiz gerekeceği gibi, trafik akışının simülasyonunu yapmak, yolun diğer tarafındaki binaların camlara yansımasını sağlamak zorunda kalırdık. Bütün bunların perdede ya da ekranda hakiki gözükmesi için, Hollywood şartları gerekir. Bir tek bu sekansı stüdyoda kurmanın maliyeti bütün filmin bütçesini katlardı! Her ne kadar maliyeti en yüksek plan bu olsa da, var olan mağazalarda birtakım değişiklikler yapmak, sahiplerinin kararını karşılamak ve kamera için raylar döşemek yine de çok daha ucuza geliyordu. Kafe sekansında daha da çok baştan almak zorunda kaldık. O bu denli kalabalık bir sahne değildi ama zamanlaması hassastı; masadaki sohbet, Juliette'in kalkıp uzaklaşması, yan masadaki sevgililer ve Juliette'in dönüşü... Her defasında mutlaka bir hata oldu. Otuzdan fazla tekrar yaptık.

O planın en etkili yanı, kameranın masayı Juliette arkadaşlarıyla otururken terk edip yan masadaki sevgilileri kadrajlaması ve sonra birden, gidişini görmediğimiz Juliette'in onların

arkasından geçerek tuvaletten dönüşünü görmemiz. Filmi ancak ikinci kere seyrederken Juliette'in ilk geçişini niye fark etmediğinizi anlıyorsunuz. Tam o anda, dikkati ilk plana, sevgililerin kavgasına çeviriyorsunuz.

Aynen öyle! Şaşırtma etkisi yaratmak için böyle bir strateji kurdum. Bütün koreografi hazırlık aşamasında inceden inceye tasarlanmıştı. Kimin hangi anda ne yapacağı önceden belliydi. Juliette kalkıp yürümek için benim işaretimi bekliyordu. Sonra da asistanlardan birine onu masaya göndermesi için işaret ediyordum.

O sekansta sizin de göründüğünüzü ileri sürenler var ama biz saptayamadık...

İşte bu büyük haber; filmimde görünüyormuşum ha! Açıkçası, belki de doğrudur ama şu ana kadar kendimi kadrajda görmüş değilim. Aklıma bu kadar matrak olmayan başka bir hikâye geldi. *Ölümcül Oyunlar*'ın sonunda, iki işkencecinin Susanne Lothar'ı suya atması gerekiyordu. Hiç baştan almadan, tek seferde kaydetmek istiyorduk; çünkü eli kolu bağlı olarak göle atılmak Susanne'yi korkutuyordu. Yetmiyormuş gibi, su da soğuktu. Cesedin suyun yüzüne hemen çıkmamasına dikkat etmemiz gerekiyordu. İşi kolaylaştırmak için Susanne suya atılır atılmaz teknenin yönünü hafifçe döndürmek geldi aklıma, böylece açı değişecekti. Monitör olmadığı için, kadrajı küçük bir video kamerayla kontrol ediyordum. Ekranda Susanne'nin suyun yüzüne çıkmadığını gördüm; şahaneydi, ölmüştü işte! Baştan almaya gerek yoktu. Montaj masasında hiç sorun yaşamadan planı düşündüğüm uzunlukta kestim. Sonra, ses üzerine çalışacağımız salonda filmi ilk defa büyük perdede gördüm. O da ne! Susanne görüntüye giriyor, felaket! Bugün olsa, dijital teknoloji sayesinde gayet kolay temizlersiniz ama o devirde mümkün değildi! Filmi Almanya'ya götürüp tek tek bütün karelerden Susanne'nin kafasını sildirmek bir servete patlamıştı.

bütün ihtimalleri göz önünde bulundursanız bile anlık bir hata meydana gelebiliyor. Sırasında, monitör olsa dahi yanılabiliyorsunuz. Küçük ekranda bütün ayrıntıları göremediğiniz için kötü bir sürprizle karşılaşma ihtimaliniz yok değil.



Maurice Bénichou, Walid Afkir ve Juliette Binoche

Metrodaki tek bir sabit planla çektiğiniz sekans da çok dikkat çekici.

Beni çok kaygılandıran bir sekanstı o, çünkü sabit plan da ayrı bir kısıtlamaydı. Ayrıca, metro idaresi sadece sabaha karşı 2'yle 5 arasında çekim yapmamıza izin vermişti. Planı üç saatte çekip bitirmek zorunda olmak beni gerdi. Tabii önceden iki oğlanla uzun uzun sahnenin provasını yaptık zira işimiz hiç kolay değildi, özellikle de diğerinin şakalarına kışkırtıcı bir şekilde gülen oğlanın rolü bayağı zordu. Tekrar tekrar ağlamak, gülmekten çok daha kolaydır. Kaç kere tekrarlamasını isterseniz isteyin profesyonel bir oyuncu ağlamayı başarır. Gülmedeyse sahtelik hemen belli olur. Dolayısıyla, gülmeyi en iyi becereni bulabilmek için profesyonel olmayan oyuncu adaylarından oluşan kalabalık bir grubun arasından seçim yaptık.

Çekimlerde sahneyi kaç kere baştan aldınız?



71 Parça'da Otto Grünmandl

Az, çünkü çok tekrarlayacak vaktimiz yoktu. Juliette de Maurice Bénichou da her defasında gayet iyiydi. Zor olan figüranlarla çalışmaktı. İki oğlanın tavırlarına tepki vermeleri gerekiyordu ve söz konusu figüranlar olduğunda ne zaman nasıl bir aksaklık çıkacağını asla tahmin edemiyorsunuz, her an her şeye hazır olmalısınız.

Bu sabit kesintisiz plan *71 Parça*'daki bankacı kadının babasının yer aldığı planı çağrıştırdı bize...

O planı da çok tekrarlamıştık, çünkü babayı canlandıran aktör bugün artık hayatta olmayan yaşlı bir müzikhol sanatçısıydı, repliklerini aklında tutmakta zorlanıyordu. Yedi dakikalık çekimin sonunda sözlerini unuttuğunda, yeni baştan almak herkese çok zor geliyordu. Ama bu hafıza sorunu haricinde çok iyiydi; o kadar uzun bir metni ezberlemek ve bir yandan daha önce tökezlediği yerlerde takılmamaya gayret ederek her defasında o yoğunlukta oynamak hakikaten çok zor iş.

Daha önce sözünü ettiğimiz avantajları bir yana, bir insanın hakikatine ulaşmanın ve yansıtmanın en iyi yolu sizce kesintisiz plan galiba. Film içindeki filmde, Juliette Binoche'un canlandırdığı oyuncuya seçmeler sırasında yönetmenin kadraj dışından verdiği direktif geliyor akla: "Hakiki yüzünüzü gösterin bana!"

Evet, bu da var tabii. Ayrıca, o sahne çok müphem, gerçekten bir tiyatrado mıyız yoksa ortada bir numara mı var, tam emin olamıyoruz. Juliette'in canlandırdığı karakterin seçmelere katılmak için oraya gittiğini anlıyoruz, ama yine de bir tuzağa düşüp düşmediğini de merak ediyoruz. Bu türden şüpheli durumlar yaratmak bana büyük keyif veriyor. Daha sonra kafede otururlarken Juliette, oynadığı filmde insanları villasına çekip hapsederek ölmelerini seyreden bir emlakçı olduğunu anlatıyor. Aslında, bu olaydan hareketle ben de bir film çekmek istiyordum. Ama bundan bahsettiğim bir gün, biri benzer bir hikâyeyi anlatan bir İngiliz romanı olduğunu söyledi, John Fowles'un *Koleksiyoncu*'sunu anlattı...



Juliette Binoche

O romanı William Wyler aynı adla (*The Collector, Korkunç Koleksiyoncu*, 1965) sinemaya da uyarladı, Terence Stamp oynuyor.

Öyleymiş! Bunun üzerine filmden vazgeçtim ve hikâyeyi *Bilinmeyen Kod*'a dahil ettim. Ama daha sonra, Avusturya'da kaçırılıp kapatılan ve sekiz yılın sonunda kaçarak canını kurtaran Natascha Kampusch adlı küçük kızın başına gelen olayla gerçeklik kurmacayı yakaladı.

Ana yapı olarak *Bilinmeyen Kod* geleneksel çok hikâyeli filmler den ayrılıyor, zira bütün karakterlerin yollarını bir şekilde ke siştiriyorsunuz, ama finalde onları bir araya getirmiyorsunuz...

Finalde onları nasıl bir araya getireceğim hakiki bir sorun du. Sonuçta üçünü, Juliette'i, Rumen kadını ve savaş fotoğraf çısını bir araya getirdim. Genelde, bütün karakterleri toplayan ya da en azından paralel olarak harekete geçiren bir durum ya da bir hadise olur. *Sosyeteden İnsan Manzaraları*'nda bu hadise deprem, *Manolya*'daysa (*Magnolia*, 1999) kurbağa yağmuruydu. Bu filmde, televizyondan yayınlanan ve bütün karakterlerin de tekrarladığı bir şarkı var. Çok eğlenceli, ama gerçekçi bir filmde çok da mümkün değil.

***Bilinmeyen Kod*'da kısmen bir toplanma yaratan olay sağır dil siz çocukların trampet konseri, filmde yegâne hakiki iletişim kuranlar da onlar...**

Evet, ama trampetin agresif bir yanı da olduğu için o sahne aynı zamanda insanın biraz içini de karartıyor. Ayrıca, çocukla ra çok eğlenceli gelse de sadece bu aynı zamanda bir çeşit pro testo.

Baştan sona barbarlığın dönüşünü vurguladığınız bir filmde bu trampet sahnesi kısa bir coşku ânı gibi...

Coşku denemez; iyimserliği elden bırakmadan dünyaya mümkün olduğunca keskin bir gözle bakmaya çalışıyorum, di yebiliriz.

Daha adından başlayarak *Bilinmeyen Kod* iletişimsizlik mese lesini deşiyor. Hepimizin ilişkisinde başkalarının erişemediği birtakım kodlar var...

"Babil miti" denen şey bu, insanları birbirinden ayırıyor. Aslında hiçbir zaman hakikaten iletişim kuramıyoruz, çünkü kelimelerin ve hareketlerin anlamı ve ağırlığı kişiden kişiye

değişiyor. Âşık olduğumuzda ve karşımızdakinin de bizimle aynı hisleri paylaştığını düşündüğümüzde aramızda gerçek bir iletişim olduğu yanılsamasına kapılırız. Ama bir süre sonra, ayağımız yere basar, gerçekliğe döneriz. Sadece seks ve müzik aracılığıyla bir başkasıyla aynı dalga boyunu yakalayabiliriz. O anlarda da hile yapılabilir elbette, ama orada ilişkinin yoğunluğu, her bir kelimenin potansiyel bir yanlış anlaşılma kaynağı olabileceği sözel iletişimdeki bütün teati ihtimallerini aşar.

Bu iletişim kurma güçlüğü fotoğrafçı Georges ile çiftçi babası arasında çok yoğun bir şekilde hissediliyor.

Köylüler genelde pek konuşkan olmaz.

Babayla iletişimsizlik de sevdiğiniz temalardan biri...

Evet, birçok filmimde farklı düzeylerde değiniyorum bu temaya. Daha önce de söylediğim gibi, bunun şahsi tecrübeyle bir alakası yok. Zaten şöyle bir şey oldu; *Kemirgenler*'i seyrettiğinde babam, "İyi ama neden bu kadar berbat bir baba imgesi var filminde?" diye sormuştu. Şimdi size vereceğim cevabı vermiştim: "Bilmiyorum!"

Oyuncu ve tiyatro yönetmeni olmasına rağmen babanızla hiçbir zaman yakın bir ilişkiniz olmadı mı?

Onu ancak, rol aldığı bir oyunu yönettiğimde gerçekten tanıyabildiğimi düşünüyorum. Çok eğlenceli geçmişti. İki dirhem bir çekirdek, etkileyici edası olan bir adamdı. Bir televizyon filminde Thomas Mann'ı canlandırmıştı, ama oyunculuk tarzı nedeniyle daha çok klasik komedide kendini göstermişti. Eugène Scribe'nin *Bir Bardak Su* (*Le Verre d'eau*) oyununda mesela çok komikti. Özel hayattaysa, aynen benim gibi çok dikkafalıydı! Çok çekiciydi ve bende pek olmayan bir mizah duygusuna sahipti. Espri yapmaya, komik hikâyeler anlatmaya bayılırdı.



Friedrich "Fritz" Haneke

Adı neydi?

Fritz, benim ikinci adım gibi. Fritz dedemin ve dedemin babasının da adı olan Friedrich'in kısaltmasıdır. Oğlum David doğduğunda, ona da üçüncü isim olarak Friedrich'i vermemiz için babam çok ısrar etmişti.

Sizin yönettiğiniz ve onun oynadığı oyunu hatırlıyor musunuz?

Evet, *Martin Luther und Thomas Münzer oder die Einführung der Buchhaltung*[8] adında Dieter Forte'nin biraz unutulmuş eski bir oyunuydu. Sekiz saat sürüyordu, ama ben dört buçuk saate indirmiştim. Babam Almanca konuşulan memleketlerdeki ilk büyük tacir olan Fugger rolündeydi. Çok komik olmasa da eğlenceli bir oyundu.

Babanızın da rol aldığı bir filminiz oldu mu?

Hayır, sinema filmi yapmaya başladığımda artık hayatta değildi. Televizyon filmlerimdeyse ona uygun bir rol yoktu.

Tiyatroda onunla birlikte çalışmak istemenizin bir sebebi de onu daha iyi tanımak mıydı?

Hayır, tiyatroya ilk başladığım dönemde Baden-Baden'da iyi oyuncu pek yoktu, onun varlığı oyunun kalitesini yükseltir, diye düşünmüştüm. Daha önce, onunla sadece çok kısa süreler

8 8 Martin Luther ve Thomas Münzer ya da Muhasebenin Başlangıcı.

için bir araya gelmiştik; kısa tatiller, haftasonları gibi... Birbirimizi tam manasıyla beraber çalıştığımızda tanıyabildik. Piyes çok uzun olduğu için ha bire kesip duruyordum, sonra bir gün babam dayanamadı, "Bir satır daha kısaltırsan ben gidiyorum!" dedi ve ötekilere dönerek ekledi: "Onun üzerinde vaktiyle olmayan otoritemin intikamını alıyor şimdi benden!" Onun dokunduramalı mizah anlayışının tipik bir örneği işte!

Babasız büyüdüğünüzü söylerken onu çocukken hiç görmediğinizi mi kastettiniz?

Sadece bir kez görmüştüm, dört ya da beş yaşındayken. 1946 ya da 1947'ydi, hemen savaş sonrası. Avusturya ile Almanya o zaman İngiliz, Fransız ve Rus kuvvetleri tarafından işgal altındaydı. Biz Salzburg'da oturuyorduk, babam Almanya'ya gidip orada yeni bir hayat kurmuştu. İki ülke arasında bir *no man's land** vardı, annem ve anneannemle beraber biz İngiliz ve Amerikan işgali altındaki taraftaydık. Benim Almanya'ya onun yanına gitmeye hakkım yoktu, o ise Avusturya'ya gelemiyordu, ama iki hudut karakolu arasındaki bölgede buluşabilirdik. Şimdi bile bana doğru yürüyüşü gözümün önüne geliyor. Annem yanımda duruyordu. Birbirimize, "Merhaba!" dedik; kendimizi biraz aptal gibi hissediyorduk.

Önceden organize edilmiş bir buluşma mıydı?

Evet, ama kimin organize ettiğini bilmiyorum. Biraz teatral bir andı. Ondan sonra, on iki yaşına geldiğimde gördüm tekrar babamı. Annemin Burgtheater'da oyuncu olduğu yıllarda, *Hamlet*'le Bregenz Festivali'ne katılmışlardı. Babam da başka bir nedenle Konstanz Gölü'nün kıyısında bulunuyordu ve beraber iki gün geçirmiştik. Açıkçası, babadan ziyade sanki bir dayıyla beraberlermişim gibi hissetmiştim. Ta ki ben Baden-Baden'a taşınıncaya, o da arabayla bir buçuk saat mesafedeki Mainz'da oturmaya başlayıncaya kadar. Sonrasında düzenli görüşmeye başladık. O zaman işte oyunda ona bir rol verdim. Çok eğlenceliydi!

* (İng) Sahipsiz toprak, cepheler arasındaki arazi, sahibi tartışmalı bölge (y.n.).

Ve sanatçının biyografisinin eserlerini izah etmediğini kanıtladınız!

Evet, yaşadıklarımdan, şahsi tecrübelerimden filmlerime yansıyan tek şey hangi biçimde olursa olsun şiddete karşı duyduğum korku ve onu reddedişimdir; bir de tabii ileşitimle ilgili her şeye dair duyduğum büyük kuşku var.

Anlatışınıza bakılırsa, *Bilinmeyen Kod* bütün filmleriniz içinde en beğendiğiniz galiba...

Evet, öyle denebilir. Aynı fikirde olan çok kişi tanıyorum. En dengeli, en zengin filmim olduğunu söylüyorlar. Ama *Sahte* da bana kötü gelmiyor!

***Bilinmeyen Kod* meselesindeki insani boyutu çok güçlü bir biçimde ortaya koyuyor. Batı toplumunun geçirdiği dönüşüme dair düşündürüyor; olayların akışının getirdiği çeşitli zaruretler sonucu çok etnik bir yapıya varılmış olsa da kültürler arasında bir etkileşimin kabul gördüğü anlamına gelmiyor bu...**

Sizin filmden çıkardığınız bu. Başkaları başka şeyler bulabilir. Her zaman olduğu gibi, bu filmi yaparken de benim temel derdim, mümkün olabilecek her yorumun önünü açmak, seyirciyi gösterdiklerim üzerine kendi görüşlerini ortaya koymaya davet etmekti. Özellikle final konusunda çok dikkatli olmak lazım. Film yönetmenin bakış açısıyla kapanmamalı, tersine seyircinin kendi kanaati oluşmalı. Seyirciyle teması koparmamanın tek yolu bu bence.

Alt başlık da bunu doğruluyor: "Çeşitli seyahatlerin tamamlanmamış hikâyesi". Kendinizi durumları ortaya koymakla sınırlıyorsunuz, sizi hangi yolda izleyeceği seyirciye kalmış...

Alt başlık filmin içeriğini barındırıyor derken bunu kastediyordum.

2001'de Piyano Öğretmeni'ni yapmaya sizi sevk eden ne oldu? Filmi önce Paulus Manker'in çekmeye niyetlendiği doğru mu?

Çünkü bir yerde, bunun on beş küsur yıldır üzerinde düşündüğünüz bir proje olduğunu okuduk...

Kulağınıza gelenlerin ikisi de doğru. Yayımlandıktan çok kısa bir süre sonra romanı okuduğumda bundan iyi bir film çıkabileceğini düşünmüştüm. Ve hatta sinemaya adım atmam için en ideal konu, diye geçmişti aklımdan. Bunun üzerine, Elfriede Jelinek'ten romanın sinema için haklarını istedim. Fakat, video enstalasyonlarıyla tanınan ve deneysel filmler çeken feminist sanatçı Valie Export'la birlikte kendisinin romanı senaryolaştırdığını söyledi. Kaynak bulunamadığı için o proje gerçekleştirilemeyince Jelinek, sinema uyarlamasından vazgeçme kararı aldı ve *Piyano Öğretmeni*'nin haklarını satmaya yanaşmadı. Bu arada, Paulus Manker, Jelinek'in önceki romanı *Dışlanmışlar*'ın (*Die Ausgesperrten*, 1982) oldukça başarılı uyarlamasında rol almış ve bu vesileyle aralarında bir hukuk oluşmuştu. Paulus *Piyano Öğretmeni*'nin haklarını isteyince Jelinek de vermiş. Böyle bir niyeti olduğundan daha evvel hiç bahsetmediği halde bir gün Paulus çıkageldi ve onun için senaryoyu yazmamı teklif etti. Benim de romanın hakkını elde etmek için uğraştığımı bilmesine rağmen benden bunu istemesinin delilik olduğunu söyledim. Aslında, o sıralar aklımda başka projeler vardı ve *Piyanist* uyarlaması artık o kadar ilgimi çekmiyordu. Dolayısıyla, "Eğer iyi bir ücret verecekse, neden olmasın, yazarım," dedim! Hakikaten de iyi bir ödeme yaptı, ben de senaryoyu yazdım. Filmde Kathleen Turner'ı oynatmak istiyordu. Bana göre, bu yanlış tercihti, çünkü Turner rol için fazla yaşlıydı. Onunla görüşmek için Amerika'ya gitti, Turner'sa teklifi geri çevirdi. Bunun üzerine, Helen Mirren'a yöneldi, ki bence iyi fikirdi, çünkü Erika'yı canlandırmak için belki biraz yaşlıydı, ama karakterin gizemli yanını yansıtabilirdi. Fakat Peter Greenaway'in *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı*'nın (*The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover*, 1989) ardından bir uçuk rol daha fazla gelir diyerek o da reddetti. Baştan beri Paulus'a bence o rol için ideal oyuncu olan Isabelle Huppert'i aramasını tavsiye ediyordum, ama o hiç kulak asmıyordu, Fransızca bilmediği için bir Fransızla çalışmayı tahayyül dahi edemiyordu. Arayışlarını

sürdürdü, lakin on yıl boyunca bir türlü gönlündeki kadın oyuncuyu bulamadı. Filmin prodüksiyonunu üstlenecek olan Veit Heiduschka, öğrencilik yıllarından Jelinek'i çok iyi tanıyordu. Sonunda bir gün ona filmi benim çekmeme izin verip vermeyeceğini sormuş. Paulus'un projesinin bir türlü ilerlememesinden ötürü hayal kırıklığı yaşayan Jelinek de evet demiş. Bunun üzerine Heiduschka, filmi benim çekmemi teklif etti. Ben de önce Paulus'la konuşmam gerektiğini söyledim. Sonuçta, onun için yazmıştım senaryoyu ve eğer filmi ben çekeceksem başka bir versiyon yazacaktım. Paulus'la buluştuk, bana önce Jelinek'le bir görüşmek istediğini söyledi ve aylarca sırra kadem bastı. Ona bıraktığım mesajlarda, filmi çekmemi istemiyorsa bunun benim için sorun olmadığını söylüyordum; yeter ki bunu bana açıkça söylesin. Bu arada, proje de kafamda gelişiyordu ve Heiduschka, filmi yapıp yapmayacağıma dair kesin bir karar vermem için beni sıkıştırıyordu. İki şartla kabul ettim: Jelinek onay verdiğini teyit edecek ve başrolü Isabelle Huppert oynayacak.



Thomas Weinhappel, Susanne Haneke, Michael Haneke ve Elfriede Jelinek

Elfriede Jelinek sizin senaryonuzu okumuş muydu?

Hatırlamıyorum, ama bu arada çektiğim sinema filmlerinin ses getirmesi, onay vermesinde etkili oldu sanırım. Senaryoya kesinlikle karışmadı. Gerçi Paulus için yazdığıma da müdahale etmemişti. En başından beri, metnini arzu ettiğimiz gibi kullanabileceğimizi temin etmişti.

Peki, film onu tatmin etti mi?

Tatmin etti mi, bilemiyorum. Otobiyografik bir roman; filmin çekimleri sırasında vefat eden annesiyle hakikaten sapkın denilebilecek bir ilişkisi olmuş. Bu kadarı filmi görmekten ne kadar çekindiğini anlatmaya yetiyor. Cesaret almak için bir arkadaşıyla birlikte geldi seyretmeye. Çıkışta, "İyi bir film olmuş," dedi bize. Ondan sonra da film hakkında hep olumlu görüş bildirdi. Fakat o kadar nazik bir kadın ki insan gerçekte ne düşündüğünden hiçbir zaman tam anlamıyla emin olamıyor. Bir sinema filmi olduğu için uyarlarken çok serbest davrandım. Metnin yarıdan fazlasını kaplayan anne-kız ilişkisini ciddi ölçüde kısaltarak ana yapıyı değiştirdim. Kahramanın gençliğine dair bütün *flash-back*'leri kaldırdım. Onun yerine, Erika'nın kıskandığı öğrencisi Anna'ya romanda olmayan bir anne verdim. Ve Erika'nın çocukluğunu daha dolaylı anlatmak için bu anne-kız ilişkisinden yararlandım.

PİYANO ÖĞRETMENİ

Günümüz. Viyana. Konservatuvarda müzik öğretmeni olan Erika Kohut, annesiyle birlikte yaşamaktadır. Anne, aklını yitirdikten sonra hayattan ayrılan kocasının ölümünün travmasını bir türlü atlatamamış, kızının çok büyük bir mesleki başarıya ulaşacağı umuduna saplantıyla sarılmış mütehakkim bir kadındır. Erika zaman zaman gaddarlığa varan sertlikte bir öğretmendir. Özel hayatı hüsran ve hayal kırıklığından ibarettir, röntgenciliğe kaptırır kendini, sık sık cinsel organı-

nı keser, parçalar. Bir konser çıkışında Erika'yla tanışan genç Walter Klemmer onu takıntı haline getirir. Sınıfına kabul edilmeyi ve ardından onu baştan çıkarmayı kafasına koyar. Erika ona katı davranmakla birlikte, yorumcu olarak yeteneğini ve ona karşı duyduğu fiziki çekimi de inkâr edemez. Sapkın oyunlar ikisini birbirine yaklaştırır. Erika giderek Walter'a hükmetmeye ve onu sahiplenmeye başlar; hassas ve narin öğrencisi Anna'ya ilgi gösterdiğini gördüğündeyse kızın mantosunun cebine cam kırıkları koyarak yaralanmasına sebep olur. Walter tepkilerinin nereye kadar uzanabileceğinin farkına varır ve hocasını daha doğrudan cinsel bakımdan provoke eder. Erika ise bir dizi sadomazoşist kural belirleyerek onunla görüşmeyi sürdürür. Kısa bir süre sonra, Erika'nın annesini de görünce, Walter genç kadının tahripkâr ruh halini kavrar ve onu son derece şiddet yüklü bir cinsel ilişkiye zorlar; ilişkilerinin de sonu olur bu. Erika'nın henüz tam iyileşmeyen Anna'nın yerini aldığı bir konser sırasında, "piyano öğretmeni" Walter'ın bir kadınla geldiğini görür. Walter Erika'yı selamlar. Erika bir köşeye çekilir, çantasına attığı bıçağı kavrar ve göğsüne saplar. Sonra, acısına rağmen dışarı çıkar.

Filmin yapım aşamasına dönelim. Romanın haklarını önce Wega-Film alıyor. Isabelle Huppert'in olurunu almanız üzerine mi MK2 devreye girdi?

Isabelle'in projeye olumlu baktığını öğrendiğimiz andan itibaren bir Avusturya yapımıyla kendimizi sınırlayamazdık. Isabelle'in ve diğer Fransız oyuncuların ücretleriyle bütçe Wega-Film'in imkânlarını fazlasıyla aştığı için bir Fransız ortak bulmamız farz olmuştu. Dolayısıyla, daha önce *Bilinmeyen Kod*'un yapımını üstlenen Marin Karmitz'le görüşmeye gittim. *Bilinmeyen Kod*'daki tavrından çok da hoşlanmamıştım, her şeye karışmaya kalkmıştı. Ama yine de ona saygım büyüktür, derin bir sinema bilgisine sahiptir ve çok sayıda iyi filme imza atmıştır. Ayrıca, haklarını savunmayı da iyi bilir. Bir keresinde söylediğim gibi, "O kendi krallığının kralı, ben kendiminkinin!

Ama bir krallıkta iki kral mümkün değil!" Üstelik, parayla ilgili konularda cebinde akrep vardır, bu da onunla çalışırken sanatsal açıdan hayal kırıklığı yaratabiliyor. Wega-Film'e karşı tavrı da çok iyi olmadığı için *Piyano Öğretmeni*'nden sonra onunla çalışmayı bıraktım. Bugün, Losange Film'den Margaret Menegoz'la çılaştığım için çok memnunum. Margaret harika bir kadın, hem mali işleri idare etmeyi çok iyi biliyor hem de beni kafama göre çalışmakta serbest bırakıyor. Onunla çalışmak çok kolay, ben gönlümden geçeni anlatıyorum, o da parasal sınırları söylüyor. Konuşuyoruz, ya bir çözüm buluyoruz ya da bulamıyoruz. Bugüne kadar hep mutlaka bir yolunu bulduk; ne o hayal kırıklığına uğradı ne ben.

Veit Heiduschka'yla da benzer bir ilişkiniz mi var?

Hayır, o apayrı, kıyaslanır gibi değil. Avusturyalı prodüktörler hakiki prodüktör değil. Sermayeleri yok, film nasıl satılır bilmiyorlar, sübvansiyon aldıkları Avusturya Film Federasyonu'na bağımlılar, gelirlerini oradan çıkarıyorlar. Kendi başıma filmlerimi yurtdışında dağıtacak şirket bulamasaydım, bugün hiç kimsenin tanımadığı bir yönetmen olarak Viyana'da çalışıyor olurdum. Heiduschka hep bana sadık davrandı ve iyi anlaştığım prodüksiyon amiri Michael Katz'ı bırakmadı. Katz çalışırken beni tamamen serbest bırakıyor. Karmitz olsa, *Benny'nin Videosu*'nun çekimleri başladıktan sonra oyuncu değiştirmeme asla izin vermezdi mesela.

Romanda anlatıcının BEN ve O diye değişmesi bir yabancılaşma etkisi yaratıyor. Bu edebi yöntemi sinemasal dile tercüme etme gibi bir kaygınız oldu mu?

İlk uyarlamayı kendim için yazmış olsaydım, belki öyle bir kaygım olabilirdi. Ama kendi çektiğim ikinci versiyonda diğer filmlerimden çok farklı bir üslup benimsedim. Senaryoda da yönetimde de kısmen televizyon filmlerimdeki tarza döndüğüm söylenebilir. Bu nedenle herhalde sinema salonlarında en

fazla ilgi gören filmim oldu *Piyano Öğretmeni*. Bence biçim olarak en içine girilebilir filmim bu.

Bu yabancılaşma etkilerini sanki Isabelle Huppert'in oyunculuğuna yansıtmışsınız gibi geldi bize. Mesela, Walter'ın deneme sınavı sahnesinde ona odaklanan çok uzun plandan, duruma ve hissettiği fiziksel çekime artık hâkim olamadığını yüzünden, özellikle de gözlerinden okuyabiliyoruz.

Böyle hissettiğinize çok sevindim. Ama bilinçli olarak mı böyle tasarlamıştım, hatırlamıyorum şimdi.



Isabelle Huppert

Romana kıyasla yaptığınız en temel değişikliklerden biri de Walter'ın rolünü geliştirmeniz olmuş...

Romanda, Walter ahmağın teki. Sinemada, hele bir dramda ahmak bir karakter varsa, o film yatar, çünkü hiçbir seyirci bir ahmağa ilgi duymaz. Romanda dili iyi işleyerek idare edebilirsiniz. Bütün roman boyunca Jelinek kendini ele veriyor, kendine karşı nefretini kusuyor ve bunu bütün karakterlerine bulaştırıyor. Her karaktere aynı gözle bakan kameranın sözde nesnelli-

gi sinemada boş bir karakterin önemli bir rolde olmasını pek mümkün kılmıyor. Erika-Walter çiftinde bir gerilim yaratmanın tek yolu oğlana çekici bazı özellikler vermekten geçiyordu. Aksi takdirde, Erika'nın niçin ona kafayı taktığı anlaşılamazdı.

Romanda kano yapan Walter filmde buz hokeyi oynuyor; parasal nedenlerle mi değiştirdiniz?

Hayır, parasal nedenlerle değil, paten pisti konservatuvarın hemen yanındaydı onun için. Herkesin bildiği bu binayı görür görmez aklıma hokey geldi. Böylece, romanda bütün ayrıntılarıyla anlatılan şehrin sokaklarındaki uzun gidiş gelişlerden de tasarruf etmiş oldum. Ayrıca bu değişiklik, Erika'yı buzlar prensesiyle özdeşleştiren güzel bir metafor imkânı da sunuyordu! Ama yanlış hatırlamıyorsam fikir, Paulus Manker'den çıkmıştı.

***Peep-show* sahnesini niye değiştirdiniz? Romanda, Erika genç bir kadının canlı teşhir gösterisini izliyor, uyarlamanızdaysa tek başına bir kabinde videodan seyrediyor.**

Bu soruya cevap olarak ekrandan yansıyan görüntülerin ifade biçimime daha uygun olduğunu söyleyebilirim. Ama gerçek neden şu; mekân seçimleri sırasında bir *peep-show*'a gittim. Öylesine manasız, öylesine pornografik olmaktan uzaktı ki, görsel olarak kullanılabilir değildi.

Bu sayede, romandaki gibi sadece okşamalarla sınırlı kalmayıp penetrasyon anlarını göstererek daha sert bir tasvir imkânı da yakalamışsınız. Filmleri tanıyamadıysak da o pornografik görüntüleri siz çekmediniz herhalde...

Hayır tabii, o kadar da değil! Her zaman olduğu gibi, asistanlarım kullanabileceğimiz filmlerin bir listesini verdiler, içlerinden en uygun olanı seçtim.

Prater sekansını da değiştirmişsiniz. Romanda, Erika orada yaşını başını almış bir kadınla bir Türk'ün oynaşmalarını sey-

rediyor. Filmdeyse, otomobilli bir açıkhava sinemasında daha genç ve daha sıradan bir çift var.

Çok basit bir nedenden ötürü mekân değişikliğine gittim: Prater geceleyin gerçekçi bir sahne çekmek için fazla karanlıktı. İki kişinin öpüşüp koklaşmasını dikizleyebileceği daha iyi aydınlatılmış bir yere ihtiyacım vardı. Açıkhava sineması hem bu şartları yerine getiriyor, hem de *sex-shop*'taki kabine göndermede bulunuyordu. Aynı medya içinde kalmak bana daha etkili göründü. Ayrıca, Türk erkekle sevişme sahnesi bana fazlasıyla kaba bir karikatür gibi gelmişti.

Piyano Öğretmeni, seks sahneleri çekmenizi gerektiren bir filmdi; kendinize nasıl sınırlar koydunuz?

Pornografikleşmeden kitaptaki müstehcenliği yakalamak istiyordum. Bu bir zevk ve ölçü meselesi; neyi yapabileceğinizi, neyi yapamayacağınızı bilmeniz gerekiyor. Bence her şeyi yapabilirsiniz, oyuncunun onurunun zedelenmemesi şartıyla. Mesela, Benoît'nın Isabelle'in üzerine atılmadan önce pantalonunu indirdiği sahnenin çekimi sırasında, kıçının kadrajın tam ortasına geldiğini görünce hemen kestim.

Çekimlerden önce seks sahnelerini oyuncularınızla konuşmuş muydunuz?

Evet. Onları elimden geldiğince gözeteceğime söz vermiştim ve sözümü tuttum.

Cinsel organlarını göstermeme gibi bir sınır çizmiş miydiniz mesela?

Evet, ama bu sınırı aşan yerler oldu. Walter'ın mastürbasyon yapmaya başladığı tuvalet sahnesinde, Erika ona ereksiyon halindeki organına dokunmayı bırakmasını söylüyor ama seyretmeye devam etmek istiyor. Romanda, oğlanın mastürbasyon yapışını seyrediyor, benim çekmek istediğim de aynısıydı. Benoît'ya se-



Benoît Magimel ve Isabelle Huppert

senaryoda ne yazılıysa onu çekeceğimizi söylediğimde, "Hayır," dedi, bunu yapmak istemedi. Bunun üzerine, dublör kullanmaya karar verdim; seçimi Benoît kendisi yapmak istedi. Prodüksiyon amirimiz ereksiyon halinde penis *casting*'i için birtakım porno oyuncularını çağırdı, Benoît da içlerinden birini seçti. Ama sorun şu ki, tercih ettiği oğlan eşcinseldi ve sette bir türlü ereksiyon olamıyordu. Ona hazırlanmak için zamanı olduğunu, acele etmemesini söyledim. Fakat iki saat geçti, üç saat geçti, hâlâ bir şey olduğu yoktu! Gidip sevgilisini alıp gelmek istedi, o gelirse başaracağından emindi. Bir süre sonra, bir aletle geldiler. İnanılır gibi değildi! Ama yine olmadı. Biz çok eğleniyorduk, ama "böyle olmayacak" dediler, çünkü ben ve kameramanım onları tedirgin ediyormuşuz. Bunun üzerine, pornocu oğlanın arkadaşına kamerayı çalıştırmak için nereye basacağını gösterip onları kendi hallerine bırakmak üzere biz çıktık. Ama görevi tamamlamış olarak dışarı çıkmaları için yine de epey bir beklememiz gerekti. O akşam bir yemek daveti veriyordum, misafirlerden iki saat sonra gidebildim ancak eve. Gecikme sebebimi anlattığımda ortaya çıkan mavrayı tahmin edebilirsiniz. En azından, kurtarabilir bir plan vardı elimizde. Montaj sırasında ışık sorunu olduğunu fark ettim. Görüntü ekibinden bir sersemin anlaşılan o sırada ihtiyacı olmuş, oradaki iki ışığı almış, yerlerine başka iki ışık koymuş, ama arada bir renk farkı oluşmuş. Dolayısıyla, bizim plan sahnenin ışığıyla uyuşmuyordu. Ama o kadar büyük zahmetle çektiğimiz için, artık ellemeden bıraktım. Filmi ilk seyrettirdiklerimden, mesela Karmitz'in karısından, o sahne için sert tepkiler aldım. Ama geri adım atmadım ve planı tuttum; ta ki son ayar

aşamasına kadar, o zaman o planla olmayacağı kafama dank etti, ışık hakikaten yanlıştı. Bunun üzerine, kesip çıkardım. Çok hayıflandım ve üzüldüm, çünkü senaryoyu erekte olan penisi göstermek üzere kurmuştum!

Bugünün dijital tashih imkânlarıyla o planı araya eklemeyi düşünmez misiniz?

Hayır, oldu bir kere. Filmi bu haliyle seyrettiğinizde o planın eksikliğini hissetmiyorsunuz.

"Geleneksel" filmlerde porno oyuncusu oynatmak galiba her zaman riskli bir şey...

Ama Bruno Dumont'un *İsa'nın Hayatı* (*La Vie de Jésus*, 1997) filminde böyle çekilmiş çok etkili bir sahne vardı.

Tüy rengindeki büyük sorunu saymazsak tabii. Dumont'un aktrisi sarışınken, cinsel organını gördüğümüz porno oyuncusu dublör kızıldı!

Bu mevzuda *Beyaz Bant*'tan matrak bir hikâye geldi aklıma. Ölen kadının uzanmış vücudunun olduğu sahnede cinsel organı da gözüküyordu. Fakat, yaşlı kadının canlı halini canlandıran oyuncu vücudunun görünmesini kesinlikle kabul etmiyordu. Bunun üzerine, Rumen figüranlara içlerinden birinin ek bir ücret karşılığında ölü kadını oynayıp oynamayacağını sorduk. Kadınlardan biri bir şartla kabul etti; kocası filmi seyrettiğinde kendisini tanımamalıydı. Onun isteği üzerine, kasık tüylerini boyayarak rengini değiştirdik!

Seks sahnelerinin doğrudanlığına dönersek, küvette çok sert bir kendini sakatlama sahnesi gösteriyorsunuz. Romanda daha başka böyle sahneler de var, mesela Erika'nın göğsüne çengelli iğneler geçirmesi gibi...

O sahneyi de çektik, ama küvet sahnesine ilaveten bir de o, olmuyordu. Tek bir kendini sakatlama sahnesiyle yetinmemiz

gerekiyordu, aksi halde tekrar duygusu veriyordu. Romanda böyle birçok sahne var, ama edebiyatta mümkün olan perdede her zaman olmayabiliyor.

Projeyi kabul etmeden önce, Isabelle Huppert bu türden doğrudan, hatta rahatsız edici sahnelerle ilgili yorumlarda bulunmuş muydu?

Ölümcül Oyunlar'ı fazla sert bulmuştu. *Piyano Öğretmeni*'ni ona teklif ettiğimde, romanı okumamasını rica ettim. Yakın tarihli bir söyleşide, bu tavsiyeye uyduğunu anlatıyor, ama filmde rol almayı kabul etmeden önce senaryoyu da okumadığını söylüyor. Viyana'ya gelirken uçakta rolünün farkına varmış ve şoke olmuş. Şaka yapıyordu herhalde!

Onunla çalışmayı bu kadar arzu etmenizin nedeni neydi?

Çünkü bu tarz roller için tanıdığım, bildiğim en iyi oyuncu o; sadece Fransa'da da değil, dünya çapında.

Önceki hangi filmlerini seyredip özellikle beğenmiştiniz?

Oynadığı ilk filmlerde beni o kadar sarsmamıştı. *Dantelci Kız*'da mesela, iyiydi, ama olağanüstü de değildi. Yaşı ilerledikçe daha da güzelleşti ve çok az oyuncunun erişebileceği bir oyunculuk seviyesine ulaştı. Belki bir tek Helen Mirren ya da Meryl Streep hariç.

Peki, Benoît Magimel'i nasıl seçtiniz?

Tamamen tesadüf eseri. Daha önce de söylediğim gibi, *Bilinmeyen Kod* döneminde Juliette Binoche'un evinde tanışmıştık, ikisi sevgiliydiler o zaman. Oyuncu olduğunu öyle öğrenmiştim. Yakışıklı oğlan olduğu için de Walter rolüne uyar diye düşündüm. Küçük bir deneme yaptık ve rolün altından kalkacağını hemen anladım.

Erika'nın annesi rolü için Annie Girardot ilk tercihiniz miydi?

Hayır, önce Jeanne Moreau'yu düşünmüştüm. Buluştuk. Kesinlikle çok cana yakın davrandı, projenin ilgisini çektiğini ve filmde rol almak istediğini söyledi. Bunun üzerine filmdeki kıyafetleri ve saç şeklini anlatmaya başladım, ama o acelesi olmadığını söyledi. Daha sonra, bu konuyu konuşmak istediğimde çok nahoş bir tavır takındı, kendi kuaförüyle çalışmayı şart koştu ve sadece tek bir renkte ve belli kıyafetleri giyebileceğini söyledi. Kostüm sorumlusu Annette Beaufays'la isteklerini yerine getirmeye gayret ettik, kendisine birçok kıyafet götürdük; gönülsüz bir edayla denedi. Evinden çıktığımızda, Jeanne Moreau'nun aşağılayıcı davranışları yüzünden Annette ağlamaya başladı ki, hiç de öyle aşırı hassas bir kadın değildir. Bir kafeye oturduk, on dakika sonra Marin Karmitz telefon etti. Jeanne Moreau onu arayıp bizim kostümleri giymeyi kabul etmediğini bildirmiş ve kendisiyle yeniden görüşmemi istemiş. Hemen o anda, onunla çalışmaya devam etmemeye karar verdim. Muhtemelen her şeye karışmaya kalkacaktı, ben de buna hiç gelemem. Dolayısıyla, onu bir daha aramadım. Rol için kim olabilir, diye düşünürken aklıma Annie Girardot geldi. Fakat daha o zamandan, artık ezber yapamadığı biliniyordu. Her şeye rağmen, onunla bir şansımı denemek istedim. Kolay olmadı. Ama oyuncu olarak onu harikulade bulduğum için üstesinden gelebiliriz diye düşündüm. Çekimler onun için çok zahmetli oldu. Metni ezberlemesine yardım eden bir koçu vardı, sürekli tekrar yaptırıyordu ona. Buna rağmen, çok zorlanıyordu. Alzheimer'ın başlangıç dönemiydi. Yine de rolün altından kalktı ve daha sonra *Saklı*'da Daniel Auteuil'ün annesi rolünü de ona verdim. Oradaki rol daha kolaydı, çünkü açı-karşı açı şeklinde çekilen tek bir sahne vardı, dolayısıyla çok daha kısaydı tiradları. Görüntüye girmeyen küçük bir kulaklık yardımıyla hafıza sorununu bertaraf etmiştik; yandaki odadan bir asistan kulağına metni fısıldıyordu. Annie mükemmel bir oyun çıkarmıştı.



Annie Girardot ve Isabelle Huppert

Piyano Öğretmeni'nde, Huppert ve Girardot'lu pek çok sahneyi fazla şiddet yüklü bulunduğu için attığınız söylentileri dolaşmıştı bir ara...

Kesinlikle doğru değil. Bu söylenti muhtemelen, Annie'nin bir söyleşide Isabelle'in elinin çok ağır olduğunu söylemesinden kaynaklanmış olabilir. Hakikaten de bir sahnede rol icabı Isabelle gerçek bir tokat atmıştı ve otobiyografisinde de yazdığı gibi Annie açısından çok da hoş değildi herhalde. İşin tuhafı, çekimlerden hemen sonra, her vesileyle, "Bana yeniden oyunculuk yapma fırsatı tanıdığı için Michael'e minnettarım!" diye tekrarlıyordu. Ama sonra, Cannes ödül törenine Karmitz sadece Isabelle'le Benoît'yı davet edice, Annie hepimize öfkelendi ve hakkımızda atıp tutmaya başladı. Bütün bunlar hastalığından kaynaklanıyordu elbette. _Saklı_'nın setinde, birlikte çalıştığımız yarım günün ardından Daniel Auteuil'e filmde hangi rolü canlandırdığını sorduğunu duymak insanın içini parçalıyordu. Müthiş üzücü olduğu kadar, hastalığının sette olup bitenleri anlamasına engel olmasına rağmen ortaya koyduğu oyunculuğu, olağanüstü yeteneğini görmek insanı heyecanlandırıyordu da.


Annie Girardot

Çektiği acıya tanık olmak hepimizi perişan etmişti. Bir sahne vardı, çok iyi hatırlıyorum, Daniel odadan çıkarken Annie'nin de gözleriyle onu takip etmesi gerekiyordu. Fakat bir türlü yapamıyordu. Annie Girardot'dan o bakışı almak için defalarca denedik; boşuna. Durumun farkına varan Annie gözyaşlarını tutmaya çalışsa da ağlamaya başladı. Sonra montajda bunu çıkarmadım, çünkü rolü açısından da çok dokunaklıydı, oğlunun gitmesi üzerine yeniden gömüleceği yalnızlık nedeniyle annenin ağladığını düşünüyor seyirci, halbuki bunlar kendisini yarı yolda bırakan beyni yüzünden küçük düştüğünü ve ihanete uğradığını hisseden Annie Girardot'nun gözyaşlarıydı. *Aşk*'ın çekimleri sırasında vefatını öğrendiğimde çok üzülmüştüm.

Piyano Öğretmeni'nde oyunculuğun doruğa çıktığı anlarından biri, sonlarda, Isabelle Huppert'in göğsünü bıçakladığı sahneydi. Acıdan yüzü kasılıyor, çok belli belirsiz ama çok etkili bir ifade... O sahneyi nasıl yönettiniz?

O yüz ifadesi romanda ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmişti. Metni çok iyi hatırlıyorum: "*Sie bleckt die Zähne wie ein geifferndes Pferd*" ("Ağzı köpürmüş bir at gibi dişleri çıkmıştı ortaya"). Senaryoyu yazarken, aslında gerekmediği halde, Jelinek'in üslubunu korumaktan büyük zevk almıştım. Dolayısıyla, senaryoda Jelinek'in tasvirini korudum, Isabelle'se bunu nasıl canlandıracağını düşünüyordu. Bu tasvir aklına tam yatmamıştı, komik duruma düşmekten korkuyordu. Karakteri delilik sınırındaki bu hareketi yapmaya sürükleyen durumun zaten tuhaf olduğunu söyleyerek onu denemesi için zorluyordum. Sonuçta, çok etkileyici oynadı.

Çekimlerde tekrar baştan almak zorunda kaldınız mı?

Evet, ama sonunda kaçıncı kaydı kullandığımızı hatırlamıyorum. Teknik bakımdan, bir özel efekt sorunu vardı. Kendini yaralamaması için gömleğinin altına ince bir demir plaka yerleştirmiştik. Yavaş yavaş beliren kanı dijitalde ekledik. Anatomik açıdan da hareketin doğru olması gerekiyordu. Kolun hareketi hem hafif hem de bıçağın ete saplandığı hissini uyandıracak kadar güçlü olmalıydı.

Küvetteki kendini kesme sahnesini nasıl çektiniz?

Bir sistem icat etmiştik. Kadrajın dışında duran aksesuvarcımız ince bir hortum aracılığıyla Isabelle'in bacaklarının arasına yalancı kanı gönderen bir pompayı çalıştırıyordu. Hafif aşağıdan bir açıyla çekilen o planda, Isabelle elinde aynayla küvette oturuyor ve kendisini kesiyor, düzeneği ve çıplaklığını sabahlığı örtüyordu.

Filmlerinizde ne zaman kan kullansanız insan hakiki sanıyor; koyu kırmızı, yoğun, yapışkan... Hangi maddeyi kullanıyorsunuz?

Piyano Öğretmeni'nde, epey farklı madde denedik. Gerçek hayvan kanıyla iyi netice alamadık. Sahte kan kullandık sonuçta, ama neydi madde şimdi tam hatırlamıyorum. Fazla sıvı ya da kıpkırmızı olmasını istemiyordum, koyu renk olmalıydı, kafamızdaki etkiyi elde edinceye kadar bayağı deneme yaptık.

Müzik konusunda Elfriede Jelinek'in tercihlerine mi sadık kaldınız?

Evet, onun seçimlerine bağlı kaldım: Giriş sınavı sahnesinde Schönberg, konserdeyse Bach'ın iki parçası var. Ama, başka parçalar da ilave ettim, Rachmaninoff gibi. Schubert'in *Winterreise lied*'leri (*Kış Yolculuğu*) metinde de vardı, içlerinde en ünlülerinden *Der Wegweiser*'in (*Yön Levhası*) sözleri şöyledir: "*Was*

vermeid' ich denn die Wege, / Wo die ander'n Wand'rer geh'n ? / Habe ja doch nichts begangen, Daß ich Menschen sollte scheu'n", yani mealen şu anlama geliyor: "Neden kaçınayım ki / Başka yolcuların saptığı yollardan?/ Hiçbir suç işlemedim ki / Çekineyim insanlardan." Bu adeta temel metin niteliğindeki sözleri *Doktor Faustus*'da Thomas Mann da zikreder; anlatıcı yakın dostu olan bestecinin bir gün bu dizeleri söylediğini ve gözyaşlarını tutamadığını anlatır, zira sözler onu can evinden vurmuştur: diğer fanilerden daha sorgulayıcı olduğu için, suçsuz olduğu halde kendini suçlu hisseder. Yanlış hatırlamıyorsam, Jelinek bu metni müzikal bağlamın dışında bir alıntı olarak kullanıyordu romanda. Birçok bölümde, referans vermeden, Schubert'in sözlerinden alıntılarla kelime oyunları yapıyor. Ayrıca, Jelinek'in hangileri olduğunu belirtmediği birtakım parçalar da geçiyor, bazı *lied*'ler ya da Walter'ın çalıştığı andantino gibi. Bir başka yerde, Erika başka ayrıntı vermeden "Bırakın Schubert'i... " diyor. Sonuçta, aşağı yukarı bütün parçaları ben seçtim.

Schubert'in *opus 100, 2 numaralı Trio*'sunun andante bölümünü kullanışınız çok etkileyiciydi. Önce klasik bir şekilde Erika ve arkadaşlarının çaldığı bir parça olarak başlıyor, ama sonra Erika'yı sokaklarda, alışveriş merkezinde ve *peep-show*'da gördüğümüz planlarda devam ediyor, ilk porno görüntüler başladığında duyulmaz oluyor...

Beni memnun ettiniz! Müzikle görüntüyü bu şekilde üst üste bindirdiğim daha pek çok sahne var, böylece müzik sonraki sahnelerde bize kılavuzluk ediyor. Bu örnekte, zaten tehditkâr bir tonu olan Schubert'in müziği, görüntülerle birleşince daha da tehditkârlaşıyor. Aynı şekilde, sahnenin sonunda, *peep-show*'da, Schubert'in daha önce başını duyduğumuz bir *lied*'inin ikinci bendini duyuyoruz: "*Ich bin zu Ende mit allen Träumen, / Was will ich unter den Schläfern säumen?*" ("*Bütün hayallerimin son noktasındayım, / Neden uyuyan insanların içinde kalayım ki?*") Böyle daha çok örnek var.

Müzik-görüntü ilişkisine, romanda Erika'nın gel gitlerle altı çizilen ruh dünyasındaki keskin geçişleri aktarmanın bir yolu olarak da mı başvurdunuz?

Evet, bunun peşindeydim; bir insan hem kültürlü hem de sapkın olabilir. Hayatın karşımıza çıkardığı uçurumlardan kültür bizi koruyamıyor.

Schubert'in *Trio*'suna dönersek, daha önce başka filmlerde kullanıldığını bilerek mi kullandınız?

Kubrick'in *Barry Lyndon*'da (1975) kullandığını biliyordum ama umursamadım. Konser salonundaki prova sahnesinde çalan Mendelssohn'un *Oktet*'ini de Louis Malle *Âşıklar*'da (*Les Amants*, 1958) kullanmıştı. *İsyan*'da da yine Schubert'in, çok duygulu olduğu için sinemada çok sık kullanılan *Do Majör Yaylı Beşlisi*'ni kullanmıştım. Hiç umurumda değil! *Piyano Öğretmeni*'nde, sinemada daha önce hiç kullanılmamış yeterince müzik olduğu için, Schubert'in *Trio*'sunu gönlümce kullanmaya hakkım var, dedim! Schubert'e başvuracaksanız, bazı zorunlu pasajlardan kaçınmanız mümkün değil.

Isabelle Huppert ve Benoît Magimel de rolleri gereği epey piyano çalıyor, önceden bu konuda çalışmışlıkları var mıymış?

Isabelle bazı çok basit parçaları çalabiliyordu. Çocukluğunda solfej öğrenmiş, ama ellerinin filmdeki parçaları çalmaya hazır olmadığı aşikârdı. Çalması gereken çok parça yoktu, ama epey prova yapması gerekti. Seçilen parçaları mükemmel bir şekilde çalması yetmiyordu, aynı zamanda tempoyu önceden belirlediğimiz zamanlamaya da uydurmak zorundaydı.

Benoît'ya gelince, onun piyano çalışması, özellikle de ritmik açıdan son derece karmaşık olan Schönberg'de çok daha zordu. Rol için anlaştığımızda, piyanoya daha önce elini sürmediğini itiraf etmişti. Dolayısıyla, Fransa'da bir hocadan ders aldı, ama ne kadar ilerlediğini göstermek için bana geldiğinde,

"Eyvah asla olmayacak," diye geçirdim içimden, çünkü berbat tı! Yine de çok asıldı. Her gün saatlerce çalıştı. Filmdeki okula giriş sınavı sahnesini çekerken piyanosunun sesini kısmadık, çok güzel çaldı ve *play-back*'ten verdiğimiz kayıtla mükemmel bir senkron tutturdu! Hazır olması için bu sahneyi çekimlerin en sonuna bırakmıştık. Herkes hayran kaldı, en başta da hocası.

Bu sahneleri oynamadan önce Magimel ne kadar süre çalıştı?

Birkaç ay. Çekimlerin başında sete geldiğinde, yeterli seviyede değildi, çünkü Fransa'da ders aldığı hocada iş yoktu. Neyse ki, Viyana'da şahane bir piyano hocamız var, onun sayesinde fevkalade bir gelişme gösterdi.



Benoît Magimel

Walter'la Erika'nın Schumann ve ruhun alacakaranlığına dair tartışmasında, Adorno alıntısıyla yaptığınız kişisel dokunuş gözümüzden kaçmadı. Ama esas olarak çekimde gösterdiğiniz cesaret dikkat çekici; alışılmış açı-karşı açı şeklinde çekmek yerine sadece Erika'yı çekmişsiniz...

Dramaturji açısından kesinlikle planı kesmemek gerekiyordu. Walter konuşurken de aslında mevzu Erika; bütün bu, insa-

nın kendini kaybetmesi ve Schumann'ın düşüşü tartışması onun kendi hikâyesine gönderme. Dolayısıyla, mutlaka onun üzerinde durmak gerekiyordu. Ama tabii Isabelle kadar iyi olmayan bir oyuncuyla bu yöntem ya mümkün olamazdı ya da etkisi azalırdı; bunun farkındayım.

Genç öğrenci Anna'ya verdiğiniz soyadı Schober nereden geliyor?

Çok ünlü bir soyadıdır Schober, Schubert'in de dostudur. Ama filmde bu elbette sadece bilenler arasında bir göz kırpışma!



Anna Sigalevitch, Susanne Lothar ve Isabelle Huppert

Frau Schober rolünü dostluk icabı mı Susanne Lothar'a verdiniz?

Hayır, dostluk icabı değil. Susanne bence o rol için ideal oyuncuydu. Mesleki hayatımda hiçbir şeyi dostluk icabı yapmam, dostluğun yeri özel hayattadır.

Anadili Almanca olan oyuncular ile Fransızca olanlar arasındaki dil sorununun üstesinden nasıl geldiniz?

Zor oldu. Bir yandan, filmdeki olaylar tamamen Viyana'da geçtiği için Viyana atmosferi yaratmam gerekiyordu. Öte yandan, Isabelle Huppert'den iki dilde oynamasını isteyemezdim, çünkü bu bütün duyguyu alıp götürürdü. Dolayısıyla, üç ana karakter için Fransızca metin dağıttım, Fransız üçlüyle pek diyaloğu olmayan, daha çok kendi aralarında konuşan diğer bütün karakterlere de Almanca. Isabelle ile Susanne'nin sokakta

ve sınıfta Anna hakkında konuştukları iki istisnai sahne vardı. Onlarda da her biri kendi dilinde konuştu, sonra Fransız ve Alman versiyonlarında ikisinden birini dublaj yaptık.

Dil engeli oyunculuk açısından sorun yaratmadı mı?

Yaratmaz olur mu? Özellikle de çok uzun ve yoğun olan sınıf sahnesinde. Ama her ikisi de öteki dildeki replikte ne dendiğini bildiğinden her şey yolunda gitti. Ayrıca, ikisi de karşılıklı olarak birbirlerinin oyunculuğunu takdir ediyordu. Zadek'in çektiği *Lulu*'da (1991) Susanne'nin ortaya koyduğu oyunculuğa Isabelle hayran kalmıştı, Susanne da Isabelle'i beğeniyordu. Yani iki star arasındaki rekabetten ziyade bir anlaşma, yardımlaşmaydı söz konusu olan.

Sizce ses açısından filmin hangi versiyonu daha iyi?

Fransızcası daha iyi, çünkü metnin büyük çoğunluğu Fransızca. Ama Almanca dublajlı filmlerim içinde bu açık ara en iyisi. Çok iyi iki aktris ve bir aktör buldum ve öngördüğümüzün üç katı kadar zaman harcadık dublaja. Fransızca çektiğim Almanca dublajlı diğer filmlerimde, dublajın sorumluluğunu kendim üstlendiğimde bile sonuç hep hüsran olmuştur. Dublaj sanatçılarıyla asla iyi bir oyunculuk seviyesi yakalanamıyor. Hele *Salı*'nın başrolü için bulduğum oyuncu kötüden de öteydi. Ama daha önce bir kere oyuncu değiştirdiğim için mecburen onunla devam ettim. *Beyaz Bant*'tan itibaren de dublajın yönetimine karışmamaya karar verdim. *Ölümcül Oyunlar*'ın Fransız versiyonunda dublaj yönetmeni ahbabım Hervé Icovic'le beraber çalışmıştık. Oyuncuları fiilen ben yönetmiştim, ama sonuçtan hiç memnun kalmamıştım. Dublajın esasen eseri mahvettiğini düşünüyorum! Karakterler arasında yaratılan atmosferin özü dublajda kayboluyor. Kameranın önünde bir oyuncunun karşısında oynayan oyuncunun işiyle ekran ve mikrofon karşısında rolü canlandırmak kıyaslanır şeyler değil.



Michael Haneke'nin filmlerinin bir başka alametifarikası: ses (solda: Hervé Icovic).

Piyano Öğretmeni'nin senaryosunu hangi dilde yazdınız?

Almanca tabii ki.

Madem öyle, yayımlanan Almanca senaryonun _storyboard_ sayfalarındaki illüstrasyonlarda Fransızca diyalogların olmasının sebebi ne?

Almanca senaryoyu bitirdikten sonra, senaryo Fransızcaca oyuncular için Fransızcaya çevrildi. Çekimler esnasında iki versiyon da önümdeydi, Almanca senaryonun sol sayfalarında Fransızca diyaloglar vardı. Böylece, şüpheye düştüğüm anlarda iki metni karşılaştırabiliyordum.

Fransızcaya hâkimiyetiniz Fransız oyunculardaki sesle, söyleyişle ilgili aksamaları kendi dilinizdeki kadar iyi yakalamanıza izin veriyor mu?

Hayır, aynı derecede değil. Fransızcada bir duygunun sahteliğini hemen yakalasam da, kötü bir telaffuzu ya da uygun olmayan bölgesel bir şiveyi atlayabiliyorum. Aslında, benim hâkim olduğum Paris'te konuşulan Fransızca.

Almancada romanın da filmin de adı Die Klavierspielerin. Halbuki sizin dilinizde de piyanistlik mesleği için daha yaygın olarak kullanılan kelime Pianistin. İkisi arasında nasıl bir anlam farkı var?

Pianistin'den farklı olarak *Klavierspielerin* piyano çalan kişinin yeteneğinin sınırını ifade eden bir kelimedir; yani, piyano çalmayı bilir, ama asla büyük bir konser piyanisti olmayacaktır. Dolayısıyla, romanın da filmin de adı daha baştan Erika'nın yeteneğinin sınırlarını çiziyor. Fakat, Fransızca ve İngilizce tercümelerde bu anlam kaybını kubullenmek zorunda kaldık.

Erika'nın bir sözü katılığıyla dikkat çekiyor: "Benim hiçbir duygum yok Walter, günün birinde eğer olursa da asla zekâmın üstün gelmeyecektir!"

Katı, çünkü inandırıcı değil! Erika bu cümleyi söylüyor, çünkü gönlünden geçen öyle olması. Fakat filmin de gösterdiği gibi, bu hale gelemiyor, yoksa zaten böyle bir insanlık trajedisi olmazdı.

Burada meraklı olduğunuz bir temayla karşılaşıyoruz yine: maddi ve akli dünyanın katılığı karşısında bütün duygusal tavırların giderek yok olması...

Sanmıyorum. Hatta tersine, bugün, filmin de gösterdiği gibi, duyguların daha güçlü olduğunu düşünüyorum. "Kültürlü" denen ülkeler kaotik olabilecek her şeyden hayatı temizlemeye çalıştılar. Ama bu bir yanılsama, zira bütün meseleler duruyor. Hâlâ uçurumun eşiğindeyiz, ama bunu gizlemeyi eskiye göre daha iyi biliyoruz. Bu daha akli olduğumuz anlamına gelmiyor, tam tersi.

Filmi tam yukarıdan dikey bir açıyla açıyorsunuz; daha önce Fraulein'da ve *Benny'nin Videosu*'nda kullandığınız bir üslup bu, ama burada şaşırtıyor. Piyano çalan birini çekmek için biraz aykırı bir açı...

Bu dikey çekim önceki filmlerimdekinden farklı. Isabelle'in ellerini öznel bir bakışla, ama stilize bir şekilde gören bir plan istiyordum. Aksi halde gerçekçilik, görüntünün titrek olmasını talep ettirirdi. Oyuncunun bacaklarını da görmeye imkân veren dikey açı, bakışın soyutlamasını taklit ediyor bir bakıma. Fakat stilize de olsa, bana göre bu bir öznel bakış açısı. Bresson'un *Bir Köy Papazının Günlüğü* filminde papazın uzun uzun mektup yazışını gördüğümüz planlar gibi biraz.

Filmin adı, başlangıçtan yedi dakika sonra görünüyor. Jenerik öncesi sekans niçin o kadar uzun?

Televizyon filmlerimin bazılarında da başvurduğum bir usul bu. *Piyano Öğretmeni*'nde bunu tercih edişimin sebebi jenerik sonrasında tam manasıyla dram başlamadan evvel, anne kız ilişkisini takdim eden bir girizgâh olmasıydı.

Jenerik öncesindeki sahneye yeniden bakarken, annenin televizyonda seyrettiği Alpha Team dizisini gösterişiniz şaşırtıcı geldi. Ekranı tam kadraj almışsınız ve kısa bir alıntıyla yetinmemişsiniz; sanki kadının yanına yerleşmişiz, onunla birlikte televizyon seyrediyormuşuz gibi diziden birçok sahne geçiyor. Çok sarsıcıydı!

Erika'nın annesinin nasıl bir hayat sürdürdüğünü hissettirebilmek istedim. Çok seyrek dışarı çıkan, tek meşgalesi televizyon olan bir kadın. Erika'nın Walter'la birlikte eve geldiği sahnede de annesi yine televizyonun başında. Kızının oğlanla ne konuştuğunu işitebilmek için televizyonun sesini kısıyor; bir kereliğine olsun farklı bir eğlence çıkıyor kadına!

Niçin o diziyi seçtiniz?

Televizyonda her zaman karşımıza çıkan, dramla komedinin iç içe geçtiği zırvalıklardan biri. Her zaman olduğu gibi, on onbeş program önerisi getirdiler, matrak bulduğum için bunu seçtim.

Saklı ve _Beyaz Bant_'ta da aynı yöntemi kullanacaksınız, ama _Piyano Öğretmeni_'nde, oyuncunun yüzünü tam kadraj aldığınız cepheden planlara özellikle çok yer vermişsiniz...

Sahnenin duygusal gerilimini yükseltmek için. İki kişi arasındaki konuşmayı iki kamerayla çekerken, açı-karşı açı ekseninden hafifçe geri çekilmeniz gerekir. Profesyonel olmayan oyuncularla bu tarz cepheden kadrajlar mümkün değil, çünkü gözleri hep kameraya kayar. _Yedinci Kıta_'da, annesinin tokatlamasından hemen önceki anda küçük kızla bunu yapmayı denedim; olmadı, çünkü karşısında bakacak bir şey olmadığından kızcağız bize boş gözlerle bakıyordu. Profesyonel oyuncularla çalışırken, gözlerini dikip bakmaları için kameranın kenarına bir nokta koyuyorum. Böylece, objektife bakmadan seyircinin gözlerinin içine bakmış oluyorlar. Çok sayıda çocuk oyuncunun yer aldığı _Beyaz Bant_'ta bu yönteme başvurmaktan kaçındım. Buradaysa onlara mümkün olduğunca yaklaşmaya çalıştım, kameranın burnunun dibine yapışması oyuncu açısından çok rahatsız edici tabii, ama montajda karşıdakiyle hakiki bir temas etkisi uyandırıyor.

Piyano Öğretmeni'nde ışık da çok güzel.

Görüntü yönetmeni Christian Berger'in marifeti tamamen! Sette, hemen her zaman, kayıttan önce kadrajı kontrol ederim, gerekiyorsa düzeltme yaparım. Bazen kamerayı bir santim kaydırırım... Çalışma arkadaşlarıma sinir bozucu gelebilir bu, ama artık huyumu suyumu iyi biliyorlar! Buna karşılık, ışığa çok nadiren, ancak gözüme bir hata çarparsa karışırım. Tecrübe kazandıkça, ışık algım iyi gelişti. Mesela, bir iç mekânda, pencereden giren doğal ışık ile aydınlatmanın ışığı arasındaki fark bir sahtelik duygusu yaratacak kadar fazlaysa bunu hemen fark ederim. Şu anda konuştuğumuz oda gibi bir mekânda, ışığın doğru olduğu hissini uyandırmak çok zordur. Üzerlerinde pek çok sorumluluk olduğu için görüntü yönetmenlerinin zaman

zaman gözünden kaçan türden sorunlardır bunlar. Böyle durumlarda müdahale ederim. Çoğu zaman da haklıyımdır. Ama teknik ayarlara burnumu sokmam, zaten anlamam da. Kameranın tam olarak hangi noktada durması gerektiğini bilirim ve bununla tek başıma uğraşabilirim, ama ışık apayrı bir bilim, o konuda iç rahatlığıyla güvenebildiğim çok başarılı çalışma arkadaşlarım olduğu için mutluyum.

Nasıl bir ışık istediğinizi önceden biliyor musunuz? Görüntü yönetmeniyle çalışmaya nasıl başlıyorsunuz?

Dekor için sahneleri çizerken, belli noktalara lambaları da yerleştiriyorum, çünkü nerede aydınlatmaya ihtiyacım olduğunu biliyorum. Belli bir anda belli bir karakterin nereye oturacağını, dolayısıyla orada bir ışık kaynağına ihtiyacım olacağını bildiğim için dekor planına bunu işaretliyorum, çünkü genel planı bir kere çektikten sonra, yakın plan için kanepenin yanına bir abajur koyamazsınız. Eğer mekânın gün ışığıyla aydınlandığı etkisi gerekiyorsa, görüntü yönetmenine ışığın güneşli bir güne mi, kapalı bir havaya mı uygun olması gerektiğini belirtiyorum tabii. Sonra, istenen etkiyi nasıl elde edeceği onun işi.

***Piyano Öğretmeni*'nde esas olarak gerçek mekânlarda mı çekim yaptınız?**

Sadece Erika'yla annesinin dairesi, *peep-show* kabini ve Erika ile Walter'ın ilk şehvetli sahnelerinin geçtiği tuvaleti stüdyoda kurduk. Başka türlüsü de mümkün değildi, çünkü gerçek mekânlar çok dardı.

İki sahnede, uzun uzun boş dekorları gösteriyorsunuz. İlki Erika'nın tuvalette olduğu sahne. Walter gelinceye kadar, epey uzun bir süre beyaz fayansları görüyoruz sadece...

Ama duyduğumuz bütün o sesler boşluğu dolduruyor!

İkincisiyse sonlarda; Erika'nın bıçağı göğsüne saplamasından sonra, konservatuvarın dışını çekiyorsunuz, bir tek arabalar hereket ediyor, kimseler görünmüyor, Viyana'nın uğultusu, gece...

Evet, filmin finaline geldiğimizi planın süresini uzatarak hissettirmek lazımdı. Tuvalet sahnesine gelince; Erika çişini yapmak için gidiyor tuvalete, dolayısıyla bunun belli bir süre alması gayet normal. Bütün bu sürelerin gerçekçi olmasını daha senaryonun yazım aşamasında belirlemiştim.

Filmde fazlasıyla zor bir kesintisiz plan var: Kamera hokey maçının bittiği paten pistinden hareket ediyor, Walter'ın oradan ayrılışını izliyor, onu bekleyen Erika'nın önüne geçiyor, esas sahnenin geçeceği malzeme deposuna kadar ikiliye eşlik ediyor...

O planın çekimi filmin tamamının çekiminden daha zor oldu, özellikle de Isabelle için, çünkü daha sonra kusabilmek için bir ara hiç belli etmeden ağzına bir şey atması da gerekiyordu.

Kaydı çok fazla tekrarlamanız gerekti mi?

Evet. Üstelik, çok uzun süre prova yaptık. Benoît'nın pisten çıkarken kayıp düşmemesi için, piyanonun yanı sıra bir de hokey çalışması gerekti. Sonunda, oyuncular için çok zor olan planın çekimine başladık ve nihayet yedinci ya da sekizinci kayıtta iyi bir sonuç elde ettik. Bu sefer de asistanım, Benoît'nın hokey malzemelerinden kurtulup Isabelle'e yaklaştığı esnada makyajcının kadraja girdiğini söyledi. Mümkün olduğunca hızla Isabelle'in yanına gidebilmesi için üç kişi Benoît'ya yardım ediyordu. Bunlardan biri de en sevdiğim makyajcım, işinin ehli Taylandlı Thi Loan Nguyen'di. Nasıl olmuşsa kıpırdamış ve farkında olmadan kadraja girmişti. Ben öfkeyle parladım! Isabelle bağırıp çağırmaya başadı! Yeni baştan almak zorunda kaldık,

ama önceki kayıttaki seviyeyi bir türlü tutturamadık. Bütün gün bununla geçti. Gün ışığının iyice eğikleşmesi üzerine, görüntü yönetmenimiz çalışmaya nokta koymadan önce tek bir deneme hakkımız kaldığını haber verdi. Bütün bir çalışma günü böyle heba olduğu için benim asabım iyice bozuldu. Ama bu sonuncu kayıt en iyisi oldu! Herkes için çok zor bir gündü. Bütün bunlar yetmiyormuş gibi, hokey kıyafetleri içinde kendini gülünç hissettiğinden Benoît'nın bütün huysuzluğu da üstündeydi!

Piyano Öğretmeni'nde, Isabelle Huppert'in kılığının ve saç şeklinin değişimi de çok dikkat çekici. Katı ve soğuk yaşlı kızdan, her ne kadar giysileri hâlâ pek neşeli olmasa da açılmaya çalışan bir insana geçişi izliyoruz...

Erika'nın dış görünüşündeki bu dönüşümü büyük ölçüde Isabelle'e borçluyuz. Bu konu benim için çok önemliydi. Kostüm sorumlusu, Isabelle ve benim aramdaki ortak bir uyumla yaptık kıyafet seçimlerini. Aynı şey saç şekli için de geçerli. Makyajcının çıkardığı işi de anmamız lazım. Ama sonuçta, Isabelle sayesinde her şey bu kadar iyi ve uyumlu gitti. Oynadığı karakterin çözülme sürecini mükemmel bir şekilde canlandırdı. Isabelle ne yaptığını kesinlikle çok iyi biliyor. Ve de her şeyi iyi yapıyor.

Kostümleri bulduğu anda karakterlerin oluştuğunu düşünen yönetmenlerden misiniz?

Hayır, kendim yazdığım için karakteri çok daha önceden tanıyorum zaten. Kostüm sorumlularına karşı fazlasıyla müşkülpesent olmama ve önerilerinin beni çok nadiren tatmin etmesine mani olmuyor bu. Bugüne kadar bir tek *Beyaz Bant*'ta Moidele Bickel'le çalışmaktan memnun kaldım. Bir eleştiride bulunduğumda, mevcut halin hakikaten de ideal olmadığını hemen ânında idrak ediyordu. Çok kültürlü bir kadındı, çok iyi anlaşmıştık. Ama ondan önce bu konuda hep hüsran yaşadım.

Bu nedenle de resmen o işi üstlenen bir çalışma arkadaşım ol
madı o güne kadar. Başkalarının filmlerini seyrederken de kos
tümler çoğu zaman beni hayal kırıklığına uğratır. Karakterin
psikolojisini yansıtan kostümdür. Halbuki kostüm sorumlula
rının esas derdi, kıyafetin oyuncuya yakışıp yakışmadığından
ibarettir, gerisiyle pek ilgilenmezler. Fakat *Aşk*'ta, Catherine Le
terrier'yle tanışma şansına eriştim, öylesine memnun kaldım
ki, onunla tekrar beraber çalışmayı arzu ederim.

10

11 Eylül sonrası *Kurdun Günü* - Margaret Menegoz'un öngörüsü - Susuz ve elektriksiz hayatlarımız - Sisin içinde Truffaut ve Tarkovski - "Yaptığım *casting* hataları" - Özetleme hastalığı - *Saklı* ve yalanın, suçluluk duygusunun ifşası - Daniel Auteuil'ün kırık burnu - Seyirciyi tuzağa düşürmek - "Karım benim Hitchcock'umdur" - Pierre ve Pierrot - Kara film için beyaz ışık - "Atıflardan uzak dururum."



Isabelle Huppert

Tıpkı *Piyano Öğretmeni* gibi, *Kurdun Günü* de eski bir proje. 2003'te çektiniz, ama on yıl önce yazmışsınız. Çıkış noktanız neydi, hatırlıyor musunuz?

1990'lı yıllarda bu tip filmlerin rüzgârı esiyordu; ortalıkta bir felaket filmleri bolluğu vardı. Benim projemse prodüktörlerin ilgisini çekmeyecek kadar yüksek maliyetliydi. Dolayısıyla, senaryoyu rafa kaldırıp başka şeylere yöneldim. *Piyanist*'ten sonra, senaryosunu yeni bitirdiğim ve prodüksiyonunu Alain Sarde'ın üstlendiği *Saklı*'yı çekecektim. Tam üzerinde çalışmaya başlamıştık ki, 2001'de Cannes'da, Christine Gozlan gelip parayı bulamadıklarını ve filmden vazgeçtiklerini söyledi. Öfkeden deliye döndüm ve *Saklı*'yı daha önce de ilgilendiğini bildiğim Margaret Menegoz'a önerdim. Bu arada, 11 Eylül saldırıları olunca *Kurdun Günü*'nü çekmenin tam zamanı, diye düşündüm; o zaman çekemeseydim bir daha asla çekemezdim. O filmin *Saklı* kadar iş yapmayacağı kanısındaki Margaret'e de bunu böyle izah ettim. Bu konuda tamamen haklıydı ama yine de prodüksiyonu üstlendi. *Kurdun Günü*'nün ortaya çıkış sürecini eksiksiz anlatabilmek için, size aynı dönemdeki gerçekleşmemiş bir projeden de bahsetmem lazım. O günlerde, televizyon için on bölümden oluşan fütürist bir dizi yazmıştım; Kelwin's Book (Kelwin'in Kitabı). Bilimkurgu, tür olarak hep ilgimi çekmiştir, o dizinin ortaya çıkamaması yazık oldu. Geçenlerde senaryoyu tekrar okudum, hiç fena gelmedi.

Hiç televizyon dizisi çekmediniz, değil mi?

Bugün için zor görünüyor, çünkü bizdeki diziler, yani Avusturya yapımları çok kötü. Amerika'daysa tam tersi, diziler, özellikle de HBO dizileri çoğu zaman filmlerden daha iyi.

Bilimkurgunun nesini seviyorsunuz?

Aşırı durumlar üzerinden aslında günlük meselelerimizi anlatabilme imkânı vermesini. *Kurdun Günü*'nde yapmaya çalıştığım da buydu, bugün içinde bulunduğumuz durumu göstermek istedim. Uçurumun kenarındayız, varlığından çoğu zaman bihaber olduğumuz uçurumun.

KURDUN GÜNÜ

Büyük bir felaketin ertesi. Herkes bir şekilde hayatta kalmaya çalışmakta. Anne, kocası ve iki çocukları Eva ve Ben, kırdaki evlerine giderler. Ev başka bir aile tarafından işgal edilmiştir ve bu aile evi paylaşmaya da yanaşmaz. Önce tehditkâr davranan davetsiz misafirler giderek üstünlüğü ele geçirir ve Anne'ın kocası öldürülür. Komşularından en ufak bir yardım görmeyen genç kadın çocuklarıyla birlikte kaçar. Bu arada, merhamet sahibi biri bir parça yiyecek verir. Anne ve çocukları geceleri ambar ya da terk edilmiş küçük kulübelere sığınırlar. Bir akşam, Ben ortadan kaybolur. Annesi ve kız kardeşi Ben'in bulundukları yeri bulabilmesi için ateş yakar. Gün ağarırken, Ben yanında hırçın bir yeniyetme oğlanla çıkagelir. Oğlan, Eva'yla arkadaşlık ettikçe yumuşamaya başlar. Her kökenden çok sayıda felâketzedenin kaldığı bir gara ulaşırlar. Burada hiç sıcak karşılanmazlar. Hayatta kalma mücadelesi herkesi sinsi hesaplara ve saldırganlığa sürüklemiştir. Birtakım kurallar ve asgari düzeyde bir organizasyon oluşturulmaya çalışılmış olsa da kimse bunlara riayet etmemektedir. İhtiyaçlar takas yoluyla karşılanmakta ve kimilerinin Tanrı tarafından seçilmiş olduğuna inandığı Koslowski adında bir tarafından denetlenmektedir. Bir su satcısı gelir, fakat herkesin ihtiyacını karşılayacak kadar su olmaması kargaşayı daha da artırır. Ruhsal dengesi iyice sarsılan Eva, babası sanki ölmemiş gibi davranır, ona durumlarını anlatan bir mektup yazar. Bir süre sonra, kafile bütün umutlarının taşıyıcısı olarak bekledikleri trenin önünü kesmek üzere demiryolunun kenarına kamp kurar. Burada Anne, kocasının katilini tanır, fakat hiçbir şey ispatlayamadığı için suçlamalarından vazgeçmek zorunda kalır. Hadiseler birbirini izler. Bir genç kız kimse fark etmeden intihar eder. Jilet yiyen tuhaf bir adamın anlattığı insan kurban etme hikâyesinden sarsılan Ben, kendini demiryolunun ortasında yaktığı büyük ateşe atmak ister. İyi yürekli bir adam, onu caydırarak herkesin kefaretini ödeyen bir kurban olmaktan kurtarır ve her şeyin yakında düzeleceğini söyler. Bir trenin penceresinden akan manzarayı görürüz.

Kırdaki evin sahibinin bir başka aile babası tarafından öldürülmesiyle, bir barbarlık sahnesiyle açıyorsunuz filmi...

Tarihsel olarak, kriz dönemlerinde her zaman bu tür barbarlıklar ortaya çıkar.

Bu tür durumların ilginizi çekmesinin sebebi bu mu?

Bu açılış, hayatta kalmak için kendimizi savunma durumunda kaldığımızda, içimizde uyuyan hayvani yanı nasıl uyandırdığımızı gösterebilme imkânı sunuyordu. Alışkanlıklarımız ortadan kayboldukça savrulmamız için çok bir şey gerekmez. *Beşir'le Vals* (*Vals im Bashir*; 2008) adlı çizgi filmde anlatılan da buydu; on yedi yaşında savaşa giden genç adam kısa sürede, tetiği ilk kendisi çekmediği takdirde öleceğini anlar. Filmin başında, evi işgal eden adamın davranışının izahı da bu. Kurtlar zamanına, kurdun gününe böyle geliyoruz işte! Filmin adı İskandinav mitolojisine ait epik şiirlerin yer aldığı *Edda*'dan bir alıntıdan geliyor; *Regius* adlı İzlanda dilindeki elyazması derlemede, "*Ragnarök*", yani dünyanın sonu geldiğinde ortaya çıkacak ahvale dair bir falcının kehanetleri şöyle: "Rüzgârın günü, kurdun günü, kimse kimseyi gözetmek istemez oldu..."

Bu senaryonun en cesur yanı tek bir temayı işlemesi...

İnsanlığı elden bırakmadan nasıl hayatta kalınır. Filmde başka durumlar da var; bir yere varma şansı pek olmamakla birlikte iki genç arasındaki aşk hikâyesi ihtimali gibi. Ya da Isabelle Huppert'in oğlunun tek çözüm yolunun kendini kurban etmek olduğunu düşünerek, biraz marazi biçimde de olsa, büyük bir insanlık göstermesi gibi...

Şiddete son vermek için masumun kurban edilmesi; René Girard'ın *Şiddet ve Kutsal* (*La Violence et le Sacré*) adlı kitabında ileri sürdüğü tezi akla getiriyor...

Evet, bunu düşünmüştüm.

Ama başka bir final kurmuşsunuz...

Senaryoda tasarladığım da böyle değildi. İlk başta, bu iki yüz kişilik topluluğun hepsinin yola koyulduğunu tahayyül etmiştim ve o finali çektim de. Ama aklıma yatmadı, başka ne yapabileceğimi de bilemiyordum. Daha önce size sözünü ettiğim sinema eleştirmeni ve Viyana sinematekinin yöneticisi yakın dostum Alexander Horwath'a kafama takılan bu sorundan bahsettim. Ona kalırsa, filmin harekete ihtiyacı vardı. Bunun üzerine, Jean-Marie Straub ve Danièle Huillet ikilisinin Kafka'dan esinlenerek çektikleri *Sınıf İlişkileri* (*Klassenverhältnisse*, 1984) geldi aklıma; filmin sonunda trene binerler, tren gider. Bütün karakterlerin bir trene binebileceğini, ama onları görmediğimizi düşündüm. Nerede olduğumuzu bile bilmeyecektik, hiçbir insan izinin görülmediği bir manzara akacaktı sadece. Adamın küçük çocuğu kendini ateşe atıp yakmamaya ikna etmek için söylediği sözlere de çok uyuyordu bu görüntü. Filmin bütününden çok tatmin olduğumu söyleyemem, çünkü aksayan çok şey var. Ama final çok güzeldir!



Kurdun Günü'nün son sahnesi.

Çocuğun hareketine dönersek, kendini kurban etmesinin kime ne yararı olabilirdi ki? Dinselliğe dair bir sorgulamaya mı açılıyoruz?

Bir şey diyemeyeceğim, bu hakikaten nasıl yorumladığınıza bağlı. Doğaüstüne ve dünyaya dair görüşlerine bağlı olarak

her seyircinin o harekete farklı bir gözle bakacağını düşünüyo rum. Pekâlâ aptalca ve gereksiz de bulunabilir bu kendini kur ban etme teşebbüsü. Bu nedenle zaten trenin pencerelerinden akıp giden manzara görüntülerini koymaya karar verdim. Final deki iyimserliğin kökü bu planlarda yatıyor. İlk başta öngördü ğüm insanların garı terk etmesi sahnesinde bu hissedilemezdi, zira her şeyin devam ettiğini ima ediyordu. Pencere ise bir şeye, belki metafizik olmayan bir şeye açılıyor, ama bir grup insanın belirsiz bir yönde kafile halinde yürümesinden daha az harcıâ lem. Finaldeki iyimserlik, Thierry Van Werveke'nin canlandır dığı her şeye öfkelenen, yabancılara düşmanlık besleyen faşist karakterin yine de küçük çocuğu teselli etmeye çalışmasında da kendini gösteriyor. Bu bakımdan, benim masalım gerçek haya ta, karakterlerin genelde yekpare bir blok gibi davrandığı ana akım filmlerdekilerden daha yakın.

Senaryo yazarken yoruma açık olmayı özellikle gözetir misiniz?

Her zaman! Amacım da zaten bu: seyirciye kendi tarzında, kültürüne ve düşünce biçimine bağlı olarak filmi sahipleneceği bir alan bırakmak.

Farklı kültürlerden seyircilerin filmlerinize tepkilerini nasıl karşılıyorsunuz?

Bana ilginç geliyor tepkileri. Ama tabii bu çok sınırlı bir gözlem; filmlerimin "zengin" ülkelerin dışındaki seyircilere çok az ulaştığını göz ardı etmemek lazım. Üçüncü dünya ülkele rinde yaşayanlar benim değindiğim konulardan çok daha başka dertlerden musdarip. Bir eseri hakkıyla anlayabilmek için ait olduğu kültürel bağlamı tanımak gerektiği kanısındayım.

Kurdun Günü'ndeki gibi açık uçlu bir final yazdığınızda muh temel bütün yorumların bir dökümünü çıkarır mısınız?

Hayır, senaryoyu yazarken yavaş yavaş zihnimde farklı yorumlar belirmeye başlar, ama onları tanımlamak ya da dö

kümünü çıkarmak gibi bir niyetim yoktur. Kendiliğinden gelişir. Mesela *Saklı*'da, birçok mantık yürütme ihtimali olduğunu biliyordum. Sonda Daniel Auteuil'ün oğluyla Maurice Bénichou'nun oğlunun okulun merdivenlerinde karşılaşması da yoruma açık. Ama gerçekçi olursak, tek bir sonuç var. Bu cevabı kendi başına bulamayacak seyirciye yardım etmek de benim görevim değil. *Saklı*'nın finali için bir diyalog yazıp iki oğlana verdim ve kimseyle asla bu konuda konuşmamalarını istedim. Sonra da kâğıdı çöpe attım.

Ve içeriğini unuttunuz mu?

Hayır, hatırlıyorum, ama hiçbir şey ifşa etmek istemiyorum! Aynı şekilde, *Beyaz Bant*'ta, bütün kötülükleri yapanın tek bir kişi olduğu söylenmiyor. Birçok muhtemel suçlu var. Fakat filmlerin asıl önemli yanı finallerin açık uçlu olması değil bence. Tek bir yorum getirme arzusu filmin kapsamını daraltır, onu sadece psikolojik bir boyuta indirger, halbuki başka pek çok açıdan da yaklaşılabilir. *Beyaz Bant*'ta mesele, bütün bu kötü eylemleri kimin yaptığını bilip bilmemek değil.

Kurdun Günü'ne karşı çok eleştirelsiniz; şikâyetlerinizin temelinde ne var?

Dediğim gibi, bir kere bazı rollerde *casting* hatası yaptım, bu nedenle pek çok sahne olması gerektiği gibi gitmedi. Profesyonel bir oyuncunun söz konusu olmadığı hatalardan birini örnek vereyim. Jilet yutan adam hikâyesi. Onu canlandıran adamı Cannes'da Croisette'te görmüştüm, bu numarayı yapıyordu. Olağanüstüydü ama role gelice, oynayamadı bir türlü. Metnini kısaltıp kuşa çevirdik, buna rağmen sahne olmadı. Oysa o sahne çok önemliydi, çünkü onun kendisini yakan insanları anlatması üzerine çocuğun aklına aynı şeyi yapmak düşüyor. Ama o sahne olmayınca, seyirci ikisi arasındaki bağı kuramıyor. Olmadığı için kesip çıkarmak zoruda kaldığım başka sahneler de var. Bir türlü rolünü beceremeyen bir oyuncunun canlandırdığı karaktere ait bütün sahneleri çıkardım. Repliğini ezberleyemeyen

bir oyuncunun sahnelerini de... Ama sonuçta, benim hatam. Yanlış *casting* yönetmenin hatasıdır, oyuncunun değil. Neticede, çok fazla kestim, bu da senaryonun derinliğini, çok-boyutluluğunu götürdü. Başka nedenlerle aksayan sahneler de var, intihar eden kızın tecavüze uğradığı sahne gibi. Çok sarsıcı olması gerekirken, o sahnede ne olup bittiği doğru dürüst görülmüyor bile, çünkü ışık iyi değil. Filmin içime sinmesi mümkün değil, hakikaten çok fazla kusur var. Bir de üstelik çok uzun ve karanlık estetiği nedeniyle seyretmesi zahmetli olunca... Benim açımdan tam bir hüsran oldu. Montaja başladığımda, felakete doğru koşuyoruz, diye geçirdim içimden.

Montaj sırasında mı bu sorunların farkına vardınız?

Hayır, bazı oyuncuların yanlış seçim olduğunu daha çekimler sırasında gördüm. Fakat yerlerine başkalarını bulmak için çok geçti.

Kurdun Günü'nde bu kadar çok ünlü oyuncunun yer alması nasıl oldu?

Şöhretlerine bakarak seçmedim o isimleri, o rolleri canlandıracak en iyi oyuncular olduklarını düşünüyordum. Aslında hepsi ilk tercihim değildi, bazı roller için başka oyunculara teklif götürmüştüm, ama müsait değillerdi. Birkaç istisna dışında, benim oyuncularım büyük starlar değildir. Bir tek Fransa'da bilinirler. Patrice Chéreau için bile meşhur oyuncu denemez. Daha çok büyük bir yönetmen olarak tanınır. Hakiki bir entelektüel istiyordum ve bence güçlü kişiliğinin de damgasını vurarak rolü çok iyi canlandırdı.



Maurice Bénichou, Isabelle Huppert, Lucas Biscombe ve Anaïs Demoustier



Patrice Chéreau ve Olivier Gourmet

Film bir Avusturya-Fransa ortak yapımı olduğu halde niçin daha çok sayıda Avusturyalı oyuncuya yer vermediniz?

Piyano Öğretmeni'ndeki gibi, iki oyuncunun farklı dillerde konuştuğu uzun uzun sahnelerle uğraşmak istemiyordum. Bu zahmetten kaçınmak için, bütün büyük rolleri Fransızcacılara, küçük rolleri ve figürasyonuysa Almancacılara vermeye karar verdim.

***Kurdun Günü* ilk sinemaskop filminiz...**

Ve tek, şimdilik. *Beyaz Bant*'ı da sinemaskop çekebilirdik, ama en uygunu en eski 1.33 formattı. O da mümkün olmadığına göre, standart 1.85 formatta kaldım. Benim filmlerim genelde apartman dairelerinde, kapalı mekânlarda geçer. Bir tek *Kurdun Günü* esas olarak açık alanda, geniş manzara içinde, sislerin arasında geçiyor. Bu da daha geniş bir perde gerektiriyordu.

Sisler içinde çektiğiniz planlar estetik açıdan çok güzel; Antonioni'nin *Kızıl Çöl*'ünü çağrıştırıyor ...

Antonioni şanslıydı, *Kızıl Çöl*'ü hakikaten sisin altındaki Po Yaylası'nda çekmişti. Halbuki biz sisi kendimiz yaratmak zorundaydık. Sisi makinelerle ürettik, sonra dijitalde ilave de yaptık, çünkü o kadar geniş planda ne yaparsanız yapın kadraj içinde yeteri kadar sis elde edemiyorsunuz. *Nostalghia*'nın (1983) çekimleri sırasındaki Tarkovski'yi hatırladım. Sandalyesinde oturuyor, çekim için çağırmaya geliyorlar. Yerinden kalkıyor, karşısında uzanan geniş alana bir bakıyor ve "Ben sizden 'sis' istemiştim!" diye çıkışıp tekrar sandalyesine çöküyor! Bir de François Truffaut'nun *Jules ve Jim*'i geldi aklıma, filmdeki sisli sahne Burt Lancaster'ın o kadar hoşuna gitmiş ki, yapım şirketi Truffaut'nun şirketini arayıp bu kadar güzel sisi nasıl elde ettiklerini sormuş. Cevap gayet basit: "Bekledik!"

Truffaut'nun İkinci Dünya Savaşı işgal dönemi filmleriyle ilgili bir teorisi vardı; bunların inandırıcı olması için gökyüzünün mavi gösterilmemesi gerektiğini söylüyordu. Sizin de kıyamet sonrası hikâyenizle ilgili bu türden fikirleriniz var mıydı?

Yedinci Kıta'da ben de aynı şeyi yaptım, evin duvarlarında asılı bulutlu gökyüzü fotoğrafları haricinde hiç gökyüzü görünmüyordu. Buna karşılık, *Kurdun Günü*'nde kocasının öldürülmesinden sonra Isabelle Huppert iki çocuğuyla birlikte evden kaçarken Bergman'ın bazı filmlerindeki gibi güneşli pırıl pırıl bir gökyüzü vardır. Bergman çok etkileyici dramatik sahnelere rağmen, mekânları çok güneşli gösterirdi. Bunu bir yerde şöyle izah etmişti; çocukluğunda gördüğü en kötü kâbuslar hep güneşli havada geçiyormuş.

Dış mekânları nerede çektiniz?

Avusturya'da, Macaristan sınırında Burgenland'da, son planıysa Waldviertel'de çektik. Birbirinden çok uzak yerlerde yapmak zorunda kaldık çekimleri. Avusturya nüfusun çok yoğun olduğu küçük bir ülke. Yüksek dağlar haricinde kimselerin yaşamadığı bakir alanlar bulmak çok zor. Filmin sonunda trenden görünen manzara bir askeri tatbikat alanı. O yüzden tek bir ev yok.

Filmdeki gece sahneleri de çok etkileyici; adeta mutlak karanlık sayesinde sadece zaruri şeyler seçilebiliyor.

O etkiyi yakalamak büyük çaba gerektirdi. Önce, çekimler sırasında, görüntü yönetmeniyle durmadan mücadele etmek zorunda kaldım, çünkü hiçbir şeyin görünmeyeceğinden korkuyordu. Bütün ısrarıma rağmen bence fazla aydınlık çektiği için montaj sonrasında ayarları yaparken yine ışığı kıstırdım; çünkü filmin çok karanlık olmasını istiyordum, tıpkı gerçek hayatta elektrikler kesildiğinde olduğu gibi.

Mağripli Başı'nda da büyük bir felaket söz konusuydu, ama *Kurdun Günü*'nde oradaki gibi siyaset doğrudan devreye girmiyor.

Siyaset dünyasının müdahale etmesine karar verirseniz, suçluları saptamak fazla basitleşir ve film polemik haline gelir. Oysa benim istediğim, belli bir güncel duruma atıfta bulunan siyasi filmler yapmak değil. *Benny'nin Videosu* için nazizmden söz ediyor da diyebilirsiniz isterseniz ama tersyüz edilmiş bir şekilde. Mesajlı siyasi filmler ilgimi çekmiyor. Ülkelerinin tarihinin belli bir döneminin ürünü olanlar hariç. Costa Gavras'ın *Ölümsüz*'ünü (*Z*, 1969) çok sevmiştim mesela, albaylar cuntasına karşı sıcağı sıcağına o filmi çekmek çok dürüst ve cesaret isteyen bir işti. Ayrıca, çok ustaca yapılmış, etkili bir filmdi. Devrimci bir durum yaşanırken siyasi bir film çekmek elzem olabilir, ama yaprak kımıldamayan Avusturya'da böyle kendini dayatan bir şey yok. Ayrıca, siyaset sınıfının zaten aşikâr yanlışlarını eleştirmenin hakikatin karmaşası yanında fazla kolaycılık olduğunu düşünüyorum.

Filminizdeki topluluğun içinde de siyaset dünyasının hiçbir temsilcisi yok.

Aslında, bir tek Bénichou'nun canlandırdığı karakterin radyodan bazı yerlerin tahliye edildiğini duyduğunu anlattığı anda siyaset bahsi var. Ama zaten benzer durumlarda olaylar böyle yaşanır. Siyasetle doğrudan bir temas kuramazsınız. Sadece medyanın ilettiği ve tartışamadığınız birtakım direktiflerle karşı karşıya kalırsınız. Hadiselerin mağdurusunuzdur ve siyaset artık hiçbir şeye yaramaz. *Kurdun Günü*'nde bir tek Olivier Gourmet'nin canlandırdığı karakter biraz politik. Kendisini şef ilan ediyor ve bir yandan yolunu bularak topluluğun hayatta kalma mücadelesini organize ediyor!

Filmin en önemli özelliklerinden biri de eylemin pratikte hiç söze dökülmemesi; her şey karakterlerin tavırlarıyla aktarılıyor.

Piyano Öğretmeni hariç, ki o da bir uyarlamadır, filmlerimde sadece davranışlar, tavırlar vardır, gazetelerde bulabileceğiniz cinsten açıklamalı psikoloji yoktur. Bana *Yedinci Kıta*'yı esinlendiren makaleyi anlatmıştım size. Orada gazeteci, babanın hareketini haklı gösterecek yığınla açıklama buluyordu: yok borç içindeymiş, yok karısını cinsel yönden tatmin edemediği için psikoloğa gidiyormuş... Peki, milyonlarca insanın bu türden problemleri var ama ailelerini öldürmüyorlar! Bir davranışın bütün karmaşasını bir makale çerçevesinde, hatta bir kitap ya da filmle kavramayı hedeflemek mümkün değildir. Her şeye rağmen buna kalkışıyorsanız, amacınız insanları rahatlatmak ve onları her şeyin yolunda gittiğine ikna etmektir. Ama maalesef bu doğru değil.



Michael Haneke ile Anaïs Demoustier sette.

Anlamı, karakterlerin davranışları üzerinden aktarmak seyircinin gözlem gücünün yüksek olmasını gerektirmiyor mu?

Hayır, seyircinin gözlem yapması gerekmiyor ki, seyircinin yapacağı tek şey gerçeklikten çıkarıp ona gösterdiğim parçaları

seyretmek. Tıpkı hayatta olduğu gibi, hiçbir zaman bütün gerçekliği bilmeyiz, sadece küçük küçük bazı parçalardır bildiğimiz. Dünyayı algılayışımız her zaman parçalıdır. Örneğin, birazdan üzerinde duracağımız *Saklı*'da, yalan meselesiyle karşı karşıyayız. Gündelik hayatta, karşımızdakinin o anda bize yalan öyleyip söylemediğini hiçbir zaman bilemeyiz. Yalanları anında meydana çıkarabilmek mümkün olsaydı, yalan söyleme zahmetine de gerek kalmazdı. Ama bu mümkün olmadığı için herkes yalan söylüyor ve yalanın varlığını kabul etmek durumundayız. Biri bir şey ileri sürdüğünde, bir diğeri de tam tersini iddia ettiğinde hakikatin nerede olduğunu her zaman bilemeyebiliriz.

Bu filmi, insanların televizyon haberlerinde gördükleri şeyleri hissetmeleri için mi yaptınız?

Hayır, bu olsa olsa sonradan getirilebilecek bir açıklama olur. Bir film yazarken, şunu ya da bunu anlatacağım, diye düşünmem. Aklımda bir fikir vardır, onu geliştiririm. Mesela buradaki çıkış fikri, birden elektrik ve suyun artık olmamasıydı. İki basit şey, ama yok oldukları takdirde dünyamızın tamamen değişeceği iki şey. Bu varsayım ilgimi çekiyordu, üzerine kafa yordum ve nasıl sonuçlar doğurabileceğini uydurdum. Ama maksadım bir şeyi izah etmek değildi. Ancak tamamlandıktan sonra filmimin neyi anlattığını söyleyebilirim. Fakat bunu yapmak da bana çok indirgemeci geliyor ve hiç hoşlanmıyorum. Her yere yayılan şu özetleme hastalığı gibi. Sizden iki cümleyle projenizi özetlemenizi istiyorlar! Zırvalık bu! İki saatlik bir filmi ya da üç yüz sayfalık bir romanı birkaç satıra indiremezsiniz! Bunun kime ne faydası var? İzleyicilerin, okuyucuların merakını uyandırma umuduyla gazetelerde küçük bir yazı çıkmasına mı yarayacak? Ben bu oyunu oynamayı hiçbir zaman kabul etmedim. Teklif sunmak için bile iki sayfalık senaryo özeti yazmayı reddettim. Birçok projem sırf bunu yapmayı kabul etmediğim için gün ışığına çıkmamıştır; yazık ama böyle! Bir tek *Beyaz Bant*'ta

bu şartı kabul ettim. O zaman da Jean-Claude Carrière'den rica ettim iki sayfalık özeti yazmasını; çünkü ben beceremiyordum.

Kurdun Günü gösterime girdiğinde pek çok eleştirmen esin kaynağı olarak _Andrey Rublyov_'u anmıştı...

Hiç aklıma gelmemişti o film. Tarkovski'nin filmlerini çok severim, ama taklide düşmeden dünyasına yaklaşmanızın mümkün olmadığı bir *auteur*'dür o! Bu nedenle belki de biraz yazık oluyor aslında, onun dehası belli bir tarzdaki sinemasal şiirin önünü tıkamış oldu; onunla kıyaslanmanın altında ezilmeden o tarzı denemeniz mümkün değil artık. Daha önce de söylediğim gibi, en sevdiğim on film sorulduğunda bugün ilk sıraya *Ayna*'yı (*Zerkalo*, 1975) koyarım. Bence, bütün sinema tarihinde asla kimsenin aşamadığı bir başyapıttır *Ayna*. Sonraki filmlerinde Tarkovski'nin kendisi bile onu aşamadı. O film bir mucize! Yığınla yorum yapıldı hakkında, ama hiçbiri tamamen izah etmeye yetmiyor, bütün büyük sanat eserlerinin de özü bu değil midir zaten?

İçindeki her şey saklı olduğu için bütün açıklamaları yetersiz bırakan bir başka film de _Saklı!_

Harika bir geçiş oldu!

Saklı'nın ortaya çıkış hikâyesini anlatır mısınız? Bir yerde, Arte'de seyrettiğiniz bir belgeselden yola çıktığınızı okumuştuk.

Yo, yo, 17 Ekim 1961 dramıyla ilgili o belgeseli seyrettiğimde, hali hazırda senaryoyu kurmakla meşguldüm zaten. Belgesel bana ihtiyaç duyduğum siyasal olayı sağlamış oldu. Yeniyetme bir oğlanın kıskançlık nedeniyle bir başka genci ihbar etmesinin, ilerleyen yıllarda geçmişindeki bu olayla yüz yüze geldiğinde kendini vaktiyle hissetmediği kadar suçlu hissetmesinin hikâyesini anlatmak istiyordum. Olayların yaşandığı sırada, kahraman o yaştaki hemen herkes gibi bencil bir çocuktur. Fakat yetişkin olduğunda başka türlü davranma fırsatı olabilir...

Bir başka deyişle, o sıralarda başka bir ülkede geçen benzer konulu bir belgesel de seyredebilirdiniz ve o zaman, üzeri örtülen bu kolektif suçluluk temasını başka bir ulusal kimlik üzerinden anlatabilirdiniz, öyle mi?

Filmin *remake*'ini çekmeye kalktıklarında Amerikalılar da öyle yapmayı denemişti. Ailesi fanatikler tarafından öldürülmüş siyahi bir çocuğun hikâyesini konu edebilirlerdi. Her ülkenin geçmişinde bu türden itiraf edilemeyen olaylar vardır.

SAKLI

Paris. Edebiyat konulu tartışma programları yapan ünlü televizyoncu Georges Laurent'a bir video kasedi gönderilir. Kasette karısı Anne ve oğulları Pierrot'yla birlikte yaşadıkları sokak ve evlerinin girişi görülmektedir. Kasetle birlikte bir de kanlı bir resim gönderilmiştir. Bunu başka kasetler de izler. Polisin hiçbir yardımı dokunmaz. Kasetlerden biri, Georges'un çocukluğunun geçtiği çiftliği gösterir. Televizyoncu rüyasında gördüğü biri hakkında annesine sorular sorar. Bu kişi vaktiyle anne babasının yanında çalışan Cezayirli tarım işçilerinden birinin oğlu Macit'tir. Zihninde beliren varsayım doğrulanır: Gelen yeni kasetin içindeki bir arabadan çekilmiş görüntüler Macit'in Romainville'deki evine giden yolu göstermektedir. Georges bu yolu takip eder. Macit, kayıtları gönderenin kendisi olmadığını ileri sürer. Georges bu görüşmeyi karısından saklar. Fakat kendisine gönderilen yeni bir kasetten Anne, bu görüşmenin kaydını seyreder. Georges, kendini savunmak için karısına, 17 Ekim 1961'deki Ulusal Kurtuluş Cephesi* yanlısı gösterilerde anne babasını kaybeden Macit'in hikâyesini anlatır. Bu olay üzerine Georges'un anne ve babası Macit'i evlat edinerek kendi çocukları gibi yetiştirmek istemiş, kıskançlık gösteren Georges buna engel olmuştur. Bir akşam Pierrot eve dönmez. Georges polisi arayarak Macit'i ve oğlunu şikâyet ederek gözaltına alınmalarına neden olur. Ertesi sabah Pierrot ortaya çıkar; geceyi bir arkadaşının evinde geçirmiştir. Bunun üzerine Macit, Georges'u görüşmeye çağı-

* Cezayir'in bağımsızlığı için mücadele veren FLN örgütü (ç.n.).

rır. Cezayirli büyük bir sükûnetle masumiyetini kanıtlar ve birden boğazını keser. Polis intiharı doğrular. Macit'in oğlu, Georges'un peşinden işyerine kadar gider ve kasetlerin failinin kendisi olmadığına onu ikna etmeye çalışır, ama başaramaz. Eve dönen Georges uyumak için hap alır. Zorla çiftlikten götürülen çocuk Macit'in görüntüleri gözünün önüne gelir. O zamanlar altı yaşında olan Georges, aslında sırf korkutmak için Macit'i bir horozu öldürmekle suçlayarak onun evden gönderilmesine yol açmıştır. Okul çıkışında, Macit'in oğlu, Pierrot'nun yanına gelir. İki oğlan bir süre konuşurlar, sonra Macit'in oğlu uzaklaşır. Pierrot arkadaşlarının yanına gider.

Saklı üzerinde çalışmaya başladığınızda filmi Fransa'da çekme düşüncesi var mıydı kafanızda?

Evet, en başından beri ortak yapım olarak Fransa'da çekmeye karar vermiştim. Fransız oyuncuların oyunculuk gücünden ve uluslararası ünlerinden yararlanmak istiyordum. Hakikaten de film Daniel Auteuil ile Juliette Binoche'un çok sevildiği İngiltere'de çok tuttu. Bir milyonu aşkın seyirci sayısıyla *Saklı* çok uzun süredir Büyük Britanya'da gösterilmiş bütün deneysel ve sanat filmlerinin rekorunu kırdı. Buna karşılık, oyuncuları tanınmadığı için *Beyaz Bant* aynı ilgiyi görmedi.



Daniel Auteuil ve Juliette Binoche

Senaryoyu yazarken Daniel Auteuil var mıydı aklınızda?

Evet, Georges rolünü onun için yazdım. Bence Daniel, kuşağının en iyi Fransız aktörü. Biraz Jean-Louis Trintignant'ı andırıyor, hep sanki bir sır saklıyormuş gibi. Kişiliğinde, bilhassa yüzünde esrarlı bir yan var. Daniel bir gün bütün kariyerini burnunun kırılmasına neden olan kazaya borçlu olduğunu söylemişti! Matrak, alçakgönüllü ve de çok doğru bir ifade; düzgün olmayan yüz hatları sanki bir şey gizliyor intibaı uyandırıyor. Fakat bu genel bir kural değil tabii. Burnu kırık olduğu halde kötü oyuncu olan yığınla isim sayabiliriz. Daniel'in duruşunda, tavrında tamamen ona has, eşi olmayan bir şey var. Zaman zaman şaklabanlık yapabilse de çok çekingen ve ölçülü bir adam. Çok seviyorum onu. Ayrıca, her rolü oynayabiliyor. Zaten komedi oynayarak başlamış.

Bazı oyunculara gösterdiğiniz sadakat dikkat çekici; örneğin, *Bilinmeyen Kod*'da ve *Kurdun Günü*'nde beraber çalıştığınız Maurice Bénichou'ya *Saklı*'da daha önemli bir rol vermişsiniz. Nathalie Richard ve Daniel Duval'i de sayabiliriz . *Bilinmeyen Kod* zamanında neredeyse hiç tanınmayan diğer oyuncular da var: Aïssa Maïga, Florence Loiret-Caille...

Almanca filmlerimde de aynı şeyi yapıyorum. Teknik ekiple nasıl bir ilişkim varsa oyuncularla da öyle. Eğer ilk sefer beraber çalışmamız iyi geçmişse, devam etmemek için hiçbir sebep göremiyorum, çünkü bu bir sonraki filme bir basamak yukardan başlamamızı sağlar. Birbirimizi tanıdığımız için daha hızlı ve daha iyi çalışırız. Tanımadığın biriyle çalışmak her zaman için risk almaktır; aynı zevkleri paylaştığın, iyi anlaştığın biriyle dahi ekip çalışması yürümeyebilir. Bu nedenle, çok önemsiz bir rol için bile olsa, artık deneme çekimini kabul eden oyuncularla çalışıyorum. Denemeyi kabul etmiyorsa, çalışmıyorum. Ünlü bir Alman tiyatro ve televizyon oyuncusuyla aynı şey başıma geldi; *Beyaz Bant*'ta öğretmenle evlenmek isteyen küçük kızın babasını oynayacaktı. Deneme çekimlerini kabul etme-

yince, ona onun yeteneğinden şüphe etmediğimi, ama beraber çalışabilip çalışamayacağımızı görmek istediğimi izah etmek zorunda kaldım. İkimiz iyi bir ilişki tutturamazsak, bu role de olumsuz olarak yansıyabilirdi. Hakikaten de öyle olur. Ben de yanılmaz değilim asla, daha önce anlattığım gibi, *Benny'nin Videosu*'nda başrol için yaptığım ilk tercihte ve *Kurdun Günü*'ndeki bazı oyunculardaki yanlış seçim yapmıştım.

Daniel Auteuil gibi bir oyuncuyla bile deneme çekimi mi yaptınız?

Daniel'le yapmadım, hayır. *Aşk*'ta Jean-Louis Trintignant'la da deneme yapmadım. Onunla anlaşamasaydık çok şaşırırdım. Büyük oyuncularla asla en ufak bir sorun yaşamadım. Çok zor insan diye adı çıkmış olan Isabelle Huppert'le bile sadece bir kere atıştık. *Kurdun Günü*'nün setinde, gara ilk geldiği sahnedeki diyalogla ilgili tartışmıştık. İki çocuğuyla birlikte geliyor ve oradakilere kimliğini bildirerek kendini tanıtması gerekiyordu. Birden, "Böyle bir durumda ben asla böyle bir şey demem," diye parladı. Ben de ona konuşanın kendisi olmadığını, canlandırdığı karakter olduğunu hatırlattım. Sinirlendi, "Bana en ufak bir serbestlik tanımıyorsun!" diye bağırdı. Beş dakika sonra siniri geçmişti, sonra sahneyi oynadı ve her şey unutuldu gitti. İyi bir oyuncuyu yönetmek zor değildir.

Filmlerinizin çoğunda yer alan eşiniz Susie'yle de zorlanmıyorsunuz herhalde...

O benim Hitchcock'um! Bir tek *Bilinmeyen Kod*, *Kurdun Günü* ve *Beyaz Bant*'ta onu bir yere yerleştiremedim.

Eşinizin filmlerinizde görülmeye başlaması *Yedinci Kıta*'dan itibaren...

Sırttan görünüyor orada; intihardan önce kızı ve kocasıyla yiyecekleri son akşam yemeği için alışveriş yapan kadın kahramanın arkasında duruyor. Sonra *Aşk*'a kadar altı yerde daha

var, *Aşk*'taysa konser sonrası Alexandre Tharaud'yu tebrik etmeye gelenler arasında.

Susie *Benny'nin Videosu*'nda Mısır'da bir lokantanın kaldırımdaki masalarından birinde oturuyor, her iki *Ölümcül Oyunlar*'da komşuların teknesindeki yolculardan biri, *Piyano Öğretmeni*'nde özel konserdeki seyircilerin arasında. *Saklı*'daysa pastanede, Juliette Binoche'la Daniel Duval'in arkasında geri planda...

Marika Green'in yanında. Marika, Bresson'un *Yankesici* (*Pickpocket*, 1959) filminde başroldeydi. Aynı zamanda Christian Berger'in karısıdır. *Benny'nin Videosu*'nda kestiğim ay tutulması sahnesinde Susie'nin, "Çok da karanlık değilmiş!" gibi bir cümlesi vardı. Bir türlü iyi olmadığı için tam on beş kere baştan almak zorunda kalmıştım! Bugün dalgasını geçip gülüyor, ama o zaman çok umutsuzluğa kapılmıştı! *Piyano Öğretmeni*'nde de başına benzer bir şey gelmişti, herkesin içinde öyle bakmaması için bağırmıştım ona. Çekime ara verdiğimizde, yanında oturan kadın, "Bir yönetmenle evli olmak çok zor olmalı," demiş; sık sık anlatır bunu!



Naomi Watts, Susanne Haneke ve Robert Lupone

Peki, siz filmlerinizde görünmeyi hiç istemediniz mi?

Bir kere yaptım bunu, neyse ki, görmediğiniz bir filmde... *Sperrmüll*'de! Şöyle bir sahne vardı; yaşlı adam telefonla çağırdığı taksiye binmek üzere evinden çıkarken hızla taksiye atlayan bir gençle burun buruna gelir. Genç adamı oynayan figüran o kadar berbattı ki, sonunda onu kovdum. O âna kadar çok vakit kayettiğimizi düşündüğüm için de onun yerine kendim oynamaya karar verdim. Bütün filmlerim içinde bir tek orada görünmüştüm. O film de baştan aşağı berbat olduğu için, bir nevi batıl inançla, bir daha hiçbir filmimde görünmemeye karar verdim!

Başkalarının filmlerinde hiç oynadınız mı?

1996'da, Michael Kreihsl'ın *Harms Olayı* (*Charms Zwischenfälle*, 1996) filminde küçük bir rolde oynadım. Harms, çok ilginç bir Rus sürrealistti. Bir sahnede, yönetmenin canlandırdığı bir adam, ağzında bir kalıp tereyağıyla önüme geliyor, ben de tereyağını koyması için buzdolabının kapısını açıyorum. O anda, dolabın içinde hepsinin üzerlerinde diş izi olan yirmi küsur tereyağı kalıbı daha olduğu görülüyor. Sonra, adam benden para istiyor, ben de onu kapının önüne koyuyorum. O sahneyi oynarken çok zevk almıştım. Ama bütün ekibi de terörize etmiştim. Yönetmen benden çıplak ayakla döşeksiz bir somyaya uzanmamı istemişti. Fakat bacaklarımın üzerinde ışık yoktu, dolayısıyla ayaklarımın çıplak olduğu görünmüyordu. Ben de ışıklandırmalarını istedim. Görüntü yönetmeni nefret etmişti benden.

O rolü niçin sizin oynamanızı istemişlerdi?

Yönetmen ahbabımdı.

Ondan sonra başka filmlerde de oynadınız mı?

Hayır, ama bir keşiş rolü verilirse, seve seve oynarım, kapüşonlu giysilerini çok şık buluyorum; ya da bir psikiyatrı. Oynayabileceğim roller bu ikisi.

Bu arada *Saklı*'ya dönersek; burada bir kez daha gerçeklik ile onu algılayışımız arasındaki mesafeyi ele alıyorsunuz. Bu sefer dijitalle çektiğiniz için iki düzeyi daha da iç içe geçirmişsiniz. Daha açılış sekansında, perdenin tamamını kaplayan görüntünün kahramanın seyrettiği video kaset olduğunu anlıyoruz bir süre sonra.

Açılıştan itibaren, seyircinin görüntülerin ne derece kurbanı olabileceğini fark etmesini istedim.

Filmi baştan sona yüksek çözünürlüklü dijital kamerayla çekme fikri senaryo yazım aşamasında mı aklınıza geldi?



Evet, *Saklı* bu bakımdan sinema görüntüsü ile video görüntüsünün birbirinden farklı olduğu *Benny'nin Videosu*'nun zıttı. Bu defa, seyircinin ona kurduğum tuzaklara düşmesini istedim, bunun için de ana hikâyeyi anlatan görüntüler ile video kaydının görüntülerinin aynı dokuda, aynı kalitede olması gerekiyordu.

Yazmaya başlamadan önce dijital kamera alanındaki gelişmelerle ilgili bilgi edindiniz mi?

Evet, görüntü yönetmenim Christian Berger'e danıştım.

Christian Berger'in çektiği ilk dijital film miydi bu?

Evet. Ve hepimiz için tam manasıyla korkunç oldu. O dönem, dijital kameralar bugünkü kadar gelişkin değildi. Küçücük bir ekrandan görüyorduk ne çektiğimizi. Akla gelebilecek bütün sorunlar başımıza geldi. Kameranın soğutucu pervanesi feci bir gürültü yapıyordu. Bu yüzden makineyi bir örtüyle kapatmak zorunda kaldık. Bu sefer de alet çok ısınıyordu ve sık sık ara verip soğumasını beklemeye mecbur kalıyorduk. Başka

bir örnek: iki kez gördüğümüz Auteuil'ün Bénichou'ya ilk ziyaret sahnesi. Bu sahneyi ilk olarak doğal zamandaki akış içinde, ikinci defa biraz farklı bir açıdan video kaydında görüyoruz. Burada üç kamera kullandık. Dolayısıyla, üç ekrana birden bakıyordum ve üçüncünün net olmadığını fark ettim. Bunun kablodan kaynaklandığına ve ekran görüntüsü olduğuna ikna etmeye çalıştılar beni. İnanmadım ve haklı çıktım; hakikaten de görüntü bulanıktı. Hepsi güya dijital uzmanıydı, ama teknisyenlerin hiçbiri malzemeye tam hâkim değildi. Dijital henüz deneme aşamasındaydı.

Video tercihi sık sık ele aldığınız konuları daha iyi işleyebilmek için biçimsel açıdan esin kaynağınızı yenileme imkânı tanımış size. Daniel Auteuil'ün canlandırdığı gibi bir entelektüelin bile, işini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kaldığını anladığı anda, ilkel bir şekilde davranabileceğini gösteriyorsunuz.

Bunun için savaşmaya hazır, çünkü işi bütün hayatı. Ama mesele daha önceye, kendi davranışının onu tuzağa düşürdüğü ana uzanıyor. Kasetleri gönderenin Bénichou'nun canlandırdığı karakter olduğuna öylesine emin ki, gidip özür dileyeceğine, vaktiyle yaptığı her şeyi unuttuğunu itiraf edip şimdi yardım etmeye hazır olduğunu söyleyeceğine, doğrudan tehdit ediyor. Eğer öyle davranmış olsaydı, sorun büyük ölçüde çözülmüş olurdu.

Para vererek yardım etmeyi teklif etmesiyse, tam tersine daha da aşağılamak için.

Auteuil suçlanmayı kaldıramaz, çünkü suçluluk duygusunun üzerini örtüyor. Bénichou'ya gittiğini karısından gizlediğine göre, onun karşısında bile bunu kabullenebilecek durumda değil.

Dolayısıyla *Saklı*, insanın hayatta kalma aracı olarak başvurduğu yalana dair bir film.

Gerçek hayatta da çok sık olduğu gibi. Her birimiz, yaptığımız itiraf edilmesi güç bazı şeyleri içimizde gizliyoruz ve bunları mümkün olduğunca çabuk unutmaya çabalıyoruz.

Kahramanınız profesyonel hayatında da aynı şekilde davranıyor aslında: Edebiyat programının montajı sırasında bazı bölümlerin kesilmesini istiyor...

Onun daha ziyade mesleki bir gereklilik olduğu söylenebilir.

Ama böyle bir sahneyi çekmeniz tesadüf değil herhalde...

Elbette!

Tıpkı François Mitterrand'ın gayrimeşru ve "saklı" kızı Mazarine Pingeot'nun programın setinde bulunması gibi. Senaryoyu yazarken bu durumdan haberdar mıydınız, yoksa sonradan mı duydunuz?

Hayır, bilmiyordum, Mazarine Pingeot'nun kim olduğunu anlatan ve onu öneren Margaret Menegoz'du. Ben de hemen filme dahil etmeye karar verdim.

Bazı eleştirmenler kahramanla Oscar Wilde'ın Dorian Gray'i arasında yakınlık kurdu; herkes tarafından takdir edilen sevimli adam imajlarının ardında gizlenen korkunç insan portreleri...

Bu kadar abartmamak lazım, bu cürümler cürüm sayılmaz. Çocukken yaptığı bu hareketin yol açabileceği neticeleri görememiştir. Yetişkin olarak bununla karşı karşıya geldiğindeyse, kendini köşeye sıkışmış hissediyor ve elbette nahoş olmasına nahoş, ama bir yandan da gayet insanca davranıyor. Kendi suçluluğunu kabul edemeyerek karşısındakini suçluyor; bu çok anlaşılabilir bir davranış. Sonra, Bénichou'nun intiharı üzerine suçluluk duygusu yine su yüzüne çıkıyor. O andan itibaren, Bénichou hakiki bir kurbana dönüşüyor, Auteuil ise neredeyse trajik bir kapana kısılıyor. Ama bunu öngöremezdi; incittiğimiz insanlar genelde intihar etmiyor. Tıpkı süratli araba kullanma alışkanlığına sahip birinin başına gelebilecekler gibi. Günün birinde bir çocuğa çarpıp da ölümüne sebebiyet verdiğinde bütün hayatın

altüst olur. Ama bu o güne kadar hep yaptığın ve bir drama henüz yol açmamış herhangi bir harekettir. Kötü bir davranışta bulunmamız, insanlık dışı olduğumuz anlamına gelmez.

Bu bakımdan, *Saklı* insanın suçluluk duygusunun önüne geçilemezliğinden kaçmanın imkânsızlığına dair çok net bir yaklaşıma sahip. Daha önce değindiğimiz son plan da harikulade bir şekilde bunu ima ediyor. Yorumlaması zor bir sahne: Okul çıkışının kıvıl kıvıl kalabalığını gösteren genel planın ortasında Bénichou ve Auteuil'ün oğulları karşılaşıyor. Bazı seyirciler kadrajda iki oğlanı fark edememiş...

Özellikle de televizyon ekranında seyredenler; çünkü karakterler küçük, plansa çok geniş! Sinema perdesinde bile seyircilerin bir kısmı o iki çocuğu seçememiş. Sağlık olsun. O plan için başka bir kadraj tahayyül edemiyordum.

Okulun karşı sokağına park etmiş arabanın tepesinin kadrajın altından görüntüye girmesinin de bunda etkisi olabilir. Özensiz bir kadraj, sizin planlarınızdan ziyade güvenlik kamerası görüntülerini andırıyor...



Saklı'nın son sahnesi.

Görüntülerin kaynağıyla ilgili kuşku iki yönlü işliyor; gerçek sandığımız görüntü video kaydı çıkabileceği gibi, tersi de geçerli.

Bu özgün kadraj, kasetlerin faili tarafından çekilmiş olabileceği gibi, insanlığa dair zaman dışı ve evrensel bir bakışı da sembolize edebilir, öyle değil mi?

İşte bu, yoruma girer, değerlendirmek bana düşmez!

Bugüne kadar bu finali doğru yorumlayan birine rastladınız mı?

Hayır, çünkü finalin tek bir doğru yorumu yok. Bu aşikâr. Final farklı yorumlara yol açması düşünülerek tasarlandı, dolayısıyla tek bir yorum olamaz. Herkes orada istediğini görebilir. Gerçek hayatta olduğu gibi. Şu ya da bu sonucu vereceğini düşünerek olayları tahlil ediyoruz, ama aslında hiçbir zaman ne olduğunu tam olarak bilmiyoruz.

Ama sizin bir yorumunuz var herhalde.

Hayır. Fakat ben biliyorum, çünkü iki oğlanın arasında geçen konuşmayı ben yazdım.

O metni asla açıklamayacaksınız anlaşılan...

Hayır, bu anlamlı olmaz. Ayrıca, filmin ele aldığı temel mesele bu değil ki. Bunun tek işlevi seyircinin dikkatini çekmek. Ama günümüzde herkes, Amerikan filmlerinin ve televizyonun o kadar etkisinde ki, kimse bunu anlayamıyor. Bunun bir kanıtını daha söyleyeyim size; Susie'nin pek çok arkadaşı arayıp filme övgüler yağdırmış, ama yine hepsi finalden hiçbir şey anlamadığını da itiraf etmiş.

Film içinde film hikâyesine dönersek, Auteuil'ün Bénichou'nun evine ilk gidişinin video kaydını seyretmek tamamen cepheden olan ana çekime kıyasla daha nahoş...

Onun bir nedeni o kompozisyonda çizgilerin tam paralel ol maması. Üçüncü kamera sırf Auteuil'ün üzerine sabitlenmişti, karşı açılarda da onun üzerindeydi. Uygulaması zor bir yöntem di, zira iki aktör de hareket ediyor ve her defasında kameranın da diğerinin açısından gözükmeyecek şekilde yer değiştirmesi gerekiyordu. Tabii ki bütün bunları stüdyoda kurduğumuz de korda çektik, odadaki dağınıklık kameraları gizlemek üzere tu sarlanmıştı.



Daniel Auteuil ve Maurice Bénichou

Daniel Auteuil'ün evini de stüdyoda mı kurdunuz?

Evet, dışardan çekimleri yaptığımız gerçek evden esinlensek de dekoru ihtiyaçlarımıza göre tasarlayabildik. Aslında başka bir evi görmeye giderken, o evi tesadüfen buldum. Sokaktaki konumu nedeniyle hemen dikkatimi çekti, etrafındaki diğer evlerin hepsinden farklıydı. Evin kendinizi tamamen güvende hissettiğiniz bir konumda olması senaryo açısından önemliydi. Beyazlığı, *art deco* stili 1930'ların lüks anlayışını yansıtıyordu. Ayrıca, gerçek evde dekorun tamamına eşit ve nötr bir ışık dağıtabilmeye elverişli bir sanatçı atölyesi vardı. Daha evi dıştan görür görmez ışık açısından çok uygun olduğunu fark ettim.

Böyle bir paradoks da var; sözünü ettiğiniz nötr ve yayılan ışık en baştan itibaren bir endişe atmosferi de yaratıyor...

Tipik bir film *noir* ışığı fazla aleni olurdu. Etkili olmak için seyircinin beklentilerine karşı yönde çalışmak ve aslında gösterilmek istenen şeyi "saklamak" gerek.

Filmlerinizde spor faaliyetine çok sık yer veriyorsunuz: *71 Parça*'da pinpon, *Ölümcül Oyunlar*'da golf ve yelken, *Piyano Öğretmeni*'nde buz hokeyi, *Saklı*'da yüzme, *Beyaz Bant*'ta binicilik... Spor sizin için nasıl bir anlam taşıyor?

Spor her zaman, üzerinizdeki baskının, hayatta aktif olma gerekliliğinin bir ifadesi. Sporla ilgili genel yaklaşımın bana uyduğunu söyleyemem. Ben meraklı bir kayakçıyım ama sırf zevk için kayıyorum, yarış kazanmak gibi bir derdim yok. Elfriede Jelinek sporla ilgili bir yazı (*Ein Sportstück*) yazmıştı. Onun da sporla sorunlu bir ilişkisi var. Üzerinizdeki o güçlü baskıyı kabul etmediğiniz takdirde bu alanda bir yere gelemeyeceğinizi anlatıyor; kapitalist toplumda yaşama biçimine dair güzel bir metafor. *Piyano Öğretmeni*'nde, o ilkel yanını vurgulamak için Walter'ı sporcu yapmış.

Bütün filmleriniz içinde sporun başarmadan gelen bir rahatlama duygusu uyandırdığı tek sahne, *Saklı*'da Juliette Binoche ile Daniel Auteuil'ün oğlu Pierrot'nun yüzme yarışını kazandığı an...

Müsabakayı kazanması, annesiyle babasına da iyi geliyor, onlara dertlerini unutturuyor. Fakat, antreman sahnesinde, çocuğun üzerinde demin sözünü ettiğim baskıyı görüyoruz.

Annesinin Pierre'le (Daniel Duval) ilişkisi olduğundan şüphelenen Pierrot, filmdeki bir başka cevapsız soruyu ortaya atmış oluyor...

O konuda, Juliette'ten Daniel Duval'le (Pierre) sanki hakikaten sevgiliymişler gibi, Lester Makedonsky'yle (Pierrot) ise öyle

bir şey yokmuş gibi oynamasını istedim. Böylece, hakikatin ne olduğundan emin olamıyoruz.

Ama Pierre ile Pierrot isimleri...

Evet! Belki de tesadüf değildir...

Filmden filme değindiğiniz motiflerden biri de "seni seviyorum" kelimelerinin kullanım şekli. Genelde kemanlar eşliğinde dile getirilen bu ifade sizin filmlerinizde pek öyle büyük duygulara yol açmıyor sanki...

Bu doğru değil, ama benim filmlerimde bu kelimeler sadece zor anlarda, bu zor anlara bir tür tepki olarak dile getiriliyor. Dolayısıyla, sadece duygusal boyutla sınırlı değiller, yardımcı olmak, teselli etmek ya da teskin etmek gibi anlamlar da taşıyorlar. Ayrıca, filmlerim kişisel davranışları ele aldığı için zaman zaman "Seni seviyorum" sözünün edilmesi bir tesadüf olamaz. Bence, filmlerimde en çok kullandığım ifade, "*Entschuldige!*" (Özür dilerim). Başka hiçbir yönetmenin bu sözü bu kadar kullanmadığına eminim. Aynı şey sevdiğim bir başka ifade için de geçerli: "Ich weiß nicht" (Bilmiyorum.)



***Saklı*'da, kahramanın zihninden geçenleri yansıtmak için sinema dilini kullanıyorsunuz. Mesela Georges'un (Daniel Auteuil), ağzı kanlı surat resmini aldığı sahnede, geri dönüş yapıyorsunuz ve Macit'in çocukluğu geliyor gözünün önüne.**

Evet, hafızanın nasıl görüntülerle bağlantılı olarak işlediğini göstermek istedim. Her hatırayı bir duyu harekete geçiriyor, burada da görme duyusu, o resmi görmek bu işi görüyor. Daniel Auteuil'ün zihninde beliren resim, bağlamından kopuk. Ancak

filmin devamında yavaş yavaş bağlam oluşacak ve Auteuil de seyirciyle beraber bunun ne anlama geldiğini anlayacak.

Daniel Auteuil'e gönderilen imzasız resimleri kim çizdi?

Ben tasarladım. Her biri için taslaklar çizdim, sonra dekor sorumlularından biri nihai haline getirdi. Hepsi çocuk resmi gibi yapıldı.

Daha ilerdeki bir sahnede Daniel Auteuil'ün rüyasında, iki çocuğu ve horozu görüyoruz. Sinemada rüya sahnelerini zorlama bulduğunuz için pek sevmediğinizi söylemiştiniz. Ama zihinden geçenlerin görüntüsünü kurgulamak hoşunuza gidiyor.



Malik Nait Djoudi

Bir hikâyeyi en eksiksiz ve etkili anlatmanın yollarından biri bu. Aynı zamanda gerilim yaratmanın da bir yolu. Seyirci, gördüğünün ne olduğundan emin olamıyor. Daha önce gördüğü bir şeyi hatırlatıyor bu sahne ve kafasını çalıştırmaya zorluyor. Fakat çok klasik bir yöntemdir bu. Buradaki rüyanın özgünlüğü, sekansın bir *flash-back* olarak başlaması. Olmuş bir olayı hatırlıyor: Macit çocukken horozun kafasını koparmış. Ama yavaş yavaş kurgu ve kadrajlar değişiyor ve bu gerçek *flash-back* kâbusa dönüşüyor.

Filmdeki tek rüya bu. Başka rüya sahnesi düşünmüş müydünüz?

Evet, hikâyenin ilerleyen bölümlerinde vaktiyle kendi gördüğüm bir rüyadan esinlenerek başka bir rüya sahnesi daha düşünmüştüm. O dönem, bir kadından ayrılmıştım ve yeni sevgilimle Yunanistan'da tatildeydim. Bu ayrılıkla ilgili vicdanım hiç rahat değildi. Rüyamda eski sevgilimin yüzerek betonun üzerinde bir su birikintisine geldiğini gördüm. Dehşete kapı-

larak telaşla üzerine atıldım ve başını suya batırmak için ayı ğımla üzerine bastım. Fakat suya daldırmak yerine başını beto na sıkıştırmış oldum ve kafası kanlar içinde parçalandı. Rüyu, suçluluk duygumu daha da körüklemişti. Bu kâbusu Auteuil ile Bénichou'nun ilişkisine uyarlamak istedim. Bütün unsurları çektik, ama sonra teknik zorluklar yüzünden vazgeçtim.

Senaryoyu yazmaya başladığınızda David Lynch'in *Kayıp Otoban* (*Lost Highway*, 1997) filmini biliyor muydunuz? Orada da evlerinin dışardan kaydedilmiş görüntülerinin yer aldığı isimsiz kasetlerle taciz edilen bir çift var...

Evet, filmi seyretmiştim ama *Saklı*'yı yazarken bir saniye bile aklıma gelmedi. Bilinçaltımda bir şekilde etkilenmiş olmam da pekâlâ mümkün. Sorun değil. Eğer hikâyemi geliştirmeme katkısı olmuşsa, ne âlâ!

Genel olarak başka filmlere atıfta bulunmaktan kaçınıyorsunuz galiba. Yazdığınız bir sahne size bir filmi hatırlatırsa hemen yön değiştirmeye zorlar mısınız kendinizi?

Evet. Atıfta bulunmak denen şey çoğu zaman hırsızlıkla eşanlamlıdır, onun için uzak dururum.

Ama Daniel Auteuil'ün kitaplığına bariz bir şekilde Maurice Pialat filmlerinin toplu DVD kutusunu koymuşsunuz, hatta yönetmenin yüzü de görünüyor. Pialat'ya hürmeten mi yaptınız bunu?

O sahnede kendi kişisel DVD koleksiyonumu kullandım. Kültürel çevresi göz önünde bulundurulduğunda, o karakterin evinde bu DVD'lerin olması normal. Ama aynı zamanda, benim açımdan Bresson'dan sonra Fransız yönetmenlerin en ilgincine bir saygı duruşu da.

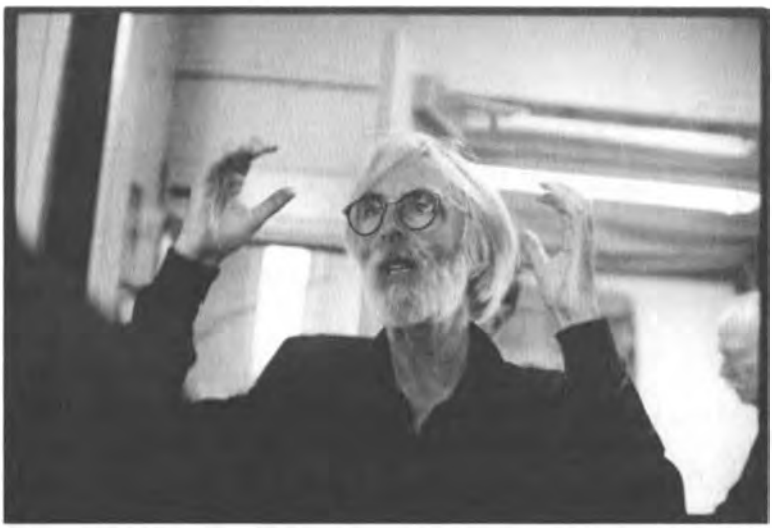
Peki, Alain Resnais?

Onun en çok beni derinden etkilemiş olan ilk filmlerini severim, *Hiroşima Sevgilim* (*Hiroshima mon amour*, 1959), *Geçen Yıl*

Marienbad'da (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961), *Acı Hatıralar* (*Muriel ou le temps d'un retour*, 1963) *Hayat Bir Şarkıdır*'ı (*On connaît la chanson*, 1997) da çok sevmiştim. Fakat Resnais'nin filmleri daha entelektüeldir, Pialat ise hakikidir. Bana son derece dokunaklı geliyor. Hep biraz suni bulduğum Fransız sinemasının dışında tutuyorum onu. Her ne kadar tam olarak kıyaslamak mümkün olmasa da Pialat da biraz Cassavetes gibi: İkisinin de filmlerinde hayatın ve oyunculuğun olağanüstü bir gerçekliği var. Başka filmlerde vasat olan oyuncular, onun filmlerinde muhteşem. Mesela, *Aşklarımıza* (*À nos amours*, 1983)'da Dominique Besnehard'ın seçilmiş olması mükemmel. Başka hiçbir Fransız yönetmen ondaki dehanın yanına yaklaşamaz.

Pialat'nın çalışma yönteminin sizinkinin tam tersi olduğunu biliyorsunuz herhalde, hiç *storyboard* kullanmazmış...

Evet, tam da bu nedenle öğrencilerime kendi çalışma yöntemimi onlara gösterebileceğimi, ama bunun böyle çalışılması gerektiği anlamına gelmediğini anlatıyorum hep. Bambaşka yöntemlerle çekerek çok iyi neticeler elde edilebilir. Her şey elde etmek istediğinizin ne olduğuna bağlı. Kesin olan bir şey var ki, doğaçlama yoluyla çok özenli kadrajlar elde edemezsiniz.



Özellikle *Saklı*'da kadrajlar fazlasıyla özenli. Bu filmde, kesintisiz planların hapsolma fikrini pekiştirdiği, karakterlerin çerçevenin dışına kaçamadığı değerlendirmesine katılır mısınız?

Evet.

Daniel Auteuil'ün eşi ve arkadaşları evdeyken, işten dönüp mutfağa kapanarak hüngür hüngür ağladığı sahnede bu etki çok bariz...

Daniel için çok zor bir sekanstı, üstelik bir kamera sorunu çekimleri daha da zorlaştırmıştı. Salondan şaryoyla mutfağa geçmemiz gerekiyordu, fakat mutfağın eşiğindeki yükselti kameranın sarsılmasına neden oluyordu. DVD'nin bonus görüntülerinde, kamera ekibine nasıl çıkıştığımı, her şeyi görebilirsiniz! Çok sinirlenmiştim, çünkü bütün ekip başından beri *storyboard*'u bildiği halde, tam çekim esnasında gelip de, "Bu kesintisiz plan imkânsız," diyor! O durumda kimsenin özrü olamaz! Kâğıt üzerinde kurduğum şeyi doğru dürüst hazırlamış olsalardı her şey tıkır tıkır işleyecekti. Son anda çözüm yolu bulmak çok daha fazla zamanlarını aldı ve Daniel mutfağa girip kapıyı kapatırken çok hızlı bir kamera hareketi yapmak zorunda kaldık. Bir yandan da



Juliette Binoche

sahnenin tamamı teknik bakımdan çok karışıktı, çünkü hem çok diyalog var hem bütün karakterler hareket ediyor, Daniel mutfakta ağlıyor! On üç ya da on dört kere baştan aldık. Herkes için çok yorucuydu, yanlış bir kamera hareketi yüzünden her şeyi baştan almak zorunda kalan Daniel için daha da zordu!

Kişisel düzeydeki yalan ile bütün bir ülkenin kolektif yalanı arasında paralellik kuran *Saklı*'nın bir hümanistin imzasını taşıdığı görüşüne ne dersiniz?

Bu değerlendirmeyle bir alıp veremediğim yok! Kimilerinin bana yapıştırmak istediği ve canımı sıkan ahlakçı sıfatından iyidir. Esasen çok da umurumda değil, ben yine beni ilgilendiren konularda film çekmeye devam edeceğim. Herkesi memnun edemezsiniz!

Hoşunuza gitse de gitmese de günümüz dünyasına dair tamamen kişisel bir bakış sunan nadir yönetmenlerden birisiniz.

Bruno Dumont'u unutmamak lazım. Ayrıca, son kırk yılda prodüksiyon şartları çok değişti. Bugün, toplumsal durumlarla ilgili fikirlerini dile getirmek isteyen yönetmenlerin sayısı çok daha fazla olsaydı da maddi kaynak bulma engeliyle karşılaşırlardı. Eğer daha önceden tanınmış olmasaydım, gönlümden geçen filmleri yapabilecek parayı eminim bulamazdım. Halbuki benim sinemaya başladığım yıllarda bu hâlâ mümkündü.

11

Don Giovanni finans merkezi La Défense'ta - Gérard Mortier'nin desteği - Operacılarla çalışmak - Christoph Kanter'in trompet biçimindeki dekoru - Mickey Mouse maskeleri ve sahne üzerinde tecavüz - Commendatore'nin çalışma masasına dönüşü - "Niçin hiç reklam filmi çekmedim?"- Yönetmenlik derslerinin zevkli yanları - İyi senarist yokluğu.

Mozart'ın doğumunun iki yüz ellinci yılı vesilesiyle 2006'da Paris'te, önce Opéra Garnier'de, ardından Bastille'de ilk operanız *Don Giovanni*'yi sahneye koydunuz. O projenin ardında ne vardı?

O sıralar Paris Operası'nın direktörü olan Gérard Mortier. Mortier, Salzburg Festivali'nin başındayken de *Kát'a Kabanová*'yı sahnelemem için beni davet etmişti. Teklifinden gururlanmıştım ama, tek kelime Çekçe bilmediğim için reddetmek daha doğru gelmişti. Bildiğim tek tük İtalyanca kelime ve iyi bir Almanca tercümeyle İtalyanca bir operanın altından kalkabileceğimi düşünüyordum. Fakat tek kelime Çekçe bilmeden Çekçe bir opera sahnelemeye kalkmam mümkün değildi. Ama bu arada, Mortier'yle aramızda bir ilişki kurulmuş oldu, Paris'e yerleştiğimde, opera sahnelemeyi arzu edip etmediğimi tekrar

sordu. Benim ilgimi çeken *Così fan tutte*'deydi (*Bütün Kadınlar Böyle Yapar*). Ama onu Patrice Chéreau Aix-en-Provence'ta sahneye koymuştu ve o sıralar Paris'te de sahnelenecekti. Bunun üzerine, Mortier *Don Giovanni*'yi teklif etti. Aklıma ilk gelen, herkesin hep söylediği, "*Don Giovanni* öylesine zordur ki, onu sahnelemeye kalkan başırısızlığa mahkûmdur," sözü oldu. Ama biraz düşünüp taşındıktan ve librettoyu yeniden okuduktan sonra, iyi bir açı yakaladığıma kani oldum. Ve kolları sıvadım.

Hikâyeyi modern zamana taşıma fikri hangi aşamada doğdu?

Yüzlerce örneğini seyrettiğimiz klasik bir sahnelemeye gitmeyeceğimden en başından beri emindim. Tiyatroda piyes sahnelediğim zamanlarda da oyunun bağlı olduğu üç dönemi hep göz önünde bulundururdum: piyesteki hikâyenin geçtiği dönem, yazarın yaşadığı dönem ve bizim dönemimiz. *Don Giovanni*'de ilgimi çeken, karakterler arasındaki ilişkinin temelini oluşturan toplumsal hiyerarşiydi. Bunun günümüzdeki karşılığı nasıl olabilir, diye düşünürken bugün daha da ağır basan paranın gücünün üzerinde durmaya karar verdim. Bu da beni Don Giovanni'yi yönetici yapma fikrine yöneltti; baktım, diğer karakterler de buna uyarlanabiliyordu. Diğer bir zorluk dekorla ilgiliydi. Geleneksel *Don Giovanni* yorumlarında çok fazla dekor vardır. Bizimse sahnelerin hepsini oynayabileceğimiz tek bir dekor tasarlamamız gerekiyordu.

Niçin her şeyi tek bir dekorda toplamak istediniz?

Çünkü mekân birliğine dayanan klasik biçimi seviyorum. Fakat bu birliği korumak o kadar da kolay değildir. Büyük tiyatro yönetmeni Rudolf Noelte hemen her zaman tek bir dekor kullanırdı ve hiçbir aksama olmazdı. Benim yaptığım sahnelemeye dönersek; hikâyeyi şirket üzerinden kurma fikri şekillendiğinden beri, tek dekorun gerçekleştirilebilir olduğuna emindim. Ama bir yandan da biraz çekiniyordum; çünkü hem ilk opera tecrübemdi, hem de her yeni temsilde opera meraklılarının hücumuna uğrayan Garnier için çalışıyordum.



Takım elbiseli Don Giovanni (Peter Mattei).

Don Giovanni'nin ilk modern versiyonu değildi bu ama, öyle değil mi?

Tabii ki, birçok modern yorum vardı. Farklı bir öneri getirdiğime emin olmak için hepsinin yaklaşımına baktım.

Seyredebildikleriniz içinde, sizin gibi Mozart'ın operasına sosyoekonomik açıdan yaklaşan bir yoruma rastladınız mı hiç?

İçlerinden biri, Peter Sellars'ın yorumu fena gelmemişti. Da Ponte'nin librettolarıyla, art arda üç operasını sahnelemişti Mozart'ın. *Figaro'nun Düğünü* harikaydı, *Così fan tutte* çok iyiydi, *Don Giovanni* ise son sahnesi yüzünden vasat olmuştu. Don Giovanni ve Leporello rolleri için çok yakışıklı siyahi ikiz kardeşler seçmiş ve onları Bronx'ta uyuşturucu satıcıları dünyasına yerleştirmişti. Harika bir fikirdi, ama uygulaması mümkün değildi. Son sahneye kadar bütün o kılık değiştirmeler filan şahaneydi, ama son sahne bence olmamıştı. Seyrettiğim *Don Giovanni*'lerin büyük çoğunluğu müzikal bakımdan gayet tutarlı, sahneleme bakımındansa pek o kadar ikna edici değildi doğrusu.

Garnier'de opera yönetmek nasıldı? Arzu ettiğiniz bütün fikirleri uygulama serbestliğine sahip miydiniz?

Sözleşmeyi imzalamadan önce, kafamdaki yaklaşımı Gerard Mortier'ye sundum ve onayını aldım. Sonrasında da benim hep destekledi ve epey yardımcı oldu. Rol dağılımı ben gelmeden önce yapılıp bağlanmıştı, ama bu konuda fikrimi söyleyebilmek benim için çok önemliydi. Dolayısıyla, oyuncuları yeniden tek tek değerlendirdim, önceden tanımadığım ikisi hariç bence hepsi mükemmeldi. Onlar da Masetto ve Zerlina rollerinin yorumcularıydı. Ses açısından değil de oyunculuk açısından yetersizdiler. Mortier'ye söyledim, ama onları tutmam için ısrar etti. Diğerleriyle yaptığımdan çok daha fazla prova yaptım onlarla. Ama on-onbeş gün geçti, hâlâ bir türlü olmuyordu. Sonunda, Mortier'den yerlerine başkasını alma iznini kopardım. O da o kadar kolay olmadı. Masetto'yu canlandıran Amerikalı bir operacıydı, adama kaşesinin tamamını ödeyip ülkesine gönderdik. Yerine yedeği olan David Bižić'i istedim ve harika çıktı. Zerlina'da daha şanslıydık. Mortier'nin tanıdığı, daha önce Salzburg'da da sahneye çıkmış Aleksandra Zamojska adında genç bir Polonyalı vardı ve neyse ki o ara müsaitti. Prömiyerden on gün önce gelmesine rağmen mükemmeldi. Bence tam manasıyla bir mucizeydi bu, çünkü benim gibi şarkıcılar konusunda biraz fazla müşkülpesent bir yönetmen için on gün çok kısa bir süre. Esasen oyuncu olmadıkları için yapmaları gereken her hareketi tek tek gösteriyordum. Onların da kendi fikirleri vardı tabii, ama ne istediğimi net bir şekilde tarif etmem genelde çok hoşlarına gitti. *Storyboard* hazırlamadım, ama müziğe göre hareketleri gösteren bir plan çizmiştim. Hep her şeyi milimi milimine önceden tasarlamaya çalışırım, oyuncular da yetenekli olunca büyük bir aksilik çıkmaz.

Provalara ne kadar süre ayırdınız?

Altı hafta. Ama artık her şeyin yerli yerine oturduğu ve orkestralı prova gibi nihai hazırlıklara geçtiğimiz son on günü

bundan çıkarmak lazım. O nedenle, daha sonra Madrid'de *Così fan tutte*'yi sahnelerken Mortier'den sekiz hafta prova süresi için onay alabildim. Bu pek görülmüş bir şey değil, çünkü maliyeti çok yüksek. Yorumcularla normalde iki ya da üç hafta için anlaşma yapılıyor, bu da on küsur temsile denk düşüyor. Ondan önceki haftalar serbest olacakları varsayılıyor. Benim çalışma tarzımdaysa, temsiller başlamadan önce çok daha uzun çalışıyorlar, dolayısıyla da ona göre fazladan ücret ödenmesi gerekiyor.

Film çekerken hiç bu yönteme başvurduğunuz oldu mu?

Film çekerken hiç prova yapmam. Sinema tiyatronun zıttıdır. Tiyatroda prova yapmaya mecbursunuz, çünkü bir kere hazır olduktan sonra, oyunun her akşam, yönetmen orada olmadan kendi kendine tıkır tıkır işlemesi gerekir. Sinemadaysa, bir dizi an üzerine çalışırsınız, sonra da nihai kayda geçersiniz. Çekimlere başlamadan önce ben prova yapmam. Prova yapıp da iyi sonuç alan yönetmenler de var. Bu işin bir kuralı yok. Dolayısıyla söyleyeceğim, bir tek benim için geçerli. Fakat çok prova yaptığınızda, kendize güveniniz fazla artıyor ve bu sefer de olması gereken gerilimi kaybediyorsunuz. Tiyatroda seyirciyle karşı karşıya gelmek gerilimi tekrar ortaya çıkarıyor. Sinemada böyle bir durum söz konusu değil tabii. Bir tek çocuklarla ve profesyonel olmayan oyuncularla prova yaparım, çekimlere başladığımızda setin hayhuyu içinde çok bocalamasınlar diye. Profesyonel oyuncularla çalışırken ilk anda kendiliğinden çıkardıkları şeyi yakalamayı tercih ederim. Zaten profesyonellerle çekim yaparken eğer baştan almam gerekmişse, montajda koruduğum hep ya ilk çekim ya da eninde sonunda ilk oynadıklarına döndükleri yirminci ya da yirmi beşinci tekrar olur. Prova yapmanın bir başka sakıncası da oyuncuları yormasıdır. Ama mesela, oyuncularını tiyatrocular dan seçen Bergman'ın onlarla haftalarca sahnede prova yaptığını, sonra da çekimleri üç haftada bitirdiğini biliyoruz. Ve ortaya çıkan her film bir harikaydı.

Operanın müzikal yönetimine de katıldınız mı?

Orkestra şefiyle önceden görüşmem gerekti, çünkü çok sa yıda uzun esler öngörmüştüm. Bunların başta geleni Don Gio vanni'nin Leporello'yu terslediği o büyük aryanın hemen ön cesindeydi; pencereyi açar, dışarıdan sokağın gürültüsü gelir. Kendini aşağı mı atmak istiyor yoksa, diye geçer aklınızdan. Bu librettoda yoktu mesela. Resitatif bir bölüm olduğu için burada daha serbest davranabiliyorsunuz. Ama tabii bu esleri uygula yacak olan orkestra şefinin de onayını alma koşuluyla.

Orkestra şefi olarak Sylvain Cambreling'i siz mi seçtiniz?

Hayır, Paris Operası seçti. Nerede ne yapmak istediğimi tarif etmek için bütün metni, özellikle de geleneksel yorumdan kaçındığım bölümleri beraber okuduk. Her birinde ona da danıştım tabii. Kabul etmekte zorlandığı değişikliklerden biri, köylüler korosunu kuartete indirme önerim oldu. Başka bir örnek de eğlence sahnesiyle ilgiliydi. Normalde orada üç küçük orkestra karşılıklı atışır. Bence benim dekorumda üç orkestraya kesinlikle yer yoktu. Dolayısıyla, radyodan işiteceğimiz ve operanın orkestrasıyla ya üst üste binecek ya da onun peşinden gelecek üç kayıt yapmayı önerdim. Sylvain'in ilk başta aklına yatmadı, ama sonra kabullendi, çünkü başka bir çözüm yolu yoktu hakikaten. 2012'de operanın yeniden sahnelenmesinde yeni şef Philippe Jordan bütün esleri kaldırmak istedi. 2006'da yaptığım sahnelemeyi tekrarlayacaklarsa, her şeyi aynen tutmaları gerektiğini söyledim. Bir orta yol bulmak isteyince ben yanaşmadım. İstiyorlarsa yepyeni bir sahnelemeye gidebilirler ama benimkini alıyorlarsa tamamına uymaları gerekir.

Yaptığınız sahnelemede göze aldığınız cesaret isteyen noktalardan biri, sinemada da beraber çalıştığınız Christoph Kanter imzalı muhteşem dekor. Daha en başından dekoru onun üstlenmesini mi istediniz?

Evet, 2013'te Madrid'de sahnelediğim *Così fan tutte*'nin dekorları da ona ait.



Christoph Kanter'in bilgisayarda hazırladığı dekorun maketi.

Gérard Mortier hemen kabul etti mi?

Evet, ona operada deplasmanda olduğumu, kendimi evimde ve daha rahat hissedebilmem için tanıdığım bildiğim insanlarla çalışmam gerektiğini anlattım. Bu sayede, hem Christoph'la hem de *Piyano Öğretmeni*'nin de kostümlerini yapmış olan Annette Beaufays'la çalışma konusunda olurunu aldım. Annette zaten Viyana'daki bütün büyük tiyatroların başkostümcüsüdür ve dünyanın dört bir yanında çalışmıştır. Onların varlığı beni rahatlatmıştı. Şirket ortamında karar kıldığımız için Paris'teki La Défense semtinin mimari tarzında bir dekorda anlaştık. Bir tek dekorların imal edilmesinden sorumlu adamla sorun yaşadık. Aslında gayet düzgün ve sıcakkanlı bir İtalyan'dı, Paris Operası'ndan ayrılmak üzereydi, kariyerine ülkesinde devam edecekti. Bizim dekorları orada yapmak için çok ısrar etti, Garnier'nin atölyesinin bu iş için çok küçük olduğunu söylüyordu. Sonradan uyandık, meğer dayısıyla beraber bizi tezgâha getirmişler. Christoph Kanter, dekoru görmek

için İtalya'ya gitiğinde birtakım değişiklikler yaptıklarını görü yor ve müdahale ediyor. Fakat bütün parçalar Garnier'ye tes lim edildiğinde bir de baktık, birbirlerine uymuyorlar, birçoğu çalışmıyor. Provalar sırasında bu büyük sıkıntı yarattı, çünkü bizimle beraber marangozlar da sahnede çalışıyordu. Ayrıca, prodüksiyona ilave bir maliyet çıktı. Ve eserin tamamının ay dınlatmasını tam olarak ilk defa prömiyer gecesi görebildim. Patrice Chéreau'yla ve daha pek çok yönetmenle çalışmış olan ışık sorumlusu ortalıktaki kargaşadan öylesine bezdi ki, bir an geldi, resmen çekti gitti! Hiçbir şey işlemiyordu, bir türlü iste diği gibi çalışamıyordu. Dekor sorunu diğer şeyleri de zorlaştır dı, bizi geciktirdi ve gerdi. İşi zamanında bitiremeyeceğimden korkmaya başlamıştım.

Sahnelemenizdeki bir başka cesaret isteyen nokta da *Kurdun Günü* ve *Beyaz Bant*'ın da gösterdiği gibi, sinemada çok sevdiğiniz karanlığa burada da başvurmanız.

Mortier defalarca biraz daha aydınlatmamı rica etti ama kabul etmedim. Dekor bu tip aydınlatmaya uygundu. Her yerde olduğu gibi, bu salonda da sahnenin iyi görünmediği yerler vardı, ama seyircinin rahat görebilmesine özen gösterdim. Ayrıca, dekor trompet biçiminde kurulmuştu, bu da özellikle akustiği iyi olmayan salona seslerin daha iyi yayılmasına imkân verdi.

Sahne tasarımınızın Garnier'den ziyade, ertesi yıl sahnelediğiniz Bastille'in sahnesine daha uygun olduğu görüşünde olanlara katılır mısınız?

Hayır, Garnier'deki dekor ve mekân arasındaki tezat, dekorun daha kolay sığdığı Bastille'e göre bence daha başarılıydı.

Bir başka cesaret isteyen şey de Venedik maskelerinin yerini Mickey Mouse maskelerinin almasıydı! Nerden geldi bu fikir aklınıza?

Défense'ta temizlik görevlisi olarak çalışan insanların, eğlence için takmaktan hem hoşlanacağı hem de dükkânlarda kolay bulabilecekleri bir maske arayışındaydım. Mickey tam da eğlencenin simgesi. Fakat bu maskeleri çoğalttığınızda endişe duygusu uyandırıyorlar.



Christoph Kanter'in dekorunun üstten görünüşü.

Bugünkü deyişle "teknik eleman"ların taktığı bu oyuncak maskeler aynı zamanda fazlasıyla Amerikalı da. Bu durum Mozart'ın operasına Marksist bir yorum getirdiğiniz değerlendirmelerine neden oldu...

Don Giovanni'nin dünyasının bu ultra kapitalist âleme iyi denk düştüğünü düşünüyorum. Mickey de Amerika'nın simgesi olarak buna bir atıf. Operanın hukuk sorumlularından biri, bu maskeleri kullanmamızın Disney şirketiyle ilgili bir sıkıntı yaratabileceğini söyledi. Bunun üzerine Mortier izin istedi, Disney reddetti. Ama ben direttim, Mortier de beni destekledi, "Bakalım görelim ne yapacaklar?" dedik. Dava açmaya kalksalar, mizah duygusundan mahrum olduklarını ispatlamış olacaklardı!

Bütün bunlar bir yana, en büyük cesaret işiyse cinselliğe ver diğiniz yer; sahnenin üzerinde resmen tecavüz var...

Ama o operanın kendisinde de var!

Şüphesiz, ama siz kızı tam cepheden çırılçıplak gösteriyorsu nuz ve şiddeti vurguluyorsunuz. Sahnede böyle bir şey çok tu dir görülür...

Bugün belli iktidar çevrelerindeki erkeklerin hızlı ve hay rat bir cinsellik edindiklerini düşünüyorum. Finans dünyasını da canlandırdığımız Don Giovanni karakteri de ancak böyle davranabilirdi. Çıplaklığa gelince, genç kızı sadece bir saniye çı rılçıplak görüyoruz. Don Giovanni kızın elbisesini yırtıp çıkarı yor, iş arkadaşlarıysa ellerine geçirdikleriyle üzerini örtüyorlar.

Peki ama böyle bir sahne operada tabu değil mi?

Bilmiyorum. Başka yerlerde de mutlaka yapılmıştır. Kısa süre önce, Wiener Festwochen'de herkesin çıplak olduğu bir klasik müzik konseri oldu, piyanist, diğerleri, hepsi çıplaktı... Tiyatroda artık kimseyi şoke etmiyor bu.

Çağdaş dansta da öyle. Ama Garnier farklı değil mi?

Bu konuda Mortier'yle en ufak bir sorun yaşamadık. Tek sıkıntım çok kısa süreli de olsa sahnede çıplak görünmeyi kabul edecek bir oyuncu bulmaktı. Şarkı söylemeyi gerektirmeyen bütün rolleri aynı *casting*'le dağıttık. O işle sinemadaki *casting* sorumlum Kris de Bellair ilgilendi; haftalarca çalıştı figüranları seçmek için. Operadakiler bundan pek hoşlanmadı, çünkü onların kendi *casting* sorumluları vardı ve işi hiç de sahiplenmediler aslında. Halbuki benim *casting* sorumlum Afrikalı, Mağrip kökenli figüranları bulmak için kenar mahallelere gitti geldi. Hayatında operaya adım atmamış ama oynamaktan büyük zevk alan gençler buldu.

Başka bir cesur cinsellik sahnesi de Don Giovanni ile Leporello'nun dudak dudağa öpüşmesi! Librettoda yok herhalde böyle bir şey.

Hayır. Sözünü ettiğiniz Almancada "şampanya aryası" denen bölüm. Niçin o ismin verildiğini bilmiyorum, librettoda şampanya bahsi geçmiyor. Nasıl olmuşsa, günün birinde biri orada Don Giovanni'nin elinde şampanya kadehi olması gerektiğine karar vermiş. Don Giovanni'nin umutsuzluktan deliye döndüğü andır o. Dolayısıyla, ben de ona aşırı bir hareket yaptırmak istedim. İntihar etmeyi geçiriyor aklından, sonra bu duygunun üstesinden geliyor ve başkalarına karşı saldırganlaşıyor. Commendatore'yi bıçaklayarak öldürdükten sonra Leporello'nun üzerine atılıyor ve onu dudaklarından öpüyor. Bu aslında, çalışanının yanında âciz ve umutsuz gözüktüğü için yaptığı bir aşağılama jesti.

Bu şiddet ve şehvet yüklü karakterin metalik mavi ve grinin hâkim olduğu bir dekorun içinde yaşaması da paradoksal...

Hatta siyah ve karanlık! Bu çok soğuk görünümlü mekân imgesindeki tezatı yakalamak istemiştim. Don Giovanni'nin şarkı söyleyerek Donna Elvira'nın mantosunu alıp ona sarınarak yere uzandığı sahnede de bu çok barizdir. Bana kalırsa, yaptığım sahnelemenin en güzel yeri burası. Hem sanatçılar çok iyi oynadı hem de orkestra şefinin mandolin ekleme kararı çok yerindeydi, mandolini çalan da parçayı harikulade yorumladı. Öylesine dokunaklıydı ki, o buz gibi dekorla büyük bir tezat oluşturdu.

Oradaki uzanıp şarkı söyleme pozisyonu da yadırgatıcı.

Rahat bir şekilde nefes alamadığınız için o pozisyonda şarkı söylemek çok zordur. Don Ottavio'yu canlandıran Shawn Mathey'nin de bazı aryaları o pozisyonda söylemesi gerekiyor-

du, ama notaları tutturamayacağından korkarak ayakta söyledi. Peter Mattei (Don Giovanni) ile Christine Schäfer (Donna Anna) şan tekniğine öylesine ustalıkla hâkim ki her şeye uyum sağlayabiliyorlardı.

Son perdede, Commendatore'nin geri dönüşüne de bir yenilik getirmişsiniz...

Bu operayı sahneleyebilip sahneleyemeyeceğimi düşünürken, kararımı Commendatore'nin dönüşü sahnesi için iyi bir fikir bulup bulamayacağıma göre vereceğimi biliyordum. Gülünç duruma düşmeye çok müsait o sahne. İnandırıcı olmak istiyorsanız, bütün o hayalet imajlarından da uzak durmanız gerek. Peter Sellars'ın yorumunun olmamasının nedeni de buydu; bu geri dönüşe dini bir boyut katmış. Halbuki, Tanrı'nın hükmünün kalmadığı bir ortamda, finalde onu öyle geri getiremezsiniz! Bu yüzden, Commendatore'yi çalışma masasının iskemlesinde ölmüş olarak göstermeyi tercih ettim. Sesi teyp bandından geliyor, eliniyse kızı sallıyor. Sonuçta, çalışanlar onu pencereden atmadan evvel, aslında Don Giovanni'ye öldürücü darbeyi vuran Donna Elvira, yani hayal kırıklığına uğrayan bir diğer kadın. Böyle oldu gibi geldi bana. Commendatore'nin Leporello'yu kendisine katılmaya çağırdığı sahnede de konuşan heykelle kalabalık etmenin âlemi yoktu, şefin çalışma odasını açmak yeterliydi.



Elvira (Arpiné Rahdjian) ve Leporello (Luca Pisaroni)

Finalin etkileyici anlarından biri de Mağriplilerin, Afrikalıların ve kadınların temsil ettiği azınlıkların isyanı...

Orada realizmin ötesine geçiyoruz, çünkü o sahneye eğlencede olmayanlar da katılıyor. Bütün bir toplumsal sınıfın öcünü almasının resmi o.

Toplumsal dışlama ve göç meselesini işlediğiniz *Bilinmeyen Kod*'u çağrıştırıyor o sahne.

Bildiğiniz gibi, Paris'te büyük iş merkezlerinin temizliği tamamen Arapların ve siyahların üzerinde. Yaptığım sahneleme menin günümüzün toplumsal gerçekliğine oturmasını istedim.

Joseph Losey'in sinema için yaptığı da dahil, pek çok yorumda olduğu gibi, sizin sahnelemenizde de, ikinci perde aynı anda kesiliveriyor. Neden?

Zerlina'nın kurnazlık yaparak nasıl Leporello'yu ele geçirdiğini gösteren o sahne bir türlü tam iyi başarılamadığı için kesilir hep. Ben ilk başta tutmak istemiştim, ama Zerlina'yı canlandıran sanatçı provalara o kadar geç dahil oldu ki, bununla uğraşacak zamanım kalmadı.

2013'te, Madrid'de *Così fan tutte*'yi sahneleyeceksiniz. Yine modern bir sahneleme mi düşünüyorsunuz?*

Sanırım. Ama henüz günümüze nasıl taşıyacağıma karar vermiş değilim. Mortier'ye bu operayı Garnier'de sahnelemeyi teklif etmemin sebebi aklımda çok muhteşem bir fikir olması değildi, o kadar çok seviyorum ki bu müziği sırf onunla yatıp kalkmak istedim bir süre. *Don Giovanni* benim için öyle değildi, onu bu kadar iyi bilmiyordum. Ama her gün dinleye dinleye, daha önce hiç fark etmediğim pek çok şey yakaladım. Lorenzo Da Ponte'nin Mozart için yazdığı üç opera içinde hâlâ en sevdiğim *Figaro'nun Düğünü*, ama onu sahnelemeye cesaret edemem, zira "derebeyi hakkı" denen meseleyi nasıl bugüne aktaracağımı bilemiyorum. Peter Sellars kadın çalışanlarıyla birlikte Central Park'a bakan lüks bir garsoniyerde yaşayan bir Amerikan elçisi karakteriyle olayı çözmüş. Çok komikti. Ama aynı şeyi tekrarlayamam. Da Ponte'nin yazdığı üç operadan günümüze uyarlama sorunu yaratmayan bir tek *Così fan tutte*; tıpkı Marivaux'nun oyunları gibi zamandışı o da.

---

* Haneke'nin *Così fan tutte*'si, 2013 Martı'nda Madrid'de sahnelendi. (ç.n.)

Sihirli Flüt'ü sever misiniz?

Mozart'ın bütün eserlerini severim, ama onu sahnelemeyi düşünemem bile. Onun için çok zengin bir hayal gücüne sahip olmak, ilginç görüntüler, imgeler bulmak gerekir. O yetenek bende yok.

Aklınızı çelen başka opera var mı?

Don Giovanni'yi yaptığımdan beri, farklı sanatçılara ait onlarca opera için teklif aldım. Hepsini geri çevirdim. Opera yönetmeni olarak etiketlenmek istemem. Opera yönetmenlerinin çoğu müzik eğitimi almış, partisyonları bilen insanlar. Opera çok titiz, ölçü ölçü ilerleyen bir hazırlık çalışması gerektiriyor. Bu da çok vakit demek, ama buna değecek kadar iyi para da kazanamıyorsunuz. Ben en iyisi yine film çekeyim! Yirmi beş yaşında değilim artık, son yıllarımda yapmayı bildiğim şeylerle yetineyim.

Sizin gibi konser piyanisti ya da besteci olmayı azulamış biri için opera yönetmenliği bu hevesi hayata geçirmenin iyi bir yolu değil mi?

Şüphesiz. Ama sahneye koymayı isteyecek kadar ilgimi çeken o kadar çok opera yok. Beethoven'ın tek operası *Fidelio*'yu sahneye koymayı tahayyül edebilirdim, ama onda da iyi bir fikir bulma sorunu var. Bir tane bile iyi *Fidelio* yorumu görmedim. Wagner için de teklif aldım. Ama Wagner'in müziği aylarca onunla yatıp kalkmama değecek kadar beni açmıyor doğrusu.

Tiyatro sahnelemeyi kabul etmediğiniz halde, ikinci kez opera sahneye koymayı kabul ettiğinize göre, *Don Giovanni*'yi yaparken çok zevk almış olmalısınız...

Mozart kadar, teklifi yapan Mortier olduğu için de kabul ettim. Mortier bana her zaman destek oldu. Bana sadakat gösterenlere sadakat göstermeyi borç bilirim.

Bu Don Giovanni tecrübesinin sonraki filmleriniz üzerinde herhangi bir etkisi oldu mu?

Hayır, ikisi tamamen farklı şeyler. Yirmi beş yılımı verdiğim tiyatro gibi. Tiyatroda yine de oyuncularla çalışmayı öğrenmiştim. Sahnede oyuncular daha çok serbestliğe sahiptir. Yapmalarını istediğiniz şey akıllarına yatmazsa, yapmazlar. Onlardan beklediğinizi yaptırabilmeniz için kelimenin tam manasıyla gönüllerini okşamanız, onları cezbetmeniz gerekir. Halbuki sinemada, yönetmen büyük şeftir ve herkes tartışmayla geçirecek zaman olmadığını bilir. Dolayısıyla, sinema oyuncuları çok daha uzlaşmacıdır. İşte bu nedenle, öğrencilerime hep gerekirse yuhalanma pahasına herhangi bir yerde mutlaka bir oyun sahneye koymalarını ve oyuncularla çalışmaya öyle başlamalarını tavsiye ediyorum. Oyuncularla nasıl çalışılacağını böyle öğrenebilirler. Sinema bunun için iyi bir okul değil. Bir aksama olduğunda öğrenciler hemen oyuncuları suçlamaya kalkıyor. Ben de onlara kötü olanın oyuncu değil, kendileri olduğunu söylüyorum. Ya rol için doğru oyuncuyu seçmemişsinizdir ya da iyi yönetmeyi beceremediğiniz için elde etmek istediğiniz sonuca ulaşamamışsınızdır.

Opera şarkıcılarını yönetmek sinema oyuncularına kıyasla daha fazla dikkat gerektiren, hatta daha gerilimli bir iş değil mi?

Hayır. Esasen, eğer belli bir kalite arıyorsanız, hiçbiri hiçbir zaman kolay değildir. Benim açımdan opera belki biraz daha zor olabilir, çünkü alışık olmadığım bir durum. Sinemaya geçtiğimde, televizyondan bir aşinalığım vardı. Operaysa benim için yepyeni bir şeydi. O nedenle, çalışmaya başladığımda çok gergindim. Bir opera şarkıcısına nasıl davranacağımı, küstürmeden ya da kızdırmadan ne kadar ileri gidebileceğimi bilmiyordum. Ama kısa sürede, çok açık kafalı ve meraklı olduklarını, yönlendirilmekten hoşlandıklarını fark ettim. Onlarla çalışmak

tiyatro oyuncularıyla çalışmaktan çok daha kolaymış. Sinemada, senaryonun yazarı da ben olduğum için oyuncular beni pek eleştiremiyor! Her neyse, filmlerimde oyunculuğun iyi bulunmasının bence esas sebebi tiyatro tecrübem. Sorunuza dönersek; bana kalırsa, sinema ile opera arasında, tiyatro ile sinema arasında olduğundan daha çok ortak nokta var. Daha önce de söylediğim gibi, ben her şeyi planlarım; filmin her bir sahnesi için ekranda ya da perdede nasıl bir sonuç elde etmek istediğimi en başından beri kesin olarak bilirim. Böyle çalışınca, teknik ekip de nerede ne yapması gerektiğini tam olarak bilir. Operada da benzer bir şey var, çünkü değiştiremeyeceğiniz bir müziği adım adım izlemek zorundasınız.

Peki, reklam filmi ya da tanıtım spotu çekmeyi hiç denemek istemediniz mi?

Hiç. Birçok teklif aldım, ama hepsini reddettim. "Mesleki ahlak nedeniyle, " diye cevap verebilirdim. Ama daha ziyade, ilgimi çekmeyen herhangi bir şey üzerinde çalışmayı becerememiğim için. Labiche'in vodvilini sahnelemeye kalktığım talihsiz tecrübeyi anlatmıştım, hatırlarsınız. Tanıtım spotuna gelince, insan hakları gibi dert ettiğim bir dava bile söz konusu olsa, aslında sinemada yaptığımın tersi olacak; sinemada hakikatleri ilan etmek yerine şüphe uyandırmayı tercih ediyorum. Ayrıca, kısa metraj çekmekle de aram iyi değil. Öğrencilerimin çektiklerine de bakıyorum; bence iyi bir kısa metraj çekmek, uzun metraj çekmekten daha zor.

Sık sık öğrencilerinize atıfta bulunuyorsunuz. Nerede ve ne zamandır sinema dersleri veriyorsunuz?

2002'de, Güzel Sanatlar ve Müzik Fakültesi'nin bünyesinde yer alan Viyana Film Akademisi'nde başladım derslere. Zevk için yapıyorum ders verme işini. Ayrıca, bu sayede gençlerle temas halinde olabiliyorum ve nelerle ilgilendiklerini görebiliyorum.

Derslerinizin kapsamı nedir?



Michael Haneke, Viyana Filmakademie'de derste

Seminerlerle ve her öğrencinin yaptığını ayrı ayrı takip ederek mizansen ve senaryo yazım dersleri veriyorum. Somut olarak, iki seminer yürütüyorum. Biri film analizi, diğeri de oyuncu yönetimi, kurgu ve *storyboard* hazırlanması üzerine. Ayrıca, senaryo yazımından montajın sonuna kadar, her öğrencinin çektiği kısa filme nezaret ediyorum. Son sene, her öğrenci bir uzun metraj ya da en az kırk dakikalık bir film çekmek zorunda; bu sonrasında onlar için bir nevi kartvizit işlevi görüyor. Birçoğu böylece ilk uzun metraj filmlerini çekmiş oluyor.

Derslerinizi kaç öğrenci izliyor?

Sayı sınırı yok, ama genelde her dönem yirmi kadar öğrenci alıyoruz. Yönetmenlik dersinde sayı daha azalıyor. Genelde iki ya da üç öğrenci oluyor, ama 2011'de istisnai bir durum oldu, altı öğrenci kabul ettik. İçlerinde sadece bir Avusturyalı vardı, diğerleri Sırbistan, Polonya, Ukrayna ve ABD'den gelmişti. Film Akademisi, Almanca bilme şartıyla bütün ülkelerden öğrencilere açık.

"Yönetmenlik" dersine nereden başlıyorsunuz?

Değişiyor. Öğrencilerin beklentilerine cevap vermeye çalışıyorum. En başta onlara soruyorum: "Bu derste ne öğrenmek istiyorsunuz? Zayıf noktalarınız neler?" Ve çoğunlukla aynı cevabı alıyorum: "Oyuncu yönetimi." Hakikaten de öğrenci filmleri genelde teknik bakımdan iyi, oyuncu yönetimi bakımından

ayıftır. Dolayısıyla, prova denemeleri yapıyoruz. Kendi aralarında oyunculuk yapıyorlar. Sahne sanatları okulu Reinhardt Seminar'dan öğrenci çağırıyoruz, hatta profesyonel oyuncularla çalışıyorlar. Öğrencilerimden biri bu sayede Ulrich Mühe ve Susanne Lothar'la film çekme şansı yakaladı. İstedikleri mizanseni yapıyorlar. Ben bakıyorum ve hataları, düzeltilecek yerleri söylüyorum. Onlara oyuncu yönetiminin ancak pratik içinde öğrenilebileceğini hatırlatıyorum hep. İyi bir kulağa sahip olmanın önemini anlatıyorum. Ama bu da ancak zamanla edinilen bir şey.

Derslerinizin daha teori ağırlıklı bir bölümü var mı?

Hayır. Tamamen uygulama eğitimi. Film analizinde bile, onlara gösterdiğim filmlerin çok ayrıntılı eleştirisini yazdırıyorum. Sonra tartışıyoruz. Aslında, birkaç yıldır dersin bu kısmını asistanıma devrettim, çünkü birinci sınıf öğrencilerinin seviyesi o kadar düşük ki, çok asabım bozuluyordu. İlk seyrettirdiğim filmler, daha önce de söylediğim gibi, Tarkovski'nin *Ayna*'sı, sonra Bresson'un *Rastgele Balthazar*'ı ve Cassavetes'in *Etki Altında Bir Kadın*'ı. Ardından, üç propaganda filmi: Riefenstahl'dan *İradenin Zaferi* (*Triumph des Willens,* 1935), Petersen'den *Air Force One*, (1997) Costa Gavras'tan *Ölümsüz* ve Ayzenştayn'ın bir filmi. On beş günde bir filmden, senede aşağı yukarı yirmi kadar film seyrettiriyoruz. Bu sayede, epey iyi film görüyorlar. Genelde hiçbirini önceden bilmiyorlar ve bayağı bir afallıyorlar, içlerinden filmleri daha önce görmüş bir ya da iki istisnai öğrenci çıkıyor, ama onlar da illa yönetmenliğe yetenekli olmuyor.

Yetenekli öğrenci ile yeteneksizi hemen ayırt edebiliyor musunuz?

Çok yetenekli öğrencileri derhal fark ediyorsunuz, ama bu da illa yönetmen olarak kariyer yapacakları anlamına gelmiyor. Kendi dünyalarına kapanmış olanlar, diğer insanlara uyum

sağlamakta zorlanıyor. Yönetmenlik yapacaksanız, uyum sağlamayı bilmek zorundasınız, başkalarının sizden beklediklerine boyun eğmek için değil, ama birlikte ne yapıp ne yapamayacağınızı bilmek için. Sorunuza dönersek, ben biraz fazla sabırsız olduğum için, hemen bazı öğrencilerin asla başaramayacağı düşüncesine kapılıyorum. Halbuki bu doğru değil. Onlara biraz zaman tanımak lazım. Yıllar içinde açılıp kendini bulanları gördük. Bir anda bir sıçrama oluyor ve her şey yerli yerine oturabiliyor. Sabırsız olmanın yanı sıra, açıksözlüyümdür de. Hoşuma gitmeyen bir şey olduğunda, sözümü sakınmam, hemen söylerim. Dolayısıyla, öğrencilerim hiçbir zaman yalan söylenmediğimi bilir. Bu nedenle, bazı öğrenciler benden çok korksa da bazıları da beni çok sever. Sonuçta, nasılsam öyle davranıyorum onlara da.



Haftada kaç saat ders veriyorsunuz?

Haftanın ilk iki gününe topladım dersleri, 10'dan 18'e kadar. Film yaparken, tatile denk getirmek için yazın çekmeye çalışıyorum. Ama *Beyaz Bant*'ta ve *Aşk*'ta bu mümkün olamadı, ücretsiz izin almak zorunda kaldım.

Eğitim kaç yıl sürüyor?

Üç ya da beş yıl. Beş yılın sonunda *Magister** titrini alıyorlar. Ama bana kalırsa, beş yıl fazla uzun. On yıldır gelip giden öğrenciler var, çünkü çalışmak için ara veriyorlar. Öğrencilerin çoğu beş yıllık eğitim için kayıt yaptırıyor. İlk tanışma seansında onlara kişisel bir tecrübe edinmeden okuldan bir şey öğrenemeyeceklerini anlatıyorum. Pratik yapmak için mümkün olduğunca çalışmalarını tavsiye ediyorum, Film Akademisi'nin dışında da tabii. Bir sette çay-kahve işine bile baksalar, okulda hocalarından öğrendiklerinden çok daha fazlasını öğrenirler profesyonellerden. Onlara kendi tecrübelerimi aktarıyorum elbette, ama asıl önemli olan kendi kendilerine öğrenmeleri.

Eğitimin sonunda Akademi, öğrencilere iş temin ediyor mu?

Hayır, ama yardımcı olmaya çalışılıyor. Mesela, iki öğrencim şu anda ilk uzun metrajlarını Wega Film'le çekiyor. Tabii ki kimseyi öğrencilerimden birini işe almaya zorlayamam. Ben öğrencimi tanıştırırım, ilginç bulduğum bir senaryosu olduğunu söylerim ve prodüktörden okumasını rica ederim. Yapımcılığı üstlenip üstlenmemek onun bileceği iş. Bugün esas mesele ki bu sadece Avusturya için geçerli değil- yönetmen yokluğu değil, iyi yazar yokluğu. Yönetmenlerin çoğu işini gayet iyi biliyor ama filmler berbat, çünkü senaryolarda iş yok. Yönetmen olmak isteyen öğrencilerime hep bunu hatırlatıyorum: "İleride tamamen yazarlara bağımlı olacaksınız!" Yönetmenlerin rolünün fazlasıyla abartıldığını düşünüyorum. Kötü bir senaryoyla yönetmen hiçbir şey yapamaz. "Bilmem kimin filmi" denirken bence senaryo yazarının adı anılmalı.

* Lisansüstü derecesi (ç.n.)

12

Beyaz Bant'ın tarihçesi - August Sander'in fotoğrafları - Yeniden inşa mı, yeniden canlandırma mı? - Siyah ve beyazın renkleri - Dijital görüntünün nimetleri - Duygular, yorumlara karşı - "Seyirciyi eğitmek gibi bir niyetim yok" - Çocuklarla çalışmak - Hakikatin hizmetindeki yalanlar - Ingmar Bergman ve *İbadet Edenler* - Miksaj dersi - Altın Palmiye ve Cannes Film Festivali'nin kulisleri.

Beyaz Bant'ın arkasındaki fikir ne zamana uzanıyor?

En az on beş sene geriye gider. Yazmaya başlamadan önce, Avusturya kanalı ORF ile iki saatlik bir televizyon filmi için sözleşme imzalamıştım. Projenin boyutunun farkında olan dramaturg, süreyi uzatabilecekleri konusunda bana güvence vermişti. Fakat, üç bölümlük bir mini dizi halini alan senaryomu kanala sunduğumda, o dramaturg, emekliye ayrılmıştı ve yerini alan meslektaşı sözleşmedeki iki saate uyulması konusunda ısrarlıydı. Ben kabul etmedim ve proje rafa kalkmış oldu. *Piyano Öğretmeni*'ni çektiğim sıra, ORF'den arayarak yanlarında WDR'den temsilciler olduğunu, bana bir teklifte bulunmak istediklerini söylediler. Sözünü ettiğim projeyi gerçekleştirmek istedikleri düşüncesiyle öğle arasında görüşmeye gittim. Meğer

üç bölümlük bir televizyon filmi çekmemi istiyorlarmış, ama gel gör ki, istedikleri Metternich* hakkındaydı! Çok önemsedikleri bir konuydu ve epey para yatırmışlardı. Lakin benim hiç ilgimi çekmiyordu. Aradan birkaç yıl daha geçti, kanalın yeni müdiresi aradı bu sefer. O üçlemeyi yapmak istiyorlardı, ama sadece iki bölüm halinde! Ona bu konunun ya daha önce öngördüğüm gibi üç bölümde işlenebileceğini ya da blok tek parça olabileceğini, ama iki bölüm olamayacağını izah etmeye çalıştım. Bir türlü anlayamadı ve proje yine rafa kalktı. Ta ki Margaret Menegoz'a konudan söz edinceye kadar. Margaret senaryoya hayran kaldı ve derhal yapmak istedi. Tek şartı vardı, bir saat kısaltmalıydım. Deneyeceğime söz verdim ve yirmi beş dakika kesmeyi başardım. İskeleti değiştirmeden daha fazla kısaltmak mümkün görünmüyordu gözüme. Ama bu kadarı Margaret için yeterli değildi, çünkü sinemalarda bir günde maksimum sayıda seansta gösterimi garanti etmek için gerekli olan iki buçuk saat sınırını aşmak istemiyordu. Jean-Claude Carrière'e başvurmak ilk önce benim mi yoksa onun mu aklına geldi, şimdi hatırlamıyoum. Kesme işinde bana yardım etmeyi hemen kabul etti. Bir ay uğraştıktan sonra, çeşitli önerilerle Viyana'ya geldi. Beraber çalıştığımız iki öğleden sonranın ardından anlaştık. Hikâyenin ana örgüsünü traşlayamadığı için çocukların beraber oynadığı sahnelerden vazgeçmek gibi harika bir fikir gelmişti aklına. O sahneleri gayet başarılı ve dönemin oyunları hakkında fikir vermek bakımından faydalı buluyordum, ama iki çocuğun ilişkisini fazlasıyla açıklayan o bölümlerin gitmesi film boyunca beslemek istediğim sır açısından da iyi olacaktı.

BEYAZ BANT

Yaşlı bir öğretmen geçmişi hatırlar. 1913-1914 yıllarında Kuzey Almanya'nın bir köyünde bir dizi çözülememiş, faili meçhul olay.

* Prens Klemens von Metternich (1773 - 1859) (ç.n.)

Her şey, evine giderken doktorun atının iki ağaç arasına gerilen görünmeyen bir ipe takılıp düşmesiyle başlar. Kısa süre sonra, çürük bir tahtaya basarak tavan arasından düşen bir köylü kadın ölür. Meydana gelen daha ufak tefek başka olaylar da köyde bir endişe dalgasının yayılmasına neden olur. Rahip, beş çocuğundan Martin ve Klara'yı eve geç döndükleri için ve Martin'i mastürbasyon yaptığı için cezalandırır. Bundan böyle, her ikisi de saflığa döneceklerinin simgesi olarak kollarında beyaz bir bantla dolaşacaktır. Hasat şenliğinde, baronun yarıcısı olarak çalışan köylülerden birinin büyük oğlu Max, annesinin ölümünden sorumlu tuttuğu baronun lahana tarlasını altüst eder. Derken, baronun oğlu Sigmund ormanda eli kolu bağlı vaziyette, dövülmüş olarak bulunur. Baronun şatosunda dadılık yapan ve şimdi de yeni doğmuş ikizlerin bakımını üstlenen Eva şatodan kovulur. Kadın kendisine iyi davranan öğretmenin yanına sığınır. Öğretmen bu durumu Eva'yla yakınlaşma fırsatı olarak görür ve onu babasından ister. Baba evlenmeden önce on iki ay beklemelerini şart koşar. İşte o arada olaylar daha da alevlenir. İyileşerek köye dönen doktor vaktiyle çocuklarıyla da ilgilenmiş olan ebeyle ilişkisine kaldığı yerden devam eder. Ama kısa süre sonra ebeyi aşağılayarak kovar. Bunun üzerine, ergenlik çağındaki kızı Anna'yla ensest ilişkiye girer. Öte yandan, kâhyanın karısı doğum yapar ama bebek hastalanır. Bütün bunlara bir tahıl ambarında çıkan yangın ve bir köylünün çiftliğinde kendini asarak intihar etmesi eklenir. Baron, karısının İtalya'da bir âşığı olduğunu ve onun yanına gitmek istediğini öğrenir. Ebenin zekâ engelli oğlu Karli, gözleri oyulmuş halde bir ağaca bağlı olarak bulunur. Olaylardan sarsılan ve ne olup bittiğini anlamak isteyen öğretmen kendince bir soruşturma yürütür ve olayların failinin köydeki çocuklar olduğu sonucuna varır. Bu düşüncesini söylediğinde, rahip çok öfkelenir ve onu kovar. Ebe köyü terk edip polise giderek oğlunun kendisine anlattıklarını bildirir. Söylentiler yayılır. 28 Haziran 1914'te, Arşidük François Ferdinand'ın Saraybosna'da öldürülmesi üzerine Avusturya'nın Sırbistan'a savaş ilan ettiği, Almanya'nın da Fransa ve Rusya'yla savaşa girdiği gün, bütün köylüler kilisede toplanır. Yavaş yavaş suskunluk hâkim olur.

Senaryonun ilk hali de iyi bir fikrin dahi sistem olarak inşa edil lip ideolojiye dönüştüğünde tehlikeli hale gelebileceği teorisi ne mi dayanıyordu?

Evet, hatta bunun senaryonun varlık sebebi olduğunu söy leyebilirim, ama yazmaya başladıktan sonra bunu fark ettim. Mesela ekonomik kriz gibi, gündemdeki bir konuyu seçip sonra bunu anlatmak için bir hikâye kuran yazarlar gibi çalışmıyo rum ben. Benim bir şeyden çok etkilenmem ya da sarsılmam gerek ki, zihnim harekete geçsin. *Beyaz Bant* için Almanya'nın kuzeyinde, siyah-beyaz bir dekorun içinde, sarışın karakterler den oluşan bir koro gelmişti gözümün önüne. Hayat boyu vaaz ettikleri fikirlere ihanet edenleri cezalandıran ve Bach koroları söyleyen çocuklar. Çıkış noktam buydu; elbette politik bir dü şünce sürecinden besleniyordu. Maksadım politik bir film yap mak değil, bir hikâye anlatmaktı.

Filmin işlediği fikir aklınıza nasıl geldi?

Hiçbir fikrim yok. Bana sorabileceğiniz en zor soru bu, buna asla cevap veremiyorum! Gökten düştü diyelim; bir besteci nasıl bir melodi yaratıyorsa... Nereden geliyor o melodi? Mümkün değil bilmek! Bazen *Beyaz Bant*'ta olduğu gibi bir görüntüdür zihnimde beliren. Ama bu daha seyrek olur. Çoğunlukla, aklıma bir hikâye fikri gelir, onu geliştiririm.

***Beyaz Bant* ilk tarihi filminiz değil, ama burada daha önce hiç değinmediğiniz bir kültürü ve dönemi ele alıyorsunuz. Nasıl bir araştırma yürüttünüz?**

Kuzey Almanya'yı düşünmeden önce, eğitim meselesi vardı aklımda. Bu konuda ve köylülerin hayatı hakkında pek çok kitap okudum. Bu okumalar çok öğretici olduğu gibi, beni çok etkiledi de. Tarihi bir film yaparken sıfırdan uyduramayacağınız yığınla şey var. Mesela burada, köylünün oğlunun annesinin ölümünün intikamını almak için lahana tarlasını orakla ta-

lan etmesi gibi. Kâhyaya söylettiğim tekerlemeyi de bir kitapta okumuştum: "Buğday hasat oldu, /Paramızı isteriz, /Üzerine yatmaya kalkanın vay haline, /Ürününü keseriz!"

İşlenen bir kusurun cezalandırılmasından sonra, kola, masumiyete dönüşü simgeleyen beyaz pazubant takılması fikri de bu okumalarınızdan mı çıktı?

Evet, çocuk eğitimi konusunda öğütler veren bir XIX. yüzyıl yazarında rastladım buna. Ama hangi kitapta olduğunu hatırlamıyorum. O kadar çok şey okudum ki!



Leonard Proxauf

Alice Miller'ın bir metninde olabilir mi?

Hayır, sanmıyorum. Psikanalist Alice Miller'ı iyi bilirim, bütün yazdıklarını okumuşumdur. O uygulanabilecek somut örnekler vermez hiç. Somut durumları ayrıntılı bir şekilde anlatan kitaplardan faydalandım en çok. Eğitim adına ne kadar çok iyi niyetli girişimin drama dönüştüğünü görmek beni çok şaşırttı.

Beyaz Bant'ın görsel dilini kurmak için dönemin fotoğraflarını da epey incelediniz herhalde...

Benim açımdan bir anlamda ulaşılması gereken ideali temsil eden August Sander'in fotoğraflarını zaten iyi biliyordum. Dijital teknoloji öncesinde sinemada asla görmediğimiz, olağanüstü bir parlaklığa ve netliğe sahiptirler. Postprodüksiyon aşamasında, çok titiz bir çalışmayla, genel planlar da dahil bütün yüzlerin üzerinden geçip daha da netleştirdik. Mesela baştaki, doktorun kızı Anna'nın babalarının başına gelen at kazası sonrasında kardeşi Rudolf'u teselli ettiği sahnede, kızın yüzündeki gözyaşı tam seçilmiyordu, bilgisayarla netleştirdik onu.

Filmi siyah-beyaz çekme tercihiniz, yüzyıl başına ait fotoğrafların da siyah-beyaz olmasından mı kaynaklanıyor?

O dönemi sadece siyah-beyaz karelerden bildiğimiz için siyah-beyaz görüntülerin inandırıcılık sağlaması gibi bir olgu var tabii. Ama bu tercihin ikinci bir nedeni daha vardı, o da mesafe almak istememdi. Siyah-beyaz, natüralist yaklaşıma kesinlikle müsaade etmeyen bir uzaklık duygusu yaratıyor. Dönemi olduğu gibi yeniden üretmenin kesinlikle imkânsız olduğu bizimki gibi bir projede natüralizmden kaçınmak bir zorunluluktu. Siyah-beyazsa her karede, sahte bir gerçeklikte olmadığımızı, bunun bir yeniden yapım olduğunu hatırlatıyor.

Ama *Beyaz Bant*'ı doğrudan siyah-beyaz çekmediniz...

Doğru. Kullanmak istediğimiz ışık kaynaklarıyla (mum, gaz lambası, meşale) denediğimiz hiçbir siyah-beyaz filmden tatminkâr sonuç elde edemedik. Mum ışığında çekerken mesela, sadece mumun alevi görünüyor, geri kalan her yer kapkaranlık çıkıyordu. Sinema endüstrisi artık siyah-beyaz kullanmayı bıraktığı için Kodak gibi firmalar da bu filmlerin hassasiyetini geliştirmeya çalışmıyor. Halbuki altı ayda bir piyasaya yeni bir renkli film sürüyorlar. En uygun filmi seçinceye kadar çok sayıda deneme yaptık.

Dijital de denediniz mi?

Hayır, *Saklı*'nın çekimlerinden Christian Berger'le o kadar kötü anılarımız vardı ki, aynı kâbusu bir daha asla yaşamak istemiyorduk.

Renkli çekimi siyah-beyaza nasıl çevirdiniz?

Renkli filmle yaptığımız kayıtları önce dijitale aktarıp ardından siyah-beyaza çevirdik. Montajda bu dijital siyah-beyazı kullandık. Çekimler sırasında, bir kamyonun içine kurduğumuz iki ekrandan sürekli kontrol ediyordum. Ekranlardan biri ayrıntıları görmek için renkliydi, diğerinde ise sonuç hakkında bir fikir edinmek için rengi kaldırmıştık. İkisi hakikaten çok farklıydı. Çekim öncesinde, Christian Berger'le birlikte, Clint Eastwood'un *Affedilmeyen*'i (*Unforgiven*, 1992) de dahil, *Beyaz Bant*'la aynı dönemde geçen neredeyse bütün filmleri, rengi iptal edip seyrederek bir tecrübe edinmiştik. Ve sonuç tam tahmin ettiğim gibi felaketti. Bir lambanın etrafındaki haleyi vurgulamak için ne zaman gizli bir ışık kaynağı kullanılmışsa mesela, mutlaka göze batıyordu, halbuki renkli seyrederken bu hilelerin hiçbiri belli olmuyordu. Renk ilgiyi dağıtıyor. Filmde ne kadar hile, kusur varsa siyah-beyazda ayan beyan ortaya çıkıyor. Çekim sırasında bunu hep göz önünde bulundurmamız gerekiyordu.

Siyah-beyaz tercihi, ekonomik bakımdan külfet getirdi mi?

Getirmez mi? Bir kere bütün prodüktörler karşıydı; özellikle de televizyoncular. Margaret Menegoz ilk olarak Fransız televizyonunu ikna etti filmi siyah-beyaz yayınlamaya. Almanlar çok tereddüt ettiler; hatta renkli yayınlamak için ısrarla madde koydular sözleşmeye. Film, Cannes'da ilgi görürse, Alman televizyonunun renkli yayınlama konusunda inat etmeyeceğinden emindim; yoksa komik duruma düşerlerdi. Bu arada, televizyon eğer ısrarından vazgeçmeseydi de renkli versiyon üzerinde ça-

lışmayacaktım. Görüntü yönetmeniyle başlarının çaresine bu karlar artık, diye düşünüyordum. En güzeli de, 2011 Ekimi'nde film, Alman televizyonunda gösterildiğinde dört buçuk milyon seyirciyle reyting rekoru kırdı. Aynı şey Avusturya televizyonunda da oldu, sekiz yüz bin seyirciyi ekran başına toplayarak herkesi hayrete düşürdü.

Cannes'da gösterilen versiyonda görüntü müthişti. Ama normal salonlarda gösterime girerken 35 milimetre kopyalar çıkarmanız gerekti herhalde, zira 2009'da sinemaların büyük çoğunluğunda dijital projeksiyon yoktu. Analog peliküle aktarımı nasıl yaptınız?

Siyahlarda ve beyazlarda dijitalde elde ettiğimiz değerlere mümkün olduğunca yaklaşmak için kontrastlar üzerinde çok çalıştık. Fakat alan derinliği analog filmde o kadar başarılı olamadı, dijitalde neredeyse üçboyutluluk etkisi uyandıran plastik dokuyu kaybettik.

Giysilerde ve yüz ifadelerinde Sander'in fotoğraflarından esinlendiniz mi?

Sadece Sander'inkilerden değil, birçok fotoğrafçının fotoğraflarından yararlandık. Dönemin bütün fotoğraflarında yüzler bugünkünden çok farklı. Mümkün olduğu kadarıyla, o zamanların yüzlerine yakın hatlara sahip oyuncu ve figüranları tercih ettim, ama onların sayısı da o kadar çok değil. Dolayısıyla, saç şekilleriyle oynayarak ve aksesuvarlarla bunu halletmeye çalıştık. 1913-1914 yıllarına ait fotoğraflarda, saçları yüzünün üzerine düşen bir kız göremezsiniz mesela. Bütün kızlar, tokayla ya da tokasız saçlarını arkaya doğru tarıyor; ayrıca, hepsi aynı tarzda giyiniyor, bu da aralarında olağanüstü bir benzerlik yaratıyor. Filmde, ebeyle doktorun kızı sanki birbirine benziyormuş gibi, halbuki dikkatli baktığınızda hiç de aynı hatlara sahip olmadıklarını görüyorsunuz.



Christian Friedel, Leonie Benesch

Senaryoyu bitirdiğinizde aklınızda belli oyuncular var mıydı?

O aşamada belli olan roller ebeyi Susanne Lothar'ın, rahibi ise Ulrich Mühe'nin canlandıracağıydı. Beğendiğim oyuncuları düşünerek senaryo yazmayı seviyorum, ama bu bazen öngöremeyeceğiniz sorunlara yol açabiliyor. Ulrich'in amansız bir kansere yakalanarak hayatını kaybetmesiyle başımıza gelen öyle bir şeydi. Alman sinema ve tiyatrosunun bütün büyük oyuncularını düşündüm, ama hiçbirinin onun yerini alması mümkün değildi. Ya fazla asabi görünüyorlardı ya da bir mekâna girdiklerinde herkesin kendine çekidüzen verdiği o doğal otoriterlikten yoksundular. Neyse ki Burghart Klaussner'i buldum. Ulrich Mühe'nin yorumlayabileceği daha yumuşak, daha genç ve daha huzursuz rahipten çok farklı bir rahip ortaya çıkardıysa da Burghart, kafamdaki karaktere çok uygundu. Sonuçta, bu seçimden memnunum.

Baron rolü için Almanya'da çok sevilen bir oyuncu ve müzisyen olan Ulrich Tukur'u seçmişsiniz...

O rol için uygun oyuncu bulmak çok kolay değildi, çünkü Josef Bierbichler gibi, ama daha soylu, atlarıyla olmayı karısıyla

olmaya tercih eden sert erkek tipli birini bulmak gerekiyordu. Öyle bir oyuncu bizde yok doğrusu. Her ne kadar o karakter için biraz fazla genç olsa da en aklıma yatan Ulrich Tukur oldu.



Burghart Klaussner, Ursina Lardi. Fion Mutert ve Ulrich Tukur

Peki, çocukları nasıl buldunuz?

En korktuğum şey oydu. Çekimlere başlayacağımız güne kadar ana rollerdeki yedi çocuğu bulamayacağım diye ödüm kopuyordu. Yetişkin bir oyuncunun yerine her zaman aşağı yukarı aynı seviyede bir başkasını bulabilirsiniz. Ama çocuklar için öyle değil. Bir filmde oynayabilecek kapasitede çocuk bulmak için uzun uzun aramanız gerekir. Çekimlerden altı ay önce başladık aramaya. *Casting* sorumlum, birçok filmimde birlikte çalıştığım ve yakınlarda ilk uzun metraj filmi *Michael*'i (2011) çeken Markus Schleinzer'di. Markus ve asistanlarla öğrencilerden oluşan ekibi yedi bin kadar çocukla deneme çekimi yaptı, içlerinden otuzunu seçtim ve onlarla doğrudan çalıştım. Televizyon için çalışan *casting* yönetmenlerine de haber vermiştik. Zaten onların üzerinden buldum rahibin oğlu Martin'i canlandıran Leonard Proxauf'u. Daha önce, 2006'da da genç yönetmen

Toke Constantin Hebbeln'in *Nimmermeer* adlı filminde başrol oynamış. O kadar fantastik bir yüzü var ki, afişe de onu koyduk. Ama asıl önemlisi, denemelerde, mastürbasyon yapmakla suçlandığı sahnede müthiş dokunaklı ve etkileyiciydi. Kâhyanın iki oğlunu oynayan çocukları da aynı ajans önerdi. Diğerlerinin hepsini kendi çabamızla bulduk. Küçük rollerde çekim yaptığımız yerde yaşayan çocukları, daha önce başka filmlerde yer almış biraz tecrübe sahibi çocukların arasına karıştırdık.

Peki, yetişkin figüranları nereden buldunuz?

Daha önce *Kurdun Günü*'nde de bu görevi üstlenmiş olan ikinci asistan Schleinzer'in işiydi o. O dönemde, *Kurdun Günü*'ndeki Rumen aileyi bulmak için, kendi ülkesi olan Romanya'ya gitmişti. O aile, filmde yer almaktan o kadar memnun kalmış ki, eşlerine dostlarına hep anlatmışlar. Schleinzer video kamerasını kapıp bu sefer *Beyaz Bant* için gittiğinde herkes ona kapısını açmış. Bu arada, figüranlara verdiğimiz mütevazı ücretlerin, Romanya'daki maaşlarla kıyaslandığında önemli miktarlar olduğunu da unutmamak lazım. Böylece, iki otobüs dolusu figüranla geldi. Tarlada klimalı traktörlerle çalıştıkları için şehirlilerden farkı kalmayan Alman çiftçilerin tersine, güneş yanığı tenleriyle hepsi hakiki köylü tipindeydi.

Almanya'dan da figüran kullandınız mı?

Evet, büyük şenlik sahnesi için ihtiyacımız olan iki yüz kişinin çoğu çekim yaptığımız yerin sakinleriydi. Asistanlarım, çalıştığımız bölgeyi karış karış gezip eski tipli birine rastladıklarında bir denemeye gelmesini rica ediyorlardı. Bütün bir duvar insanların fotoğraflarıyla kaplanmıştı, oradan grupları oluşturduk.



1913 senesi hasat şenlikleri.

Diyalogları nasıl yazdınız?

O dönemin yerel ağzıyla yazmam imkânsızdı. Alman seyirci için bile filmi altyazılı yapmamız icap ederdi. Ayrıca, Almanya'nın farklı farklı yerlerinden gelen ve zaten kendi aksanlarından vazgeçmek durumunda olan oyuncuların işi daha da zorlaşırdı. Bir tek kâhyayı oynayan Josef Bierbichler, Bavyera aksanını değiştirmedi. O da inandırıcılığa zarar veren bir şey değildi, zira o devirde kâhyaların çalışmak için çok uzak yerlerden gelmesi sık rastlanan bir şeydi. Buna karşılık, *İsyan*'da da oynayan Branko Samarovski için dublaj kullandım, çünkü çok bariz Avusturya aksanı vardı.

Diyaloglarda *Effi Briest*'in Prusyalı yazarı Theodor Fontane'nin edebi üslubundan esinlendiğinizi okumuştuk bir yerde, doğru mu?

Diyaloglardan ziyade, daha oturaklı bir dil gerektiren anlatıcının yorumlarında ondan faydalandım.

Bir anlatıcının olması fikri baştan beri var mıydı aklınızda?

Evet. Aslında, siyah-beyaz kullanmakla anlatıcı aynı sebebe dayanıyor; olaylarla araya bir mesafe koymayı sağlıyor.

Aynı zamanda, öğretmenin kendisinin de dediği gibi, onun ağzından işittiğimiz olayların "en ufak ayrıntısına kadar öyle olduğu" anlamına gelmediğini de söylemiş oluyorsunuz. Bu da sinemanızın en temel fikrine, dile getirilen hakikatin göreceliğine getiriyor bizi.

Kesinlikle. Her zaman mutlaka seyircinin şüphe duygusunu beslemeye çalışırım! Ve bilhassa bu filmde, çocukların suçlu olabilme ihtimaline biraz mesafeli bakmak çok önemliydi; bunların hepsi yetişkin olduklarında kamplarda Yahudilerin işkencecileri olmayacaktı. Zaten filmdeki karakterler birbirinden çok farklı, içlerinde hiç de negatif olmayanlar da var.

Çekimleri nerede yaptınız?

Protestanlığın kendisini fazlasıyla hissettirdiği Kuzey Almanya'da. Bu hikâyeyi Avusturya'da, aynı inancın hâkim olduğu Burgenland'da da kurabilirdim, ama daha az temsili olurdu. Ayrıca, en başından beri, gözümün önünde hep çok geniş bir görüş alanının olduğu düz bir memleket görüntüsü olduğu için de Kuzey Almanya tek seçenek gibiydi.

Mekân seçimlerini kim yaptı, siz mi, ekibiniz mi?

Dekordan sorumlu Christoph Kanter üstlendi bu işi. Altmış bin kilometrekarelik bir alanı arabayla tek başına, baştan aşağı taradı, her köyde durup binlerce fotoğraf çekti. Çok düzenli bir adamdır; bilgisayarda, geçtiği bütün yolların listesini yapıp gezdiği yerlerin hepsinin haritalarını ve fotoğraflarını tasnif etti. Bunlara bakarak zaten ülkenin batısında çekmemizin imkânsız olduğunu gördük, çünkü her yer yeniden inşa edilmişti. İlk başta, Polonya'ya, hatta eski Çekoslovakya'ya gitme fikri de vardı aklımızda ama çok zor olacaktı. Bunun üzerine, eski Doğu Almanya'da mekân aradık. Ama komünist rejim döneminde değiştirilmemiş şey kalmamıştı. Yine de Berlin'in iki yüz kilometre kuzeybatısında, Prignitz bölgesinde, ortasında bütün köye hâkim kilisenin yükseldiği çok geniş bir caddesi olan Netzow

köyünü bulduk. Doğu Almanya'nın her yerinde olduğu gibi, bu köyün de yolları asfaltla kaplıydı. Neyse ki şanslıymışız, eyalet yönetimi bir sonraki yıl yolları yeniden yapma sözü vermiş. Bu sayede, yolu kazıp asfaltı kaldırmamıza ve XX. yüzyılın başlarındaki gibi kumla kaplamamıza izin verdiler. Elektrik direklerini ve televizyon antenlerini de kaldırdık ve köyün üçte birden fazlasını evlerin cephelerine monte ettiğimiz dekorlarla kapladık.



Netzow köyü

Hangi malzemeleri kullandınız dekorda?

Mevcut evlerin önüne koyduğumuz cepheler ahşaptı. Ama, bahçesiyle birlikte doktorun evini sıfırdan taştan yaptık. Hemen yandaki, ebenin oturduğu ev yenilenmekte olan eski bir yıkıntıydı, ona da kendi ihtiyaçlarımıza göre el attık. Bize esas sorun çıkaran şato oldu! Almanya'daki bütün şatoları gösteren birçok kaynak vardı elimizde. Ama hepsi ya baştan aşağı renove edilip otele dönüştürülmüştü ya da virane halde terk edilmişti. Seçtiğimiz şatoysa bizim Netzow köyüne iki yüz kilometre mesafede, Baltık Denizi yakınındaydı. Bu uzaklık işleri feci zorlaştırdı. Şatonun içi bayağı kötü durumdaydı, ama dışarıdan idare ederdi. Fakat bahçe berbat haldeydi ve bitişik binaları sac

plakalarla kaplamak zorunda kaldık. Bunların hepsini yeniden yapmak fazla pahalıya mal olacağından, genel planlarda dekorun arkasından görünenleri kare kare dijital yöntemle sildik. Şatonun içini, merdiven de dahil, baştan aşağı yeniden yaptık. Bir tek büyük salonun ahşap aksamını tuttuk.

İç mekânı stüdyoda kurmak daha kolay olmaz mıydı?

Hayır, mekânın bütününden gelen genişlik bizim için çok uygundu. Buna karşılık, rahibin evinin içini Leipzig'de stüdyoda kurduk. Dış çekimlere gelince, doktorun evinden başka, kâhyanın büyük merdivenli evini de Kanter, bir ambardan dönüştürerek yaptı. Bu filmde akıl almaz bir iş çıkardı. Ne kadar para yatırdığını prodüktöre göstermek için bütün mekânların önceki halinin, dekorun yapılışının ve sonrasının fotoğraflarını bir albümde topladı! Tarlalarda gördüğünüz sebzeler bile çekim sırasında topraktan çıkacak şekilde bizim ekip tarafından ekildi.

Dekor teknisyenleri arasında eşiniz Susie'nin de adı geçiyor jenerikte...

Şatoda baronun karısının piyano çaldığı ve kocasıyla büyük kavgaya tutuştuğu mekânların dekorunu o yaptı. İki salon da tamamen boş olduğu için titizlik gerektiren bir işti. O dönemde yenen yemekler ve servis edilişleriyle ilgili ayrıntılarla da Susie ilgilendi.

Mevsimlerin geçtiği intibaını nasıl uyandırdınız?

Kilisenin karlar altında görüldüğü birkaç plan dışında filmi yazın çektik. Fakat o sene kar yağmadığı için kışın çekmemize rağmen o sahnelerde makineyle suni kar yapmak zorunda kaldık. Sadece bir gece biraz serpiştirdi ve ancak birkaç saat tuttu kar. Biz kamerayı çalıştırdığımızda erimeye başladığı için, suni kar ilave ettik üzerine. Diğer bütün karlı planlar dijital efektle yapıldı. Genç köylünün babasının asılı cesedini bulduğu sahneyi de ağaçlar yüzünden kışın çektik.

Çekimler ne kadar sürdü?

Üç ay. Ama dekor ekibi iki ay önceden başladı ve biz köyde çekim yaparken de çalışmaya devam ediyorlardı. Çok yoğun bir çalışma programımız vardı.

Filmin alt başlığı "*Eine deutsche Kindergeschichte*"nin niçin Almanca konuşulmayan ülkelerde kullanılmamasını istediniz?

Yabancı seyircinin tercümeden ötürü ("Alman çocuklarının öyküsü" değil, "Almanca bir çocuk öyküsü") filmin Almanya'ya has bir meseleyi ele aldığı algısına kapılmasından çekindim. Zira bu doğru değil. Alt başlık, Almanların kendi tarihine atıfta bulunuyor tabii, ama dilimizi bilmeyenlerin bu fablın pekâlâ kendi memleketlerinde de geçebileceğini düşünmelerini istedim. Ayrıca, alt başlığın anneannemin de yazdığı gibi, 1930'ların başına kadar Almanya ve Avusturya'da kullanılan *Sütterlinschrift* üslubunda yazılmasının üzerinde özellikle durdum. Bugün bu yazı tarzı tamamen kayboldu; ben okuyabiliyorum ama yazamıyorum.

Hikâye niçin 1913-1914'te geçiyor?

Dil olarak Almancaya tâbi bir insan olarak, yirmi yıl sonra Nazileri iktidara taşıyacak kuşağın çocukluğunu anlatmak istedim. Ama aynı zamanda, mevzuyu daha genişletmeyi de önemsiyordum. Bir ideali mutlak haline getirmenin ve bir fikri ideolojiye dönüştürmenin her zaman için tehlikeli olduğunu göstermek istiyordum. Bugün İslamcılarla ilgili durum elbette ayrıntılarda farklılık gösteriyor, ama meselenin düğümü hep aynı.

Bazı çocukların intikamcı davranışlarının arkasında, aldıkları katı Protestan eğitim yatıyor galiba...

Bu katı eğitim anlayışının Protestanlığa özgü olmadığını unutmamak lazım. Örneğin, hep çok ilgimi çekmiş bir dönem olan Ortaçağ'da eğitim prensipleri korkunçtu. Ve genel olarak,

bütün dünyada XIX. yüzyıla kadar çocukların eğitimi çok katıydı. Bebekler kıpırdamasınlar diye kelimenin gerçek anlamıyla paketleniyordu, çocuklar yeterince büyüdükleri düşünüldüğü anda çalışmaya mahkûm ediliyordu. *Beyaz Bant* eğitim meselesini ele alıyor, ama Protestanlığın ötesinde bakıyor. Bir hikâye anlatırken, mümkün olduğunca geniş tutmaya ve seyirciyi duygusal düzeyden yakalamaya çalışırım. Ayrıca düşündürürsem de ne âlâ. Ama seyirciyi eğitmek gibi bir niyetim yok.

Film, eğitimle ilgili bütün şüphelerimize göndermede bulunuyor. Vaktiyle eğitim belki çok katıydı, 1970'lerden sonraysa eğitimdeki gevşekliğin temel değerlerin kaybolmasına neden olduğu söylenir oldu...

İyi bir reçete olsa, herkes benimserdi! Eğitim, insanlığın en büyük meselelerinden biri. Doğal haliyle potansiyel olarak bencil bir birey toplumsal bir varlığa nasıl dönüştürülür? Bu her zaman için bir sorundu. *Beyaz Bant*'taki rahibin katılığının gayriinsani olduğunu söylemek kolaycılık olur. Benim kuşağımın ebeveynleri 1968 sonrasında, eğitimdeki bütün otoriter prensipleri bir kenara attılar, ama buna rağmen çocuklarını mutlu kılamadılar. Tersine, bu çocukların çoğu yetişkinliğe geçtiklerinde toplumla bütünleşmekte, yollarını bulmakta zorlanıyor.

Filmde, karakterlerin barındırdığı çelişkiler çok çarpıcı. Doktor mesela, mesliğini icra ederken çok iyi ama özel hayatında...

Tam bir pislik! Nereden baktığınıza da bağlı. Hastalar açısından mühim olan iyi bir doktor olması. Ama kızının ya da karısının yerinde olmayı kimse istemez. Aslında, insanların gerçek tabiatını hiçbir zaman tam olarak bilmiyoruz; muhtemelen bir tek sanatçılar hariç, çünkü onlar eserlerinde kendilerini şeffaf bir şekile ortaya koyuyor. Ayrıca, sanatçıların da, hepimizin olduğu gibi, bir kamusal yüzü, bir özel, mahrem yüzü, bir de göremediğimiz bilinçaltı yüzü var.

Karakterlerinizin hepsi çok katmanlı, karmaşık kişilikler. Örneğin, Susanne Lothar'ın canlandırdığı ebe, doktorun sadece mağdur metresi değil. Ona, "Böylesi bir kötülük yapabildiğine göre, çok bedbaht olmalısın!" derken her şeyin bilincinde olduğunu gösteriyor.



Rainer Bock

O sözler doktor karakterini çok iyi izah ediyor. Rahibe gelince, başkalarından sık sık duyduğum gibi kötü bir insan değil bence. Çocukları dövmekten zevk almadığını söylediğinde ona inanmak gerek; bunu yapmasının tek nedeni gerekli olduğuna inanması. Öğretmenin, işlenen suçlardan çocukları sorumlu tutmasına sinirlenmesinin sebebi de bu zaten. Onun bu şekilde konuşmasına müsaade edemez; bu sözler ailesinde ve cemaatinde kurduğu her şeyin yıkılması anlamına gelir. Ama kuşunu çarmıha gerilmiş halde çalışma masasının üzerinde bulduğundan beri, kendisi de zaten bunu biliyor. Rahibin, kızını suçladığını asla görmeyeceğiz, ama bunu onun yapmış olabileceğini bildiğini de anlıyoruz. Hiçbir şey diyemez, görüntüyü kurtarmak zorunda, fakat kırgın bir adam.



Susanne Lothar

Komünyon sahnesi de söylenmeyenler üzerine kurulu...

O sahne rahibin iç mücadelesini yansıtıyor. Onu affedip edemeyeceğini düşünüyor. Eğer komünyon verirse, bu onu bağışladığı anlamına gelecek.

Doktorun oğlu Rudolf'un, ablası Anna'dan ölüm diye bir şeyin varlığını öğrendiği sahneyi nasıl tasarlamıştınız?

Çocukların er ya da geç sordukları bir sorudur bu. Eskiden, üç kuşak bir arada aynı çatı altında yaşarken, bu varoluşsal sorunun cevabı çoğunlukla büyükanne ya da büyükbabalardan birinin ölümüyle kendiliğinden gelirdi. Ben kendim bunu ilk nasıl keşfettim hatırlamıyorum, ama ölümlü olduğunu öğrenmek herkes için büyük bir şoktur. Genelde dört ya da beş yaşlarında bu kavranır, çünkü var olan bir şeyin artık olmayacağını idrak etmek belli bir entelektüel kapasite gerektirir.

Oğlanın kendisine yalan söylendiğini, annesinin uzun bir seyahate çıkmadığını öğrendiği sahne çok dokunaklı. Nasıl yönettiniz Küçük Miljan Chatelain'ı da, bu denli iç parçalayıcı olabildi?

Çok zorlanmadı, çünkü Markus Schleinzer'in yönetiminde Roxane Duran'ın canlandırdığı kız kardeşle birlikte o sahnenin çok provasını yaptılar. Çok yetenekli bir çocuktu. Çocuk oyuncuların artık nihai seçimi için son provaları yaparken ondaki cevheri fark ettim. Çocukta yetenek yoksa, istediğiniz kadar izah etmeye çalışın, elinizden geleni yapın iyi sonuç alamazsınız. O kendisinden ne beklendiğini sezgisel olarak kavradı.

O sahnede birden fazla kamera mı kullandınız?

Hayır, tek kamerayla çektik. Önce oğlanla başladık; bütün sahneyi kesintisiz oynadı. Ardından ablayı çektik. Tabii ki birkaç kere ara vermek ve baştan almak zorunda kaldık, burnunun dibinde kamerayla o mutfağın içinde kapalı kalınca, yirmi dakikanın sonunda çocukcağız kıpırdanmaya başlıyordu. Çıkıp bahçede bir dolansın diye biraz ara veriyorduk, sonra yeniden başlıyorduk. Çocuklar bir şeye uzun süre konsantre olamadıkları için onlarla çekim yapıyorsanız, sabırlı olmanız gerektiğini baştan kabulleneceksiniz. Diyalogların provasını yapmaktan sı-

kılıyorlar, hatta huzursuz oluyorlar, çünkü bu çocukların kavra yışıyla uyuşmayan bir şey. Ama çocukların yanından bir an bile ayrılmayarak onları rahatlatan Schleinzer'in de sayesinde her şey yolunda gitti.

Schleinzer'in böyle bir yeteneği olduğunu biliyor muydunuz?

Yeteneği olduğunu biliyordum bilmesine de bu derece ol duğunu bilmiyordum. Daha önce de profesyonel olmayan oyuncuların *casting*'inde çalışmıştı ve yine her şey çok iyi gitmişti. İnsanlarla iyi iletişim kurmakta çok mahir.



Daha sık ara vermek hariçinde, çocuk oyuncuları da yetişkinler gibi mi yönetiyorsunuz?

Çocuklarla çalışırken en basit yöntem, ne yapmalarını istiyorsanız doğrudan göstermeniz. Eğer baştan almanız gerekirse de basit kelimelerle anlatmanız lazım, "daha üzgün ol" gibi mesela... Hep söylerim, şayet perdede aslan canlandırılacaksa, yetişkin aslanı oynar, çocuksa aslan olur. Bu yüzden de role tıpatıp uyan çocuğu bulmak çok önemlidir. Çocuklarla çalışa çalışa sekiz yaşın altındakileri idare etmenin daha zor olduğunu öğrendim. Muhtemelen sekiz yaş tam bir dönüm noktasına denk geliyor.

Çocuklar ve ölüm bahsinde ilginç bir sahne daha var. Rahibin oğlu Martin, köprünün korkuluğu üzerinde dengede durmaya çalışarak yürürken öğretmen telaşla yanına yaklaşınca şöyle diyor: "Tanrı'ya beni öldürme fırsatı verdim. Yapmadı. Demek ki benden memnunmuş!"

Böyle bir şeyi kendi kendime asla tahayyül edemezdim. Çocuk eğitimiyle ilgili kitaplardan birinde rastadım buna. Olgu-

larda biraz değişiklik yaptım ama, orada da kendisini cezalandıran babasının ileri sürdüğü gibi kötü bir çocuk olup olmadığını Tanrı'nın nezdinde sınamaya çalışan bir çocuk vardı.

Tanrı'nın hükmüne başvuru, ebenin oğlu Karli'nin eziyet edilmiş vücudunun üzerine konan metinde de var: "Çünkü ben, Tanrın RAB, kıskanç bir Tanrı'yım. Benden nefret edenin babasının işlediği suçun hesabını çocuklarından üçüncü, dördüncü kuşaklardan sorarım."*

Buradaki, aslında yetişkilere yönelik, ama bir çocuk üzerinde uygulanan cezalandırma eylemini uydurdum. Bu sakat çocuğa niçin işkence edildiğini izah etmek için İncil'den çok bilinen bu alıntıdan yola çıktım.

Filme ilk önce *Tanrı'nın Sağ Eli* ismini koymuşsunuz...

Düşündüğüm ilk isim değildi o. Aklımdaki isimlerden biriydi, çünkü *Beyaz Bant*'ın bir terzi karakterle ilgili olarak algılanmasından çekiniyordum! Ama, "Ya evet, *Tanrı'nın Sağ Eli* ismi, rahibe gönderme yapıyor!" sözünü duyduğum anda vazgeçtim. Ayrıca, biraz fazla dokunaklı ve ağdalıydı isim olarak.

Filmdeki kötülüklere dönersek, yazmaya başladığınızda bir sayı belirlemiş miydiniz aklınızda?

Hayır. *Se7en* değil bu! Fakat gerilimi giderek yükseltmek için, mümkün olduğunca çeşitli kaza ya da hadiseye ihtiyacım vardı. Seyircinin suçluların kim olduğunu merak etmesi için her seferinde şaşırtmaya mecburdum. Kim, doktoru attan düşürecek kadar hınçlı? Kızına kötü davrandığı köyde biliniyor, arkadaşlarına bundan söz etmiş olabilir... Ama emin olamayız. Çeşitli varsayımlar geliştirilebilecek durumlar tahayyül etmem gerekiyordu. Tamamen tesadüf eseri ortaya çıkan olaylar da olabilirdi. Bunları birbirine karıştırarak ancak her şeyin her zaman aşikâr olmadığı gerçekliğe yaklaşmayı umabilirdim.

---

* Eski Ahit, "Mısır'dan Çıkış" 20:5 (y.n.).

Rahibin kızı Klara'nın babasının kuşunu öldürmesinde mesela, suçluyu açıkça gösteriyorsunuz; ama bazen de kendi aralarında gruplaşan çocukları ısrarla göstermeniz gibi, şüphelerl körüklemekle yetiniyorsunuz. Ebenin evinin içini gözetlemeye çalışırlarken öğretmenin çocukları yakaladığı sahnede, aralık bahçe kapısı ve öğretmenin sırtı nedeniyle çocukların bir kısmını görmemek seyirciyi daha da tedirgin ediyor. Bir durumun, bir eylemin tamamını olduğu gibi göstermemek, sizin unsurları parça parça vermeye daynan genel hikâye kurma yaklaşımınıza da çok uyuyor...

Seyircinin merakını uyandırma amacıyla bazı şeyleri gizlemek benim temel prensiplerimden. Aynı yöntemi ses konusunda da uyguluyorum. Görmediğimiz şeylerden gelen sesleri yansıtıyorum. Bu da seyirciyi tahayyül gücünü zorlamaya sevk ediyor. Daha senaryoyu yazarken üzerinde kafa yorduğum şeyler bunlar.

Hiç şüphe duymadan çocukların suçlu olduğuna kani olduğunu söyleyen seyirciler de var...

Bu onların yorumu. Fakat filmde kesin emin olarak açıklayamayacağınız olgular da var. Köylü kadının düşmesi tesadüf olabilir. Aynı şekilde, ambarın yanması da öyle. Evlerinin penceresinden alevleri seyreden kâhyanın çocuklarının intikamı da olabilir. Rahibin üç çocuğuysa alevler karşısında şaşkınlığa kapılmış gibi... Olguların birbiriyle çelişen bir şekilde aktarılması seyirciyi farklı hipotezlere sürüklüyor. Sinemada genelde her şeyi açık seçik gösterme eğilimi hâkim. Bu bana çok sıkıcı geliyor.

Sonuçta, çocuklar ne zaman bir araya gelse, seyirci tedirginlik hissediyor...

Maksat da bu zaten. Her kötü hadisede, çocuklar grup halinde olay yerinde karşımıza çıkıyor. İnsanı tedirgin eden ciddi halleri; asla gülmüyorlar, tuhaf bir olgunlukları var.



Roxane Duran (sırttan), Leonard Proxauf, Maria-Victoria Dragus...

Bu rahatsız edici olgunluğun en belirgin olduğu karakter de Leonard Proxauf'un canlandırdığı rahibin büyük oğlu Martin. Hem çok güzel hem de çok sert hatlı yüzünden bastırılmış bir öfke yayılıyor.

İnanılmaz bir yüzü var. Gerçek hayatta da pek kolay bir çocuk değil; kolundan bacağından yatağa bağlı olduğu sahneyi oynamaktan hiç hoşlanmadı. Her başa almamız gerektiğinde kendisini çözmemizi istedi. Ve bütün gün, bir an bile gülümsemeden sert bakışlarla baktı etrafa. Filmde olağanüstü olduğunu düşünüyorum.

Afişte onun yüzünü kullanmak kimin fikriydi?

Ben istedim, çünkü çok güçlü bir ifadesi var. Yanağından süzülen gözyaşı onun bünyesinde, aynı durumdaki bütün çocukların hislerini yansıtıyor; hepsi tedirgin, ürkek, endişeli, ama aynı zamanda suçlayıcı. Bir daha asla kendisine dokundurtmamaya kararlı dayak yemiş çocuklar gibi.

Pek çok sinemasever Wolf Rilla'nın 1960'ta çektiği ve bir ara ya gelip suç işleyen bir grup çocuğu anlattığı *The Village of the Damned* (*Lanetliler Köyü*) ile filminiz arasında yakınlık kurdu...

Beyaz Bant'ı çekerken *Lanetliler Köyü*'nü bilmiyordum. Ama filmim gösterime girdikten sonra o kadar çok sözü edildi ki, sonunda seyrettim. Ve hiç de fena bulmadım. Senaryo sağlam, gerilim baştan sona korunmuş, siyah-beyaz görüntüler de mükemmel. Bizim postprodüksiyon aşamasında görüntülerin üzerinden geçmezden evvel elde ettiğimizden çok daha üstün bir kalite yakalanmış.

Filmin son sahnesinde, bütün karakterleri Birinci Dünya Savaşı'nın eşiğinde, kilisede bir araya getirerek hikâyenizi tarih içine yerleştirmek istemişsiniz sanki. Koro da Luther'in Protestan marşı *Ein' feste Burg ist unser Gott*'u söylüyor...

Evet, ama o dönemde Kuzey Almanya'da karşınıza çıkabilecek her yerleşim yerinde cemaat bir araya gelip bu marşı söyleyebilirdi. Sözlerin de ifade ettiği gibi bu marşı söylemek aslında askeri bir eylem. En yakın şöyle çevrilebilir:

> Sağlam bir kaledir Tanrımız,
> Güvenli bir sığınak,
> Teslim oluruz ona, korur bizi her şeyden,
> Alt edilmez bir zırh.
> Eski düşman
> Öfkeden ürperdi;
> Kalleş ve kıskanç,
> Kılıç ve küfürle sataşıyor hepimize.

Filmin finali için idealdi bence.



Beyaz Bant'ın final sahnesi.

Peki, bütün karakterleri bir araya toplamanız...

Teatral bir görüntü olmasını istedim, operaların finalindeki koro gibi.

Giderek kararan görüntüyle genel suçluluk duygusunu vurgulamak istemiş olabilir misiniz sorusu geliyor insanın aklına...

Final, bizi geçmişe göndererek yavaş yavaş belirginleşen açılış sahnesine, filmin başına gönderme yapıyor. Finalde görüntünün kararmasıyla şimdiki zamana dönüyoruz.

Bu, bizi o kuşağın ilerdeki, mesela yirmi küsur yıl kadar sonraki, davranışları hakkında düşünmeye sevk eden sona ermiş bir kâbus olabilir...

Şimdi burada bir yorum getiriyorsunuz. Ben 1913 ile 1914 arasındaki hayat dilimini göstermekle sınırlıyorum kendimi. Benim açımdan her şey, anlatıcının son cümlesiyle noktalanıyor: "Daha sonra köyden hiç kimseyi bir daha görmedim." Sonradan olanlar hakkında bir şey söylemiyor. Ben de söylemiyorum. Neler olabileceğini düşünmek seyirciye kalmış.

Sesinin tonundan belli bir yaşa geldiğini anladığımız öğretmenin anlatıcı rolünün uyandırdığı mesafelilik etkisiyle, filmi nazizmin, stalinizmin ardından gelecek tahripkâr potansiyele sahip yeni bir ideolojiye karşı da bir uyarı niteliğinde sanki...

Şüphesiz. Anlatıcı nazizmi ve büyük ihtimalle mesela Baader-Meinhof tarzında başka ekstremist siyaset biçimlerini tanıyıp görmüş olacak yaşta. Daha önce anlattığım gibi, 1970'te televizyonda dramaturg olarak çalışırken Ulrike Meinhof'la tanışmıştım. Dini bir çevrede yetişmiş olarak, aldığı Protestan eğitiminin sonucu çok katı bir ahlak anlayışına sahipti. Aynı Protestan kültürün içinde yetişmiş olduğumdan bu kültürü zihnimde hep katı bir püritanizmle bağdaştırmışımdır. Fakat ancak Ulrike Meinhof'la tanışınca Protestanlığın bu katı ahlak anlayışı ile herhangi bir davaya bağlılık adına fanatikçe tavır almanın tehlikesi arasındaki bağı kurabildim. Bu tanışıklığın da bir bakıma *Beyaz Bant*'ın senaryosuna kaynaklık ettiği söylenebilir.

Bu filmin mizanseninde de yine o çok sevdiğiniz şekilde, farklı kamera hareketlerinin birbirini izleyişini görüyoruz; fonksiyonel kaydırmalar, klasik açı-karşı açılar, uzun kesintisiz planlar... Bunların peş peşeliği filme müzikal bir ritm veriyor.

Evet, ama ritm aslında senaryo yazılırken oluşuyor. Daha sonra, sahne sahne montajı yaparken, en başta yazdığım şeyi takip etmekten başka bir şey yapmıyorum. Benim çalışma tarzımda, senaryoda tasvir edilen her bir durum kendi kurgusunu da beraberinde getirir. Mesela, biraz önce konuştuğumuz, Rudolf'un annesinin ölümünü öğrendiği sahne gibi çocukların olduğu bir plan ancak açı-karşı açı şeklinde çekilebilirdi. Kesintisiz plan olarak çekmeye kalksaydım asla o hakikiliği elde edemezdim. Aynı şey, amatör oyuncuların yer aldığı bütün sahneler için geçerli. Kaydırmalarıysa bir tek insanların meydandaki hareketlerini ya da yol boyunca yürüyüşlerini izlerken kullandım. Çok basit bir yöntem.

Müzik düşkünlüğünüzün anlatının müzikalitesine katkıda bulunduğu söylenebilir mi?

Esasen ritm duygusuna ya sahipsinizdir ya da değil; sonradan edinilmesi, aktarılması kolay bir şey değil bu. Öğrencilerimde gözlüyorum hep, senaryonun çatısını oluştururken doğuştan bir hisse sahip olanlar hemen kendini belli ediyor. Oyuncu yönetimi mesela tam tersine pratikle öğrenilen bir şey. Ritm duygusuysa özel bir yetenek gerektiriyor. Şarkı söylemek gibi, ya söyleyebilirsiniz ya da söyleyemezsiniz. Nasıl olduğunu izah etmekte zorlanıyorum, ama bir sahneyi daha yazarken ekrana nasıl taşıyacağımı kesin olarak bilirim. Bazen dış mekânlara ayak uydurmak gerekebilir. Ama stüdyoda dekoru kafamdaki kurguya göre kurdururum. Mesela, *Beyaz Bant*'ta, Martin'in, rahibin kendisini cezalandırırken kullanacağı sopayı almaya gidişini yavaş yavaş gerilimi yükseltmek için kesintisiz plan olarak çekmek istiyordum. Dolayısıyla da Christoph Kanter'le birlikte dekoru kameranın hareketine göre tasarladık.

Birden fazla kamera kullandığınız çok sahne var mıydı?

Tek sahne var. Sonlara doğru, öğretmenle rahibin iki oğlunun olduğu sahne, çünkü üç kişiyi açı-karşı açı şeklinde almak kolay değil; hep biraz farklı hareket ediyorlar, dolayısıyla kurguda bağlamak imkânsız hale geliyor. Büyük çoğunlukla tek kamera kullanırım, çünkü iki kamerayla çektiğinizde, diğerinin kadraja girmemesi için mutlaka yüzlerden biraz uzaklaşmanız gerekir, bu da bence etkiyi azaltan bir şey.



Michael Haneke ve Burghart Klaussner

Karakterin içdünyasını daha iyi vurgulayan yüze tam karşıdan kadrajlanmış geniş açılar sinemanızın alametifarikası sayılır; *Beyaz Bant*'ta bunu zirveye taşıyorsunuz...

Bu üslubu Bergman, benden çok daha önce sistematikleş tirdi.

Bergman, *Beyaz Bant*'a önemli bir referans oluşturmuş gibi geldi bize. Bu geniş açı kullanımının dışında, bazı sahnelerde sanki 1963 tarihli *İbadet Edenler*'in açılarıyla karşılaşmışız gibi bir çağrışım uyandı. Mesela, rahibin kızına komünyon vermeye tereddüt ettiği sahnede, Burghart Klaussner'i kadrajın ortasında, sağında hafif flu bir haç varken, tam karşıdan aldığınız o göğüs planı... *İbadet Edenler* sizi etkilemiş Bergman filmlerinden miydi?

Evet, sinemada ilk gösterime girdiğinde seyretmiştim ve çok etkilenmiştim; tıpkı *Kaynak* (*Jungfrukällan*, 1960), *Sessizlik* (*Tystnaden*, 1963) ve *Aynadaki Gibi*'de (*Såsom i en spegel*, 1961) olduğu gibi. Ama bu filmde öyle bir atıfta bulunmak istemedim. Edindiğiniz bu izlenim sanırım siyah-beyaz kullanımından kaynaklanıyor. *Saklı*'da da kadrajlar en az *Beyaz Bant*'taki kadar vurgulu, ama renk nedeniyle o kadar dikkat çekmiyor. Christian Berger'in özellikle bu film nedeniyle görüntü yönetmeni Oscar'ına aday gösterilmesinin tesadüf olmadığını düşünüyorum. Siyah-beyazda görüntü kompozisyonu çok daha fazla öne çıkar ve dolayısıyla etkileme gücü de artar. Bergman'ın bütün büyük filmleri siyah-beyaz çektikleridir. En az iddialı filmi olduğu ve mükemmel bir oyunculuk sahnelendiği için çok sevdiğim filmlerinden biri olan *Evlilik Yaşamından Sahneler*'den (*Scener ur ett äktenskap*, 1973) hiç bahsedilmemesinin sebebi renkli olmasıdır, renkli olduğu için de çok sıradan geliyor insanlara.

Beyaz Bant'ta ışık da çok etkileyici. Özellikle de Rudolf'un merdivenlerden inip babasını kız kardeşini okşarken yakaladığı sahnedeki gibi karanlıkla oynamaların olduğu sahnelerde. Christian Berger'le nasıl çalıştınız?

Bütün filmlerimde aynı yöntemle çalışıyorum. Daha dekoru kurarken ışık kaynaklarının da yerlerini saptarım. Mesela

bir odayı yerleştirirken önce başucu lambasının nereye konacağına, sonra diğer ışık kaynaklarına karar veririm. Oyuncularla çalışmaya başlamadan evvel yapıyorum bunu, çünkü nerede duracakları, nasıl hareket edecekleri ışığa göre değişir. Aslında, daha *storyboard*'u hazırlarken farklı bir renkle bütün ışıkların yerlerini belirtirim. Sonra, görüntü yönetmenim ve ekibiyle birlikte perdede yansıtmak istediğim duyguyu elde etmemi sağlayacak bütün ayrıntıları konuşur ve sonuca bağlarız. Sözünü ettiğiniz sahnede, Rudolf'un babasının muayene odasının kapısını açtığında gördüğü şey karşısında olduğu kadar ışıktan da afallaması için merdivenleri karanlıkta inmesi gerekiyordu. Merdivenden iniş için, birinci katın tavanında ve çocuğun ilk gittiği odada bir ışık kaynağı olmasını öngörmüştük, böylece ortam babasıyla ablasını gördüğü âna kadar mümkün olabildiğince loş olacaktı. Karanlığın gerektiği bütün sahnelerde, kontrast elde etmek için mutlaka zayıf bir ışık huzmesi olması gerekir. Sadece ışığı kısmakla yetinirseniz her şey grileşir ve istediğiniz etkiyi elde edemezsiniz. Fakat bu etkiyi yakalamak her zaman o kadar da kolay değildir. Mesela, orgun başında oturan öğretmenin işinden kovulan Eva'yı kabul ettiği sahneye çözüm bulmak epey uğraştırmıştı; kızı karşılamak için ayağa kalktığında odadaki gaz lambasının ışığı onu aydınlatmaya yetmiyordu. Yarım gün boyunca her yolu denedikten sonra, ancak ertesi gün bir çözüm bulduk; öğretmeni bir Çin feneriyle takip edecektik. Ama bu numara da duvarda gerçeküstü gölgelere neden oldu, bunları sonra dijitalde düzelttik. Aynı şekilde, baronesin flütistle piyano çaldığı sahnede iki mumun ışığını oyuncuların üzerindeki bir spotla artırmak gerekti. Sonra, postprodüksiyon aşamasında halının üzerine düşen gölgeyi sildik.

Sese de görüntü kadar önem veriyorsunuz. *Beyaz Bant*'ta bu çok açık görülüyor. Bilhassa dış çekimlerde insanın kulağına pek çok farklı ses takılıyor: rüzgârda yaprakların hışırtısı, kuş-

ların cıvıltısı, tavukların gıdaklamaları, sineklerin vızıltıları... Miksajı nasıl yapıyorsunuz?

Her zaman çekimler sırasındaki doğal seslerden hareket ediyoruz. Diyalogda sorun yoksa, konuşmaları olduğu gibi bırakıyoruz. Ama geri kalanın tamamı postprodüksiyonda yeniden yapılıyor. Dış seslerde, mesela rüzgâr hiçbir zaman mikrofondan iyi alınamadı. O zaman daha önceki kayıtlardan alıp üzerine koyuluyor ya da ses mühendisinin yeterince zamanı varsa, görüntü için gereken farklı sesleri ayrı olarak kaydediyor. Her ses ayrı bir kanala kaydediliyor, böylece miksaj sırasında her birinin yüksekliğiyle oynanabiliyor. Bir yerde kuşun sesi artırılıyor, başka bir yerde sineğin vızıltısı kısılıyor... Nüanslar çok önemli. Bir sahnede, karakterin heyecanını çok da vurgulamadan hissettirdiği için yutkunduğunun duyulmasını istemiştim, ama aynı zamanda çok da altı çizilmemeliydi. Yani her ses için ayrı ayrı uygun seviyenin bulunması şart. Bu da çok vakit alıyor. *Beyaz Bant*'ta miksaja iki ay ayırdık, halbuki ilk filmlerimde kaynak yetersizliğinden ötürü miksajı sekiz-on günde bağlamak zorunda kalırdım. Ayrıca, sesçinizin çok iyi bir kulağının ve sizin kafanızdakini yakalayacak sabır ve arzusunun olması lazım. Jean-Pierre Laforce bu açıdan harika, mükemmel sonucu yakalayıncaya kadar asla işin peşini bırakmayan bir çalışma disiplini var. Onunla çalışırken, deneysel şeyler yapmaktan, gerçekte olmayan bazı sesleri denemekten çekinmiyorum. Mesela, uçan bir kartalın sesini alıyoruz, iki kat hızlandırarak kullanırsak aradığım rahatsız edici efekti yakalayabilir miyiz, diye denemeyi öneriyorum. *71 Parça*'da, babanın hasta çocuğuna bakmak için gece kalktığı sahnede mutlak sessizlik içinde pencereye çarpan bir dal sesi olmasının iyi olabileceğini söylemiştim. Bunun üzerine bahçeye inip bir dal kopardık ve o sesi elde etmeye çalıştık. Bence sesçiler büyük sanatçı. Bavul dolusu ıvır zıvır eşyayla çıkıp geliyorlar ve bunlarla büyüleyici sesler çıkarıyorlar. Tabii

bir hazırlık süreci gerektiriyor bu. Ama Jean-Pierre'le ve *Kurdun Günü*'nden beri filmlerimin ses mühendisliğini üstlenen Guillaume Sciama'yla tam güven içinde çalışıyorum.

Çekimlerin aksine, miksaj aşamasında doğaçlama şeylere yer verebiliyorsunuz, öyle mi?

Hem evet hem hayır. Yaptığımız zaten var olan şeyleri daha iyileştirmek için küçük eklemelerden ibaret. Bazen biraz daha ileri gittiğimiz oluyor. Bir diyalogda bir cümleyi beğenmezsem, hatta bir kelimenin bir hecesi hoşuma gitmezse, baştan alarak yerine daha iyisini bulmaya çalışırım. Anahtar bir kelime biraz farklı telaffuz edilse bütün repliğin anlamı değişebilir.

Sesler için de *storyboard* hazırlıyor musunuz?

Hayır. Ama görüntü montajını yaptıktan sonra, montajcı, ses mühendisi ve miksajcılarla beraber seste nerelerin iyileştirilmesi, nerelerin olduğu gibi bırakılması gerektiğini saptıyoruz. Bunun üzerine Guillaume ve Jean-Pierre birkaç hafta ihtiyacımız olan bütün sesleri toparlıyorlar. Farklı kanallara yaptıkları kayıtlar arasından deneye deneye seçim yapıyoruz. Her şeyi her zaman baştan öngöremezsiniz elbette, ama genelde, hangi sahnede nasıl bir atmosfer yakalamak istediğimi önceden bilirim. Ayrıca, başka kanaldan diyalogların ekleneceği dublajlı versiyonları da göz önünde bulundurmak gerek. Dolayısıyla, repliğin belli bir ânında masaya konan bardağın sesini ayrı bir kanalda ayarlamalısınız. Tam tersi bir usulle de çalışabilir ve sesleri eleyebilirsiniz de. Mesela *Aşk*'taki kâbus sahnesinde öyle yaptık. Trintignant'ın kapıyı açıp koridora çıktığı andaki bütün sesleri sildim. Alışıldık bir durum olmadığı için seyirci şaşırıyor ve dikkatini yoğunlaştırmak zorunda kalıyor. Bütün bunlar büyük emek istiyor ama bayılıyorum! Postprodüksiyon aşaması çok daha eğlenceli, çekimlerse sonuçta stresli.

Filmlerinizde kullandığınız kişisel bir ses bankanız var mı?

Hayır, ama belli bir sesi birkaç defa kullandığım oluyor. Mesela *Yedinci Kıta*'da annenin intihar etmek için hapları içtikten sonra uykusundaki horultusunu başka yerlerde de kullandım. Karl Schlifelner o sesi bir hastanede gizlice çekmişti, ölmek üzere olan gerçek bir insanın horultusuydu. Öyle bir sesi kendiniz yeniden üretemezsiniz.

Görüntü montajı yapar gibi, miksajda ses montajı yapıyorsunuz, seslerle oynuyorsunuz. Mesela, öğretmenin Eva'yı rahat latmak için armonyum çaldığı sahnede, müziğin hemen ardından...

Köylünün ağılından gelen domuz seslerini koydum! Bunlar eğlendiriyor beni. Ama öyle olması hem filmin ritmine uyuyordu hem de sahneyi fazla duygusallaşmaktan kurtarıyordu. Aynı zamanda, köylünün baronun lahana tarlasını altüst eden oğlunu affetmeye yanaşmadığı sahneye de iyi bir geçişti.

Almancada anlatıcıyı seslendiren Ernst Jacobi'nin kırçıllı güzel sesi de filmin müzikalitesine katkıda bulunuyor. Ona bir yönlendirmede bulundunuz mu?

Sesinin kendi doğal hali. Onu tercih ettim, çünkü Almanca konuşulan ülkelerde belli bir yaşa gelip de mesleğini yapmaya devam eden pek oyuncu yok. İkincisi, genç öğretmeni oynayan Christian Friedel'in fazlasıyla tiz sesine kıyasla çok güven veren bir sesi var. Danıştığım bir radyo oyunu yapımcısı Jacobi'yle çalışmamı tavsiye etti. Önce onu aramak istemedim, çünkü *Ölümcül Oyunlar* sırasında, Mühe'nin tekneyi suya indirmesine yardım eden komşuyu oynamasını teklif ettiğimde çok alınmıştı. Ona böyle küçük bir rol önermeye cüret ettiğim için beni kınayan öfkeli bir mektup göndermişti. Bir kere daha geri çevrilmekten çekiniyordum. Ama kabul etti, çünkü kendisine gençliğinden çok şey hatırlattığını söylediği senaryo onu duygu-

landırmıştı. Münih'te üç gün çalıştık. Anlatıcının yorumlarının her birinin kesin süresini bildiğim için, elimde kronometreyle ona o bölümleri okutuyordum. Biraz uzun ya da biraz kısa gelirse, tam süreyi tutturuncaya kadar baştan alıyorduk. O kadar kolay bir iş değildi doğrusu ve hata yaptığında sinirlenen Ernst'i sakinleştirmek zorunda kalıyordum bir de. Öyle ki, Amerikan versiyonu için metni yeniden kaydetti. Amerikalılar filme dublaj yapmadı, ama dış sesin Alman aksanlı İngilizce olmasını istiyorlardı. Bu bana da makul göründü, anlatıcı pekâlâ Amerika'ya göç etmiş olabilirdi. Jacobi, İngilizcede kendisini rahat hissetmediği için bayağı çok çalıştı. Bir İngilizce koçu bulduk, tam bir haftasını verdi; üstelik boşu boşuna, çünkü bu dublajdan vazgeçildi.

Fransızca versiyonda Jean-Louis Trintignant'ın sesi çok etkileyici.

Dış sesi ona teklif etmek Margaret Menegoz'un fikriydi. Hem çok güzel bir sesi var hem de günün birinde onunla mutlaka çalışmak istediğimi biliyordu. Ama burada, önceki filmlerimin de Fransızca versiyonlarının sorumluluğunu üstlenen dublaj yönetmeni Hervé Icovic'le çalıştı. *Beyaz Bant*'ta, her rol için üç farklı ses önerisinde bulundu Icovic. Dolayısıyla, Daniel Mesguich, Dominique Blanc, Jean-François Stévenin, Didier Flamand ve diğerlerini ben seçtim. Çocuklar için çok korkuyordum, ama şansıma, doktorun çocuklarını oynayanlarla, rahibin en küçük oğlu Gustav'ı oynayan çocuklar çift dilliydi ve kendi kendilerinin dublajını yaptılar.

Karakterlerden biri enstrüman çalıyor ya da şarkı söylüyorsa mutlaka ya Schubert ya Schumann ya da Bach kullanıyorsunuz...

Bütün Haneke filmlerinde olduğu gibi! Barones tarafından kovulan Eva'nın gelmesiyle müziğin kesildiği sahnede öğret-

men, armonyumda Schumann'ın piyano için bir parçasını çalı yor. Sonra genç kadına moral vermek için Bach'ın *Siciliano*'sunu geçiyor. Barones ve eğitmen piyano ve yan flütte *Die schöne Müllerin* lied'inin bir varyasyonunu çalıyorlar. Pek flüt meraklısı ol madığım için bu iyi bildiğim bir varyasyon değildi. Doğrusunu söylemek gerekirse, önce keman olmasını istemiştim. Ama eğit men rolünü canlandıran Michael Kranz keman çalmayı bilmi yordu. Ve bilmediği hemen belli olurdu. Aslında flüt çalmayı da bilmiyordu, ama flütü taklit etmek daha kolay. Yine de hareket leri doğru yapabilmek için birkaç hafta prova yapması gerekti. Bunların dışında, müzik olarak köydeki şenlikteki danslar var. Onların hepsi o dönemin ve bölgenin dansları, orijinal notaları oradan bulduk. Parçalar tek keman içindi, biz birçok enstrüman için orkestrasyonunu yaptık.

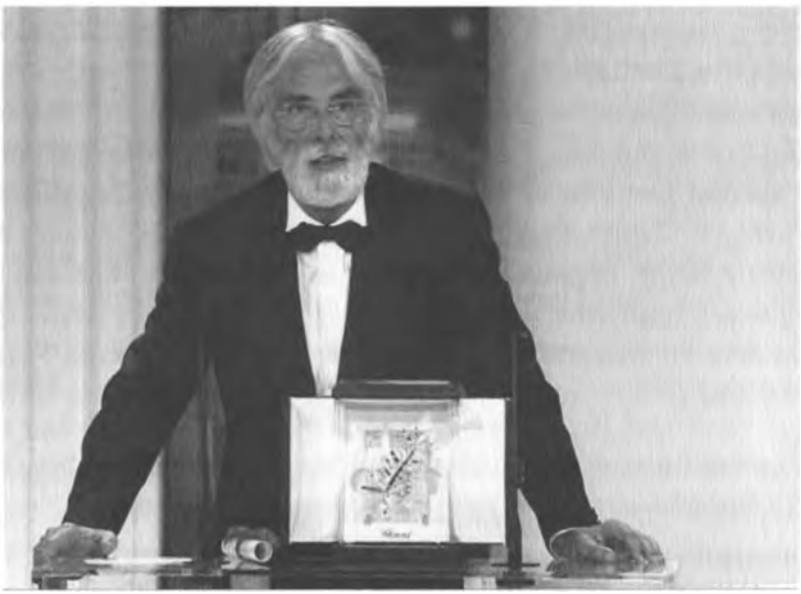
Büyük ödülü, Altın Palmiye'yi almanıza değinmedik bir türlü! Cannes Film Festivali nasıl geçti anlatır mısınız?

Cannes her zaman hoştur. Her defasında olduğu gibi yine çok gergindim tabii. Benim açımdan en muhteşemi *Ölümcül Oyunlar*'ın katıldığı festivaldi; ilk defa katıldığım için değil, gösterimin ardından kopan gürültü nedeniyle... Seyircilerin bir kısmı öfkeyle bağırıp çağırırken, diğerleri, "Bravo!" diye alkışlıyordu! O anda hiçbir ödül almayacağımdan emin oldum, ama yine de müthiş hoşuma gitmişti! Öyle ki, *Piyano Öğretmeni*'nin gösteriminin ardından herkesin alkışladığını duyduğumda, nerede hata yaptım diye düşünmekten kendimi alamadım! *Beyaz Bant*'taysa, filmin gösterimi esnasında iyi karşılanacağını hissettim. Haklı çıktım, ama birkaç dakika süren alkışların ardından sıkılacağımdan da emindim. Bu tür durumlarda, her ne kadar hoşlansam da, nasıl davranacağımı asla bilemiyorum. Filmin perşembe günkü resmi gösteriminin ardından, bir ödül alacağımı umuyordum, dolayısıyla yakında bir yerde, Cap d'Antibes'deki Cap Eden Roc Oteli'nde kaldım. Ödül töreninin

olduğu pazar günü Margaret Menegoz arayıp bir ödül aldığımızı söyledi, ama hangi ödülü aldığımızı bilmiyorduk. *Piyano Öğretmeni*'nde Isabelle Huppert ile Benoît Magimel'i tören için çağırmam istenmişti, çünkü ödülü onların oyunculukları için almıştık. Ama bu sefer ben de davet edildiğim için, yoksa acaba Büyük Ödül'ü mü aldık, diye geçti aklımızdan! Sonradan, jüri üyeleri arasında büyük tartışma çıktığını öğrendim. İçlerinden bazıları benim filme çok düşmanca karşı çıkmış, ama filmi savunanların söylediğine göre, Altın Palmiye'yi almasaymışım bile, en azından Büyük Ödül'ü alacakmışım, oyuncular da en iyi oyuncu ödüllerini. Dört yıl önce, 2005'te, *Saklı*'yla en iyi yönetmen ödülünü almıştım, *Beyaz Bant*'la da yine bu ödüllerden birini alır mıyım acaba, diye geçiyordu içimden. Tören sırasında, verilen her ödülde heyecan bir parça daha yükseliyordu. Jüri Büyük Ödülü Fransız basınının favorisi olan Jacques Audiard'ın *Yeraltı Peygamberi*'ne (*Un prophète,* 2009) verilince rahatlamaya başladım. Altın Palmiye'yi almak elbette harika bir şey, ama Cannes'a davet edilmek, hele de bir ödül almak büyük mutluluk.

Beyaz Bant birçok ödül aldı, Berlin'de Avrupa ödülü, bir Golden Globe, hepsinde de Jacques Audiard'ı solladınız...

Jacques Audiard mizah duygusu güçlü, çok sıcakkanlı, hoş bir adam. İkimizin de en iyi yabancı film adayı olduğumuz Oscar'larda, sıranın başında arka arkaya oturuyorduk. Tören başlarken, smokinini bir kere daha beni tebrik etmek için giydiğini söyledi! Sonunda Oscar'ın Juan José Campanella'nın *Gözlerindeki Giz* (*El secreto de sus ojos*) filmine verildiği ilan edildiğinde, arkaya dönüp, "Loser, loser!" diye bana takıldı. O hareketi de bana çok zeki ve sevimli gelmişti.



Michael Haneke ve *Beyaz Bant*'la aldığı Altın Palmiye.



Emmanuelle Riva, Michael Haneke, Jean-Louis Trintignant ve *Aşk*'ın aldığı Altın Palmiye.

13

İkinci Altın Palmiye - "Teyzemin ölümünün esinlendirdiği *Aşk*" - Sahte natüralizm yerine kapalı tek mekân - Müziğin durması - Kâbus sinemaya nasıl aktarılır - Annemin dairesini yeniden inşa ettim - Darius Khondji'yle yeniden beraber çalışmak - Jean-Louis Trintignant'ın gizemi ve Emmanuelle Riva'nın cesareti - Güvercin uçuyor - İlham kaçınca.

2012'de Aşk'la katıldığınız Cannes Festivali'nde kader sizi yine Jacques Audiard'la yan yana getirdi. İkinci Altın Palmiye tecrübesini nasıl yaşadınız?

Çok hoştu elbette. Ama son âna kadar, hangi ödülü alacağımı bilmiyordum. Sizin de bildiğiniz gibi, *Piyano Öğretmeni*'nin aldığı Büyük Ödül ve oyunculuk ödüllerinden sonra, festival yönetimi aynı filme birden fazla ödül verilmesi konusunda yönetmelik değişikliği yapmıştı. Margaret Menegoz, filmin ödül aldığı haberini verirken, jüri başkanı Nanni Moretti'nin filmin iki başrol oyuncusu Jean-Louis Trintignant ve Emmanuelle Riva'yla birlikte beni de davet ettiğini söyledi. Altın Palmiye'yi verirken ve daha sonra jürinin basın toplantısında da Nanni Moretti bu konuyu izah etti.

Altın Palmiye'yi alırken *Aşk*'ın, filmde Emmanuelle Riva'nın canlandırdığı karakterin başına gelenin günün birinde eşiniz Susie'yle sizin başınıza gelmesi durumunda birbirinize verdiğiniz "sözün bir anlamda yerine getirilmesi" olduğunu söylediniz. Bu filmi yapmaya karar vermenizin arkasında bu düşünce mi vardı?

Sanmıyorum. Bu film için beni harekete geçiren iki sebep vardı: Jean-Louis Trintignant gibi bir aktörle çalışmak istiyordum ve konu ilgimi çekiyordu. Beni büyüten teyzemin intiharından çok etkilenmiştim. Konu üzerinde kafa yormaya başlamam öyle oldu. Senaryonun ana teması ne ölüm ne de yaşlılık. Çok sevdiğiniz birinin acı çekmesi karşısında nasıl davranırsınız? Soru bu. Ölümünden bir yıl önce, o zaman doksan iki yaşında olan teyzem uyku hapı içerek yine intihara teşebbüs etmişti. Ama zamanında yetişip kurtarmıştım onu. Hastanede kendisine geldiğinde beni başucunda görünce, "Bunu bana neden yaptın?" diye sitem etmişti. Aslında, bu ilk teşebbüsten önce, intihar etmesi için ona yardım etmemi rica etmişti, ben de yapamayacağımı anlatmıştım. Çünkü onun mirasçısıydım ve bu nedenle hapse girebilirdim. Fakat asıl önemlisi, bunu yapacak güçte değildim. Bunun üzerine, kendi başının çaresine bakmaya kalkmıştı ve zamanında müdahale etmiştim. Ama ikinci teşebbüs için benim bir festivale gitmemi bekledi ve bu defa başarılı oldu.

28. Bild
Bad. Vorraum. Anbau. Innen/Dämmerung

Bad.
Georg, in Pyjamahose, mit nacktem Oberkörper, putzt sich die Zähne. Es KLINGELT. Georg spuckt aus, wischt sich den Mund ab und geht in den

Vorraum
zur Tür.

GEORG: Ja? Wer ist da?

Keine Antwort. Georg ist sehr irritiert. Aus dem Off ruft

ANNA: Georg?! Was ist? Wer ist da?

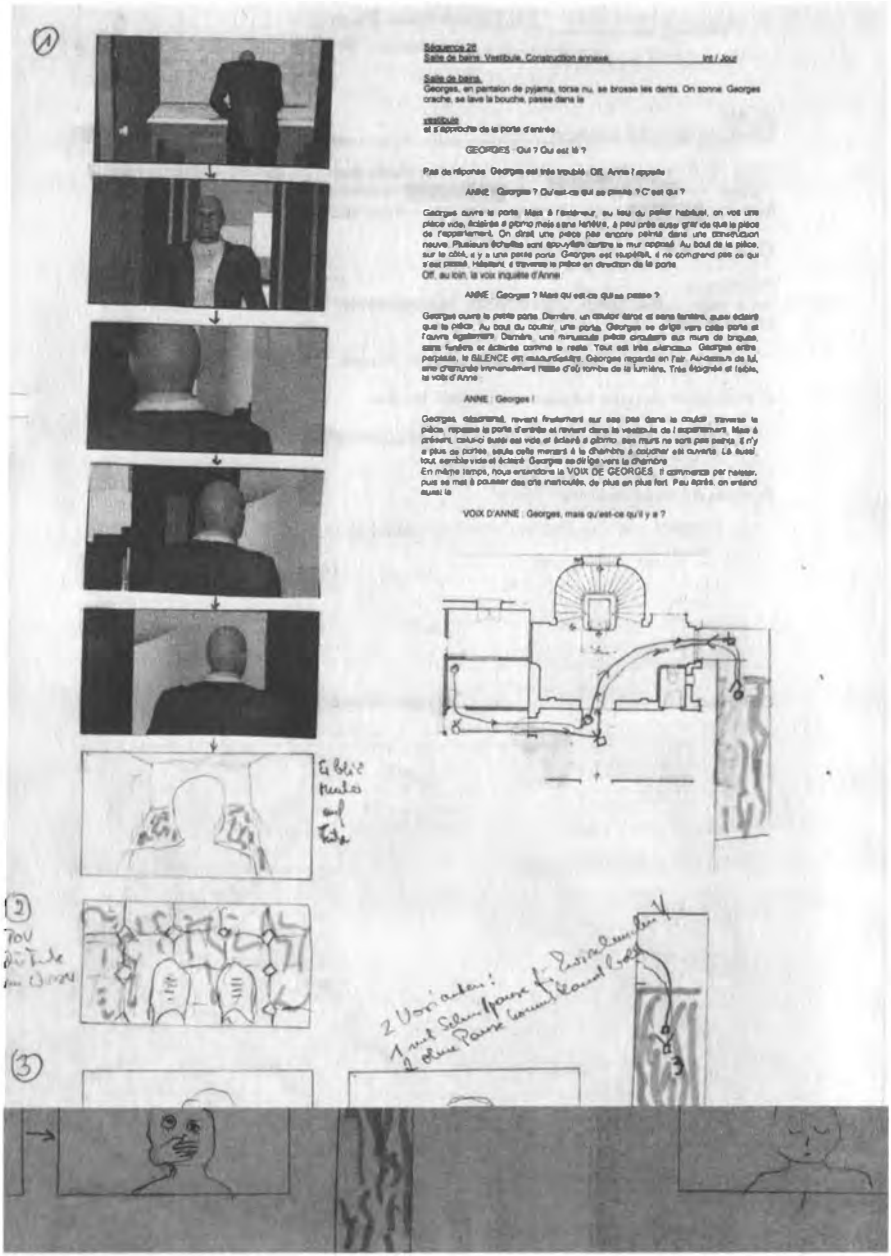
Georg öffnet die Wohnungstür. Aber draußen hat sich das im Halbdunkel liegende Treppenhaus verändert, Lift und Liftkabine existieren nicht mehr, bloß das Zugseil pendelt noch im leeren Schacht. Wände und Treppen haben weder Verkleidung noch Farbe, teilweise sind die Wände aufgestemmt, alles vermittelt den Eindruck einer Baustelle. Georg ist fassungslos, versteht nicht, was passiert ist. Zögernd verläßt er die Wohnung, macht ein paar Schritte in den Raum.
Im Off, entfernter, die beunruhigte Stimme von

ANNA: Georg? Was ist denn?!

Georg wendet sich nach rechts, geht zögernden Schritts den Gang entlang, der sich nach ein paar Metern erneut nach rechts in einen weiteren langen, spärlich erleuchteten Gang öffnet. Auch das hat Georg noch nie gesehen. Es ist sehr STILL geworden. In der Tiefe des Raumes ist der Gang mit dunklem Wasser überschwemmt.
Georg macht ein paar Schritte in die Tiefe dieses Raums. LEISES GERÄUSCH SEINER SCHRITTE IM WASSER.
Georg bleibt stehen. Sieht nach unten auf seine Füße. Sie stehen bis über die Knöchel im Wasser. Darunter schimmert das schwarz-weiße Muster des Bodenbelags durch. Das Wasser ist schmutzig, von Schlieren durchzogen.
Georg schaut fassungslos von seinen Füßen in die Tiefe des Raums. STILLE.
Da schiebt sich lautlos von hinten eine Hand vor seinen Mund und hält ihn wie im Schraubstock. Panik.
Georgs GUTTURALES STÖHNEN wirft uns in die folgende Szene.

41

Aşk'ın orijinal metni (kâbus sekansı)...



... ve bilgisayardaki *storyboard* versiyonu.

Teyzenizin ağır bir hastalığı mı vardı?

Teyzem romatizmadan ötürü çok ıstırap çekiyordu. Tek başına yaşıyordu ve huzurevinde kalmayı kesinlikle reddediyordu. Kafası tamamen yerindeydi, ama her sabah yataktan kalkmak onun için giderek daha büyük bir azap halini almıştı. Durumunun daha da ağırlaşacağından endişe ediyordu. Artık yorgun düştüğünü, iyileşme umudu olmadığını, bu şekilde yaşamaya devam etmek istemediğini söylüyordu. *Aşk*'ta Emmanuelle Riva'nın yaşadığı ve Trintignant'ın da bir türlü kabul edemediği şey. Bu tür durumların altından kalkmak çok zordur.

AŞK

Bir kurtarma ekibi zorla bir apartman dairesine girer. Yatak odasında, yaşlı bir kadının cesedi uzanmaktadır, yastığa, başının çevresine çiçekler konmuştur.

Bir konser salonu, seksenli yaşlarda bir çift olan Georges ve Anne, resitalin başlamasını beklemektedir. Konserin bitiminde soyunma odasına giderek piyanist Alexandre'ı tebrik ederler ve memnun mesut otobüse binerek evlerine dönerler. Kapıda onları kötü bir sürpriz beklemektedir: Dairelerinin kilidi zorlanmıştır.

Ertesi sabah, kahvaltı sırasında Anne, bir fenalık geçirir. Çiftin yurtdışında yaşayan kızları Eva annesiyle babasını ziyarete gelir. Eva babasından birtakım muayeneler sonucunda ameliyata alınan annesinin ameliyatının başarılı geçmediğini ve sağ tarafına felç indiğini öğrenir. Eva durumla baş edemez.

Karısının günlük bakımını Georges üstlenir. Anne'ın eski öğrencisi, dahi piyanist Alexandre, sürpriz bir ziyarette bulunduğu Anne'ın başına gelenlerden çok etkilenir.

Anne durumuna katlanmakta giderek zorlanmaktadır ve intihar etmenin yollarını arar.

Bir süre sonra, ikinci bir kriz Anne'ı tamamen hareketsiz bırakarak yatağa çiviler. Durumu haber alan Eva'nın elinden fuzuli tavsiyeler vermekten fazlası gelmez. Babası bütün elinden gelenin şefkat göstermek olduğunu anlatır. Karısıyla ilgilenmeye devam edecektir.

Bir süre sonra hemşire desteği şart hale gelir. Anne bağımlılığının artmasını kabullenemez. Bir gün, Georges ona bir çocukluk hatırasını anlatır ve birden yastığı yüzüne kapatarak karısını boğar. Birkaç buket çiçek alır, saplarını keser. Sonra pencerelerin kenarlarını sıkıca kapatır. Odasına döndüğünde mutfaktan gelen bir ses işitir. Anne bulaşıkları bitirmiştir. Beraber dışarı çıkmayı teklif eder. Georges paltosunu alıp peşinden gider.
Eva annesiyle babasının boş evine döner.

Filmi niçin Emmanuelle Riva'nın canlandırdığı karakterin ölümüyle açmayı tercih ettiniz?

Bu bir gerilim yaratma yöntemi, daha önce *71 Parça*'da da seyirciye baştan bir dizi cinayeti haber vererek aynı yöntemi kullanmıştım. Filmin prodüktörü Veit Heiduschka'nın ilk seyredişinden sonra, "Mümkün değil böyle bir şey, filmin finali başta söylenir mi!" diye homurdandığını hatırlıyorum. Halbuki bu benim icadım değil, çok sık başvurulan bir yöntem.



Anne, ölüm yatağında.

Aşk'ı neredeyse tamamen kapalı tek mekânda çekmeyi tercih etmişsiniz; film boyunca çiftin dairesindeyiz...

Çünkü böylesi sanatsal bakımdan daha ilginç. Ayrıca, hastane ve tedavi sahnelerini göstererek sahte bir natüralizme düşmeyi de istemiyordum. Onlar bence televizyon filmlerinin işi. Benim kafamı kurcalayan, sevdiğiniz birinin ıstırabı karşısında yaşadığınız iç çelişkileri göstermekti.

Apartman dairesi bir aşk yuvası hissi uyandırıyor...

Yaşlı insanların çoğu böyle yaşar; Jacques Brel'in iç paralayan şarkısı *Les Vieux*'de anlattığı gibi. Hatta mecburen birlikte yaşamaya devam ettiklerini de söyleyebilirim, zira artık başka kimse anlamaz onları. Filmde bunu Isabelle Huppert'in canlandırdığı kız üzerinden anlatıyorum. Anne babasına gelip gidiyor, hiçbir şeye yaramayan birtakım tavsiyelerde bulunuyor. Onu yargılıyor değilim. Anne babasına karşı bir sorumluluk hissediyor, ama ne yapacağını bilemiyor ve dolayısıyla, hiçbir şeye faydası dokunmayan bildik klişelere sarılıyor.



Isabelle Huppert

Genç piyanist Alexandre da hastalık karşısında afallıyor...

Eski hocasını tekerlekli iskemlede bulmayı beklemiyordu ve bu durumla baş edemedi. Sonra Anna, öğrencisiyken ona öğrettiği parçayı çalmasını isteyince çok huzursuz oluyor. Oradaki mesleki gurur öne çıkıyor; parçayı çok uzun süredir yorumlamamış. Birden sakarlaşıyor ve bu hali günümüzde gençlerin yaşlılık karşısında duyduğu rahatsızlığı dile getiriyor. Bugün gençler yaşlılarla bir aradayken nasıl davranacaklarını bilmiyorlar, çünkü alışkın değiller. Eskiden, gençler yaşlılarla bir arada yaşardı ve onların dertlerini, sıkıntılarını bilirlerdi. Bugün çok daha fazla yaşlı var, ama hepsi kendi köşesinde yaşıyor.

Yine de ziyaret sonrasında gönderdiği kartpostalda, Alexandre, "Çok güzel ve hüzünlü anlardı," deme cesaretini gösteriyor. Isabelle Huppert'in canlandırdığı Eva karakterinin aksine, gerçeklerden kaçmaya çalışmıyor. Eva'ya babası endişelerle, güzel duygularla ilgilenecek zamanları olmadığını anlatmak zorunda kalıyor. Sizin hikâyeniz de o yönde ilerliyor sanki: Güzel duygulara zaman yok!

Ama her şeye rağmen, ihtiyar çift güzel hisler yaşıyor. Yaşlılığın şefkati, hassasiyeti bu...

Emmanuelle Riva'nın canlandırdığı karakterin ağzından şu sözleri bile duyuyoruz: "Hayat ne kadar güzel, bu kadar uzun!" Bir Michael Haneke filminde şaşırtıcı gelebilirdi bu ifade. Ama *Beyaz Bant*'tan bu yana sinemanız bir dönüşüm geçiriyor gibi. Bu görkemli filmde, mutluluk anlarını yansıtıyorsunuz demesek de en azından karakterleriniz hayatın iyi yanlarını görüp yaşayabiliyor.

Sinemaya başladığım andan beri aslında hayatın iyi yanlarını göstermeye karşı değilim ki, ama bana öyle geliyor ki, ana akım sinema iyi şeyler gösterme meselesini o kadar aşırı bir şekilde istismar etti ki, *kitsch*'leşmeden bunu yapabilmek çok zor.

Açıkçası, *kitsch* duruma düşmeden olumlu şeyleri gösterebilme becerisi sahip olduğunuz sanatsal güçle de artıyor. Bugün kendime biraz daha "hafif" olma hakkı tanımamın bir sebebi de bu olsa gerek.

Ve dolayısıyla, biraz daha karmaşık, daha "çokyönlü" de oluyorsunuz...

İlk filmlerimde çokyönlü bakmaya karşı değildim ki, ama Avusturya üçlemem daha ziyade bazı modellerin sergilenmesiydi. Yine de bu, bir Alman eleştirmenin, beni çok duygulandıran uzun yazısında, genellikle söylenenlerin aksine, bu üç filmin çok müşfik olduğunu, çünkü kahramanların acılarını ciddiye aldıklarını ileri sürmesine mani olmamıştı. Fakat bu filmlerin natüralist olmadıkları da doğru. *Aşk* da natüralist değil, ama karakterleri klişelerden ziyade insanlar. *Bilinmeyen Kod*'dan itibaren sinemamın geçirdiği bir değişim olduğunu sanıyorum. O filmde de, *Saklı*'da da müşfik anlar vardı, öyle değil mi?

Evet, ama Aşk'ta bu daha fazla ve daha adlı adınca sanki...

Olabilir.

Ancak burada, çiftin arasındaki aşk, adamın kızıyla konuşmalarının ve kapıcının gelip gitmeleri karşısındaki tavrının da gösterdiği gibi, üçücü bir kişiye yer tanımıyor.

Trintignant'ın canlandırdığı karakter kapıcının varlığı karşısında kendisini âciz hissediyor, çünkü her ziyaret kendi kendine oluşturduğu hassas dengeyi sarsıyor. O daire bir nevi kale gibi. Yabancı biri içeri sızdığı anda dengenin altüst olması tehlikesi beliriyor.

Seyircinin önce rüya olduğunu anlamadığı kâbus sahnesinin başındaki gibi... Trintignant zilin çaldığını sanıyor, kapıyı açmaya gidiyor, asansörün orada olmadığını fark ediyor, kori-

dorda birkaç adım atıyor ve her şey gözüne gittikçe daha tu haf görünüyor. Ta ki koridor suyla doluncaya ve bir el ağzını kapayıncaya kadar. O el, boğulma anlamına geliyordu galiba..

Size öyle geliyorsa... Orada önemli olan, sahneyi kâbusu doğru evirme biçimiydi. Aynı şekilde, *Saklı*'da da çocuk Macit'in horozun kafasını koparışı önce bir *flash-back* gibi geliyor, kâbus olduğu sonradan anlaşılıyor. Burada çok sıradan bir günde lik durumdan hareket ediyoruz. Sinemada kâbus çekerken en önemli sorun şudur; eğer daha baştan kâbusa fazla sembolik bir nitelik yüklerseniz, zihninizde yaratacağı etkiyi kaybeder. Hit chcock'ta, mesela *Öldüren Hatıralar*'da ya da *Ölüm Korkusu*'nda (*Vertigo,* 1958) rüya sekansları mükemmel edebi ve sanatsal yo rumlardır, ama hakiki kâbus etkisi uyandırmazlar. Rüya gören için rüyanın her zaman gerçek olduğunu unutmamak gerek. Dolayısıyla, bu hissi sinemaya aktarırken normal bir durumdan yola çıkıp sonunda kâbusa varmak gerekir. Bu da o kadar kolay değildir. *Aşk*'ta, gördüğünüz sahneyi bulmadan önce çok kafa yordum. Aslında, sekansın nihai halini şekillendirdiğimde, kur maya başladığımız dekorda değişikliğe gitmemiz gerekti. Koridoru suyun basabilmesi için, ilk planlarda öngörmediğimiz bir havuz yerleştirmemiz icap etti.

İlk başta kâbusta su yok muydu?

Birkaç versiyon vardı. Adamın nefesini kesen el fikrini bulmadan önce, yatağın yanması gelmişti aklıma... Ondan da önce, bambaşka bir şey vardı. Karıkoca dışarı çıkıyorlar, döndüklerinde evin içinin tamamen değiştiğini fark ediyorlar. Bu sahnenin diğer bütün çekimler bittikten bir hafta sonra çekilmesi gerekiyordu ki, ekip dekoru değiştirebilsin. Kâbusun şimdiki halini bulduğumuzda, önce bazı şüphelerim vardı. Gerçekleştirmesi çok zor olduğu için istediğimiz etkiyi yaratmayacağından korkuyordum. Zaten bir tek bu sahneyi çektiğimiz gün fazladan çalıştık. Ama geriye dönüp baktığımda tamamen içime siniyor.

Bu kâbus zihninizde, filmin yine rüya olduğu anlaşılan finaliyle bir tür uyum oluşturma işlevi mi görüyordu?

Evet, filmin finaline bağlamak için bu kâbusa ihtiyacım vardı. Bu prensibe göre kurulu, birbirine cevap niteliğinde böyle epey sahne var. Mesela, Trintignant'ın Alexandre'ın CD'sini dinlediği sahnede, Emmanuelle Riva'yı karşı açıda piyano çalarken görüyoruz, halbuki biraz önce onu yatağında görmüştük. Seyirci önce şaşırıyor, sonra Trintignant müziği kapatırken anlıyor.

O hayal sahnesi için Emmanuelle Riva'nın piyano çalmayı öğrenmesi gerekti mi?

Evet, gerçek bir müzisyen gibi çalmak için bütün hareketleri çalıştı. Sette de zaten hakikaten çaldı, ama filmde duyduğumuz Alexandre Tharaud'nun yorumu.

Hangi parçayı çalıyor? Alexandre'ın CD'sindeki parçalardan biri mi?

Evet, o CD'de Schubert'in piyano için solo parçaları, *Impromptu*'ları var. Filmin başındaki konser sahnesinde Alexandre Tharaud birinci *Impromptu*'yu çalıyor. Karıkoca birlikte CD'den dinledikleri de aynı parça. Ama Trintignant'ın Emmanuelle Riva'yı rüyasında -ya da hayalinde- piyano başında gördüğü sahnede çalan üçüncü *Impromptu.*

Anne'ın eski öğrencisi için niçin Alexandre Tharaud'yu seçtiniz?

Deneme yaptığım bütün piyanistler içinde en iyi oyuncu o çıktı.



Alexandre Tharaud ve Jean-Louis Trintignant

Alexandre eve ziyarete geldiğinde, Emmanuelle Riva'nın rica sı üzerine Beethoven'ın *Bagatelle*'sini çalmak üzeri piyanonun başına geçtiğinde parça bitmeden sahneyi kesiyorsunuz...

Film boyunca olduğu gibi.

Schubert'in birinci Impromptu'su çalarken Riva'nın Trintignant'dan CD'yi kapatmasını istediği sahneyi de önceliyor.

Onun sebebi başka. Bugün artık yapamadığı şeyleri ona hatırlatan geçmişle karşı karşıya gelmeye katlanamıyor. Kocası da onu gayet iyi anlıyor. Biraz önce dikkat çektiğiniz noktaya dönersek, bütün parçaların yarıda kesilmesini istedim. Bu filmde müzik duruyor.

Trintignant'ın piyanonun başına oturduğu sahnede birden çalmayı bırakması da bu sebeple mi?

Evet, ama o sahnede başka bir boyut daha var. Emmanuelle Riva yattığı yerden Trintignant'ın çaldığı Bach korosunu işitiyor: "*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ, ich bitt, erhör mein Klagen!*" (*Sana sesleniyorum, İsa efendimiz, yalvarıyorum, kulak ver ferya-*

dıma!) Çalmayı kestiğinde kadın, niçin, diye soruyor. Adam cevap vermiyor, ama kadının sorusuna küçük bir tepki gösterdiğini fark ediyoruz. Belki de dua etmekten vazgeçiyor.

Müzikle ilgili karakterler seçmenizin sebebi sizin de müzik düşkünü olmanız ve bu çevreyi iyi tanımanız mı?

Evet, aynı zamanda, *Piyano Öğretmeni*'nde olduğu gibi, bu sayede müziği hikâyenin içinde kullanma imkânı doğuyor.

***Kemirgenler*'deki iki çocuk da müzisyendi. Bu çift için başka bir meslek tasavvur etmeniz söz konusu olamaz mıydı?**

Söz konusu olamazdı değil, ama böylesi hem daha etkili hem de daha güzel geldi. Bir sanatçı, örneğin bir büro çalışanına kıyasla daha çok ruhsal ve zihinsel özgürlüğe sahiptir. Ve her şey bittiği anda, sanatçının kaybı her zaman stres altında olmuş olan işadamınınkinden çok daha büyüktür. Sanatçı da hayatta elbette üzerinde baskı hisseder, ama genelde çok daha hoş bir baskıdır bu.

Bütün hayatları müzikle geçen insanları müzik dinlerken pek görmediğimiz için bu sahneler tuhaf bir his uyandırıyor...

Tıpkı yönetmenlerin başka sinemacıların filmlerini seyretmemesi gibi, müzisyenler de çoğunlukla müzik dinlemiyor. Üvey babam müzisyendi ve pek plağı yoktu. Karajan ya da Mitropoulos gibi büyük bir şef olduğunda radyodaki konser yayınlarını dinlerdi elbette; ama hep elinde notalarla, fazlasıyla profesyonelce, asla zevk için değil. Oysa ben sık sık sırf zevk için müzik dinlerim. Bir müzisyenin evinde fonda müzik çaldığını çok ender görürsünüz, hatta çoğu buna tahammül edemez. Evde misafir ağırladığımızda Susie, fonda müzik olmasını sever. Ama misafirler arasında müzisyen varsa, ona müzik koymamasını söylerim, çünkü fonda müzik çalınca rahatları kaçıyor.

Filmlerinizde şiddeti doğrudan göstermediğiniz gibi, burada da hastalığın seyrini, imalarla, dolaylı olarak gösteriyorsunuz. Emmanuelle Riva'nın durumunun ağırlaştığını, serumun ortaya çıkmasından anlıyoruz mesela.

Hastalığın seyrini karakterlerin davranışları ya da diyaloglardan ziyade dekordaki değişikliklerle anlatmayı tercih ettim. Kapalı mekânda geçen bu filmde, *Beyaz Bant*'taki gibi insan ve mekân çeşitliliği üzerinden oynayamazdım. Senaryoyu yazarken, gördüğü olayın aynı gün mü, ertesi gün mü, yoksa iki hafta sonra mı geçtiğini seyirciye kendimi tekrar etmeden anlatabilmek için her sahnede yeni bir çözüm bulmam gerekti. Penceredeki tül perdeler aracılığıyla dışarıdan fark edilebilecekler üzerinden de gittim. Filmdeki olay aşağı yukarı bir yıla yayılıyor.

Senaryonun en önemli özelliklerinden biri, hastalığın ilerleyişini gösteren bütün bu işaretleri büyük bir incelikle devreye sokmanız.

Tıbbi bakımdan gerçekçilikten uzaklaşmadan hastalığın ilerleyişini durumlar ve aksesuvarlar üzerinden anlatmak kolay değildi. Mesela başlarda, Anne'ı kocasının ittiği tekerlekli sandalyede görüyoruz. Bir süre sonra, bağımlılığını nispeten azaltacak bir motorlu sandalyeye kumanda etmeye çalışırken çıkıyor karşımıza. Yaptığım araştırmalar sırasında, yaşlı insanların hayatını kolaylaştıran bütün bu eşyaları yakından tanıdım; Anne'ın devirdiğinden daha büyük, üzerine ilaçlarınızı koyabileceğiniz komodin de mesela bu ihtiyaçlardan biri.

Hastalığın gelişimini inandırıcı bir şekilde aktarmak için nesneleri gerçekçi bir şekilde kullanmakla yetinmeyip her birine dramaturjik bir anlam da katmışsınız...

Bütün maksat buydu. Mesela, alt bezinin gündelik hayatının bir parçası olmasında, benim için esas olan nesneyi göstermek değil, Emmanuelle Riva'nın bunun karşısında hissettiği aşağılanma duygusunu yüzünden okumaktı.



Emmanuelle Riva ve Jean-Louis Trintignant

Senaryoyu yazmadan önce, beyin kanaması geçirmiş bir hastanın gündelik hayatında yaşadıklarının bir listesini çıkardınız mı?

Evet, ama esas olan, her durumu aslında ilginç kılan karakterin ruh halini bulmaktı. Herkesin zaten bildiği ya da tahayyül edebileceği yemek, temizlik, doğal ihtiyaçların giderilmesi gibi gündelik olgularla sınırlanamazdı hikâye. Fiziksel sorunların hepsi duygusal tepkiler doğuruyor, filmini yapmak istediğim de buydu.

Hastalığın karşı konulamaz bir şekilde ilerleyişini gösterirken, her ikisi de sabit planla çekilmiş, karakterlerin olmadığı iki montaj sekansı kullanmışsınız; birinde dairenin bomboş halini görüyoruz, diğerinde tabloları. Bunun nedeni neydi?

Bu iki sekans da, daha yazarken hissettiğim, ağır bir sahnenin ardından filme biraz nefes aldırma ihtiyacıyla çıktı ortaya; müzikteki *fermata*[9] gibi diyebiliriz. Evin boş halini gösteren planlar Emmanuelle Riva'nın hastaneye kaldırılmasının arka-

9 Bir notanın, akorun ya da esin belirtilenden daha uzatılması anlamına gelen İtalyanca kökenli müzik terimi.

sından geliyor. Gece olmasının da getirdiği artı bir tedirginlikle, her şeyin bir anda nasıl da yok olabileceğini anlatıyor. Gündüz olsa bu boş daire görüntüleri aynı etkiyi uyandırmazdı. Peş peşe tablolar ise Emmanuelle Riva'nın ölmek istediği için ilacını içmeyi reddettiği, Trintignant'ın zorla içirmeye çalıştığı ve ilacı geri tükürmesi üzerine onu tokatladığı sahnenin ardından geliyor. Bence filmin en şiddetli sahnesi bu ve bizi ana soruya getiriyor: İnsan canı gibi sevdiği birinin ıstırabı karşısında ne yapar? Kapalı mekândan dışarı çıkmadan bunu ifade edebilmek için bomboş manzaraları ya da ıssız ortamlarda tek başına insanları resmeden tablolar kullanma fikri geldi aklıma. Nasıl resimler istediğim kesinkes gözümün önündeydi, ama bunları bulmak o kadar kolay olmadı. Dekor sorumlusu Jean-Vincent Puzos tam kafamdakine uyan birtakım İskandinav resimleri gösterdi. Ama bunların hepsi çeşitli müzelere ait olduğundan oralardan çıkarıp çekim yapmak mümkün değildi. Röprodüksiyon fotoğraflar değil de hakiki tual istediğim için Puzos yeni tablo arayışına girişti. Bir sürü tablo getirdi, ama hepsini malum nedenle reddetmek zorunda kaldım. Maliyeti artırmamak için ucuz resimler seçmişti ve bu hemen belli oluyordu! Sonuçta, filmde gördüğünüz nispeten pahalı tablolar içime sindi. Ama aklım İskandinav resimlerinde kaldı tabii.

Bu resimler, çiftin evinin duvarlarında asılı olan tablolar mı?

Evet, ama filmin akışı içinde çok az fark ediyoruz. Dekora dikkatli bakarsanız, bazı panaromik planlarda şurada birini, orada diğerini fark edebilirsiniz, ama hepsini bir araya toplayan o sekanstan evvel pek dikkat çekmelerini istemiyordum. Net olarak görünen tek tablo, yatağın başındaki duvarda asılı olan. Montaj sekansında ilk görünen de o. O sekansın devamı için, önce tabloları sabahtan akşama, günün hangi saatine denk düşüyorlarsa ona göre kullanmayı düşündüm. Ama sonra, bu fazla sembolik geldi ve gün batımını gösteren bütün resimleri eledim. Sonuçta, mekâna genişlik duygusu katmak amacıyla engin manzara resimlerini tuttum.

Karakterlerin durumlarından kaçmalarının imkânsızlığını vurgulayan bir tezat olarak da düşünülemez mi bu tablolar? *Yedinci Kıta*'da sadece gökyüzünün göründüğü fotoğraflar gibi mesela?

Yorum getirmek istemem. Esas olan bu tablolar dizisinin tokat sahnesini izlemesi. Aynı şekilde, boş dairenin gece görüntüleri de beyin kanamasının ardından geliyor. Her iki sekans için de daha varoluşsal bir yaklaşıma açılabilmek için basit psikolojik açıklamaların dışına çıkmak gerek.

Filmin dekor sorumlusu olarak Jean-Vincent Puzos'un adını andınız. Neden Christoph Kanter'le çalışmadınız?

Büyük bir Alman yapımında çalışıyordu o esnada, ama zaten her halükârda Paris'i iyi tanıyan birine ihtiyacımız vardı. Jean-Vincent Puzos, İspanyol ama Paris'te yetişmiş, mükemmel Fransızca konuşuyor. Fransa'da çekim yapan Amerikalılarla çok çalışıyor. Onunla daha önce de çalışmış olan görüntü yönetmenim Darius Khondji tavsiye etti. Anlaşmaya varmadan önce başkalarıyla da görüştüm. Ama bir tek o ilk buluşmaya, okuduğu senaryoya göre birtakım resimler, çizimler ve notları kaydettiği bir defterle gelmişti. İlk andan itibaren bana çok profesyonel gözüktü. Ayrıca çok sıcakkanlı, eğlenceli ve çok çalışkandı. Benimle çalışmak ona biraz zor gelmiş olabilir, çünkü her şeye burnunu sokan bir yönetmenle karşı karşıya gelmeye alışkın değildi. Bundan pek hoşlandığını sanmıyorum. Bir dekoru ilk gördüğümde mutlaka söylendiğimden bihaberdi tabii. Halbuki beni tanıyanlar bunun şahsi bir mesele olmadığını bilir; istediğim değişiklikleri yerine getirmeleri yeter. Bir duvarın rengini fazla koyu bulmuşsam, yeniden boyanır. Buna rağmen, Puzos'la dostluğumuz bozulmadı. *Aşk*'ta bana çok katkısı oldu. Kâbus sahnesinde mesela, Trintignant'ın nefesini kesen el ve su fikrini geliştirmeme o yardım etti. Fransa'da bir film daha çekecek olsam, yine onunla çalışmak isterim.

Aşk'ta kurduğu dekorun gerçekçiliği akıllardan silinmeyecektir!

Hakiki meşeden kütüphane bile yaptırdı. Genelde, sinemada, alırsın ucuz tahtayı, perdede meşe etkisi uyandıracak şekilde boyarsın. Onun bu gerçekçilik çabası benim gibi kütüphanenin rafındaki kitapları temalarına göre ve alfabetik sırayla yerleştiren biri için şaşırtıcı olduğu kadar memnun ediciydi de. Hiçbir planda seyircinin kitapların sırtını okuyabilmesi mümkün olmadığı halde, bunun görüntüden hissedildiğine eminim. Aynı şekilde Puzos, dönemin pencere çerçevelerini kullandı ve yeri de hakiki eski parkelerle kapladı. Kamerayı kaydırırken gıcırtı sesi duymak istemediğimi söylediğim için alta birkaç kat yalıtım malzemesi döşedi.

Dekordaki her şey çalışıyor gibi görünüyor...

Asansör bile çalışıyor! Asansör inip çıkabilsin diye dekor stüdyonun tabanından dört ya da beş metre yükseğe kuruldu. Polis memurunun daireye girdiği açılış sahnesinde, asansörün gelişi görülüyor zaten. Hiçbir şeyin stüdyoda kurulduğu anlaşılmasın diye bu gerçekçilik zarını atmak zorundaydık. Puzos mobilyalara mükemmel bir şekilde eski görünümü veren bir cilacıyla çalıştı. Ayrıca, eşim Susie'nin de dekora büyük katkısı oldu. Benim zevkimi çok iyi bildiği için tabloları, bibloları, bütün küçük ayrıntıları o topladı.

Salonda birçok fotoğraf dikkat çekiyor, fotoğraflarda neler vardı?

Rubinstein ve Horowitz'in Einstein'ın dilini çıkardığı meşhur fotoğrafı taklit ettikleri iki kareyi internetten buldum. Ayrıca, başka bir piyanistin, Cortot'nun fotoğrafının yanı sıra, birçok bestecinin imzalı fotoğrafları ve aile fotoğrafları var. Duvardaki ve Emmanuelle Riva'nın sayfalarını çevirdiği albümdeki aile fotoğraflarını oyuncuların getirdikleri kendi fotoğraflarından ürettik. Emmanuelle'de fotoğraf boldu, Jean-Louis'ninse fotoğraflarının çoğu sinema kareleriydi, birkaç tane de eşiyle birlikte çekilmiş kare vardı; onlarda eşinin yüzünün yerine Em-

manuelle'inkini koyduk. Isabelle Huppert'in on dört yaşındaki bir fotoğrafıyla Emmanuelle'in ergenlik döneminden resimlerini de kullandık.

Dairenin içinde odaların konumunu nasıl belirlediniz?

Esasen dairenin genel planı annemlerinkiyle aynı, orada da mutfağın yanında küçük oda vardı. Daha senaryoyu yazmaya başlamadan evvel bu iskeleti benimsedim, aşina olduğum bir mekânda hareket etmek benim için daha kolay oldu. Aklıma yeni bir fikir geldiğinde, dekora nasıl yedireceğimi böylece daha iyi görebiliyordum. Mekânla bu tanışıklık ilişkisi senaryoyu yazarken de beni esinlendirdi.

Birkaç somut örnek verebilir misiniz?

Emmanuelle Riva'nın her bir şey getirmesini istediğinde Trintignant'ın evin içindeki o zahmetli yürüyüşlerini uzun uzun izleme fikri, burada da annemlerin evindeki gibi uzun bir koridor olmasına karar verince aklıma geldi. Aynı şekilde, küçük odanın önemi de yaşanmış bir gerçekten geliyor: Annemin ölümünden sonra, üvey babam yatak odasının kapısını kilitledi ve küçük odada yaşamaya başladı.

Dekor sorumlunuz, kafanızdaki Avusturya modeli ile Parisli bir burjuva evi arasındaki üslup ve mimari farklarla ilgili dikkatinizi çekmek zorunda kaldı mı?

Pek sayılmaz. Odaların konumları aynı, mobilyalar farklı, ama onların da oda içindeki yerleşimleri aynı. Paris'te Haussman tarzı binalardaki dairelerle Viyana'nın merkezindeki bir apartman dairesinin içi nasılsa bizim dekor da öyle sonuçta.

Ama annenizin evinin aynısını kurma tercihi sadece pratik kolaylık sağladığı için değildi herhalde. Hikâyenin bu dekorda geçmesi aradaki mesafeyi kaldırmıştır...

Belki daha fazla duygu katmama neden olmuştur.



Michael Haneke'nin annesi.

Örneğin tatil kampı hikâyesi gibi, kendi anılarınızı Jean-Louis Trintignant'ın ağzından verecek kadar yakınlık kurmuşsunuz galiba...

Evet, kesilikle. Öldürmeden önce karısına anlattığı tatil kampı anısı benim yaşadığım bir şeydi; mutfakta bahsettiği sinema hikâyesi gibi. Ama yazarken zaten hep böyle yaparsınız. Şahsen yaşamış olduğunuz ya da günün birinde aklınızdan geçirdiğiniz şeyleri kullanırsınız, yoksa klişelere düşme riski vardır. Ama filmlerimdeki hangi unsurların özel hayatımdan geldiğini belirtme ihtiyacı duymuyorum. Her ne kadar annem de birkaç kez intihar etmek istediyse de *Aşk*'ta anlattığım, onların hikâyesi değil.



Jean-Vincent Puzos'un hazırladığı dekorda Michael Haneke.

İntihar filmlerinizde sık sık karşımıza çıkan bir tema, ama burada konuya ötanazi açısından yaklaşıyorsunuz...

Bilhassa ötanazi meselesini ele almak gibi bir derdim yoktu, ama film elbette her insanın hayatına son verme hakkının üzerinde duruyor. Kocanın davranışı daha da tartışmalı. Herkes istediği gibi düşünebilir. Ben haklı ya da haksız olduğunu söylemiyorum. Hüküm vermek bana düşmez. Fakat karısı gayet açık bir şekilde söylüyor; intihar etmek istiyor ama beceremiyor. Adamın onunla sürekli ilgilene-

değini söylemesinin, durumunun düzeleceği gibi vaatlerinin, bu tür durumlarda hep olduğu gibi, kadına hiçbir faydası dokunmuyor. Benim ilgimi çeken şuydu: Böyle bir durumla karşı karşıya kalan insan, bunun altından nasıl kalkabilir? Odaya girdiği anda karısını öldüreceğini biliyor muydu? Belki, ama kesin değil. Seyircinin soruyu sorması ve cevabını vermesi gerekiyor.

O sahneyi tek bir hareketle, kesintisiz plan halinde çekmenizin sebebi de buydu herhalde. Kocanın yastığı kavraması hakiki bir aşk hareketi. Nihayet karısının kendisinden istediği şeyi onun için yapmaya karar veriyor...

Ama yine benden yorumda bulunmamı istiyorsunuz!



Emmanuelle Riva ve Jean-Louis Trintignant

Evet, ama bu kadar güzel bir aşk hareketi göstererek siz bizi buna davet ediyorsunuz. Trintignant yastıkla karısını boğarken, kendi başını da yastığa gömüyor; hareketinin gücünü artırmak için olduğu kadar, karısını sanki son bir kez öpüp okşar gibi...

Böyle de görülebilir, ama gerçek çok daha sıradan. O çekimden birkaç gün önce Jean-Louis, elini kırdığı için böyle bir çö-

züm bulmak zorunda kaldık. Diğer sahnelerde kolunun şişini gizlemek yeterliydi, ama boğma sahnesinde kuvvet harcadığının belli olması gerekiyordu. Jean-Louis sakat koluna fazla yüklenmeden sahneyi nasıl inandırıcı kılabiliriz, diye düşünürken aklımıza çeşitli çözümler geldi. İlk önce, ortasında Emmanuelle'in nefes alabileceği bir delik bulunan sert bir yastık yaptık. Ama yastık fazla sert oldu, onu kullansaydık, Emmanuelle'in yüzü gözü hasar görebilirdi! Neyse ki, sahneleri yine kronolojik sırayla çekiyordum. Dolayısıyla, asistanımla birlikte epey deneme yapacak zamanımız oldu, karşılıklı olarak Jean-Louis ile Emmanuelle'in yerine geçiyorduk. Sonunda en uygun pozisyonu bulduk. Yastığı Emmanuelle'in başının üzerine koyar koymaz Jean-Louis'nin sol dirseğinin üzerine yaslanması, böylece Emmanuelle'e nefes alabilmek için başını yana çevirecek zaman tanıması gerekiyordu. Sonra, yatağa dayadığı sağ elinin yardımıyla ağırlığını hafifleterek bütün vücuduyla yastığa abanabilirdi. Ve böylece, başıyla çok daha kuvvetli bastırdığı hissi yaratabilirdi. Bu şekilde yakaladığımız etki, iki eliyle bastırmakla yetinseydi elde edeceğimiz etkiden çok daha sarsıcı oldu. Jean-Louis harikuladeydi. Sahnenin bu fazlasıyla bedensel boyutunun yanı sıra, filmin en uzun tiradını da söylemesi gerekiyordu. Kesintisiz planı üç kere baştan aldık, bence mükemmel olan sonuncu kaydı kullandım. Çekimin sonunda setteki herkes çok duygulanmıştı.

Görüntü yönetmeniniz Darius Khondji'yle birlikte ışığı nasıl çalıştınız?

Gerçekçi bir ışık istiyordum. Elektronik olarak ve hızla ayarlayabileceğimiz bir spot sistemi kurdu. Jean-Vincent Puzos'la yakın işbirliği halinde çalıştılar tabii. Dekorun pencerelerin baktığı yeşil fona göre yüksekte kurulmasının bir nedeni de, tepeye sabitlenen projektörlerin aydınlattığı bir alan derinliği sağlamaktı. Ayrıca, sette on küsur metre derinlikte bir çukurun dibine yaptığımız, mutfak penceresinden görünen bir de avlu vardı.

Kamera tercihi için deneme yaptınız mı?

Malzeme konusunu önce bayağı uzun tartıştık. Geleneksel analog pelikül mü kullanacaktık, yoksa dijital mi? Ben şahsen tereddütlüydüm. Darius dijitalden yanaydı, çünkü daha öncekilerle kıyaslanmayacak derecede yüksek çözünürlük vaat eden yeni Alexa RAW kamerayı kullanabilecekti. Darius bu kamerayı çok önemsiyordu. *Saklı* ve *Beyaz Bant*'ın postprodüksiyon aşamasında çektiğim sıkıntılardan sonra, dijital kullanma konusunda çok temkinliydim. Bu filmde birtakım denemelere girişmeye kesinlikle niyetim yoktu. Her şeyin aksamadan ve hiç sarkmadan işlemesini istiyordum. Darius ise bu kamerayla işlerin çok hızlı ilerleyeceğini, ânında nihai sonucu elde edeceğimizi, sonra görüntü üzerinde hafifçe ayarlarla oynamamızın yeterli olacağını söyleyerek öylesine ısrar etti ki, sonunda pes ettim. O sıralarda, Roman Polanski de *Acımasız Tanrı* (*Carnage,* 2011) için bizimle aynı denemeleri yapıyormuş, ama kurnaz davranıp Alexa'dan vazgeçmiş ve tercihini pelikülden yana kullanmış. Bütün çekimler boyunca müthiş sıkıntı yaşadık. Ham görüntüleri her izleyişimde bana berbat geliyordu; bir kere, net değildi, renkler felaketti... Tek kelimeyle rezaletti! Sonuçta, filmin tamamına netlik ekleyerek seyredilebilir bir ilk montaj yapmayı başardık. Sonra kesin ayarlara geçmemiz gerekiyordu. Normalde, son ayarları görüntü yönetmeniyle beraber yaparım. Ama bu filmde, Darius'la görüntülerin netliği konusunda o kadar çok kapışmıştık ki, baştan aşağı beraber seyretmek ve her planı tek tek tartışmak haftalar sürerdi. Görüntü hiçbir şekilde bana yeterince net gelmiyordu. Hatta kendimden şüpheye düşüp göz doktoruna bile gittim, ama gözlerimde bir sorun yokmuş! Dolayısıyla, Darius kendi başına ayarlarını yapsın, diye bıraktım. Ben de sonra kendi ayarlarımı kafama göre Viyana'da yaptım. Daha önce, *Ölümcül Oyunlar ABD*'nin ayarlarını da o sırada müsait olmadığı için onsuz yapmıştım. En son, birkaç günlüğüne gelip, bir sorun var mı, diye bakmıştı. Bu çalışma tarzında bir

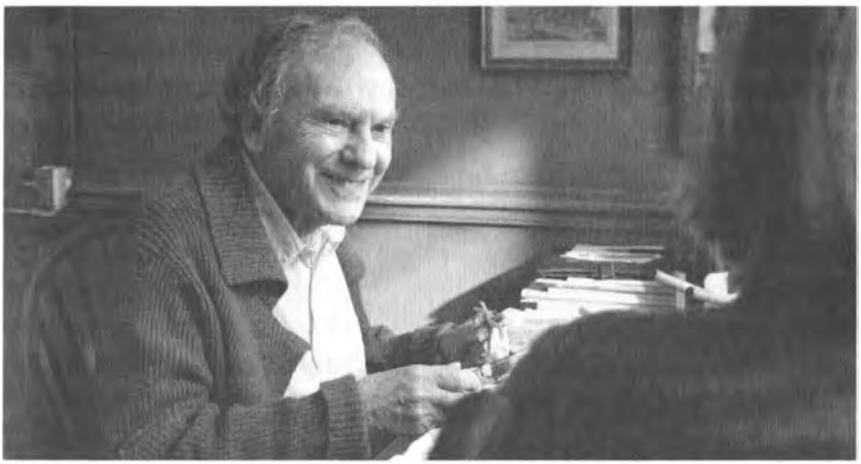
olağandışılık yok. Çoğu zaman görüntü yönetmenleri bir filmin çekimini bitirir bitirmez diğerine başladıkları için, arada sadece sonucu kontrol edecek birkaç günleri olur.

Sizin için özel önem taşıyan bir aşama mı ayarların yapılması?

Normalde, ayarlar daha ziyade renkle ilgilidir. Ama aynı zamanda karanlık sahneler için de çok önemlidir. Mesela, *Kurdun Günü*'nün çekimlerinde, hiçbir şey görünmeyecek korkusuyla görüntü yönetmeni ışığı çok artırmıştı. Sonra, ayar aşamasında da bütün bu ışık fazlasını ben kaldırdım. Bugün dijitalle her istediğinizi yapmanız mümkün. Mesela bazı lekeleri silebilirsiniz, bir tabloyu kaldırıp yerine başkasını koyabilirsiniz, aynı şekilde ışıkla da tamamen oynayabilirsiniz. Eskiden çok daha az imkâna sahiptik. Bütün bunlarla beraber, dijitalin de olumsuz yanları var, nasıl olsa postprodüksiyonda düzeltiriz fikriyle yapıyorsunuz sette çekimleri. Öyle olunca da sonra çok vakit kaybediyorsunuz. Ama yine de kabul etmek gerek ki, görüntü netliği açısından, analog döneminde mümkün olmayan bir ilerleme sağlandı dijitalle. Evvelden, ikinizi böyle çeksem ve ham görüntüleri izlerken hafifçe flu çıktığınızı fark etsem, sizi küçük bir halka içine alıp kontrastı artırarak daha iyi bir netlik elde etmeye çalışmam gerekirdi. Yer değiştirdiğinizdeyse tek tek her görüntüde o fluluğu düzeltmek zorunda kalırdım. Bugün, yüzlerinizin üzerine birer nokta koymam yeterli, makine -hareketli hedefleri vurmaya programlanmış insansız savaş araçları gibi- bu noktayı izleyerek bütün hareketlerde netliği sağlayabiliyor. *Beyaz Bant*'ta bu yönteme çok başvurmuştuk. *Aşk*'ta, karakterlerin kameranın biraz uzağında olduğu bütün planlarda tam netlik sağlamak için kontrastı artırmak zorunda kaldık. Bu da bir video ses düşürücü kullanmamızı gerektirdi, çünkü kontrastı artırdığınızda, özellikle de karanlık sahnelerde ses de yükseliyor. Her neyse, sonuç içime sindi ama bir daha asla video kamera istemem!

Aşk'ta bütün mizansen oyuncularınızın oluşturduğu mükemmel ikilinin etrafında dönüyor. Daha önce de birlikte çalıştıklarını biliyor muydunuz?

Evet, bir kere çalışmışlar. Benim seyretmediğim, kendilerinin de pek hatırlamadığı bir İtalyan filminin bir bölümünde.[10] Bir gün lokantada yemekte Emmanuelle Riva bahsetmişti.



Jean-Louis Trintignant

Jean-Louis Trintignant'la çalışmayı neden bu kadar çok istediğinizi anlatabilir misiniz?

Çünkü her zaman büyük hayranlık duyduğum bir oyuncuydu. Bildim bileli beni büyülemiştir; Daniel Auteuil için de söylediğim gibi, sanki bir sır saklar gibidir. Fiziksel çekiciliğinin ve oyuncu olarak yeteneğinin dışında, çözülemez bir yanı vardır. Herkesin övdüğü meşhur sesinin etkisi mi? Bilemiyorum. Beni her zaman çarpan, bakışları olmuştur. Gözlerinizin içine bakarak konuşur, hatta bu bazen tedirgin edici de gelebilir. Her zaman soğukkanlılığını koruyan otoriter bir figürü canlandırdığı *Ölümsüz*'de de, naif genç adam görünümünün altında yatan

10 Gianni Puccini'nin altı bölümden oluşan *Io uccido, tu uccidi* (1965) adlı filminin *La donna che viveva sola* adlı bölümü.

derin ve çözülemez bilgiyi hissettirdiği *Ve Tanrı Kadını Yarattı*'da (*Et Dieu créa la femme*, 1956) da karşımıza çıkan yüzündeki bu suskun güç olsa gerek. Bir başkasının yapamayacağı esrarengiz şeyleri ortaya çıkarabilmek kişiliğinin mucizesinin ve büyük oyunculuğunun eseri. Ayrıca bugün, çok şey yaşamış bir insana ait olan yüzü öylesine güzel ve öylesine derin ki insan asla seyretmekten usanmıyor.

Yakın planlar zamanın yüzünde bıraktığı izlerin altını çiziyor. Filmin sonlarında, iyi traş olmamış sakallarını dahi görebiliyoruz...

Evet, bunu vurgulamak istedik, çünkü giderek kendini ihmal etmeye başlıyor, artık kendine bakacak ne zamanı ne de takati var. Hatta biraz sakal ekledik, çünkü haftasonu traş olmadığı halde sakalı yeterince uzamamıştı.

Peki, Emmanuelle Riva'yı nasıl seçtiniz?

Piyano Öğretmeni ve *Saklı*'daki anne rolleri için pek çok Fransız oyuncuyla deneme yapmıştım. Bu sefer, bu role uymayacağından emin olduğum oyuncuları eleyerek işe başladım. En sevdiğim filmlerden biri olan ve 1960'larda Avusturya gençliğinin de kült filmlerinden *Hiroşima Sevgilim*'de dikkatimi çekmişti Emmanuelle Riva. Hep olağanüstü bir oyuncu olduğunu düşünürdüm, fakat Resnais'nin filminden sonra, burada, Avusturya'da bir daha hiç adını duymadık. Dolayısıyla, *Aşk* için araştırma yaparken başka yerlerde oyuncu aradım, aynı yaşlardaki başka oyuncuların filmlerinden parçalar seyrettim. Ama hiçbiri tam olarak aklımdakine uymuyordu. Hafızamda çok güzel bir kadın olarak yer etmiş ve bugün de hâlâ öyle olan Emmanuelle geliyordu hep aklıma. Yaşları ilerledikçe nesli tükenen yaşlı kızlara dönüşen Fransız aktrislerinin aksine, Emmanuelle Riva çok güzel bir kadın olmuştu. Kesinkes film için ihtiyaç duyduğum tipti. Deneme yaptığım başka iyi oyuncular da vardı, ama Emmanuelle en iyisiydi. En başından itibaren beni duygulan-

dırdı ve çok kısa sürede karar verdim onunla çalışmaya. Gösterdiği performanstan da çok memnun kaldım. Çekimler sırasında onunla ilgili hiçbir aksama olmadı, her şey yolunda gitti. Üstelik, boylarına varıncaya kadar, Trintignant'la çok güzel bir çift oluşturduklarını düşünüyorum.

Denemede oynaması için hangi sahneyi vermişitiniz ona?

İlk krizi geçirdiği mutfak sahnesini. Bence filmin canlandırması en zor sahnesi o. Kadın başına gelenin ne olduğunu bilmiyor; direniyor, sonra çayını içmeye çalışıyor, derken gözünden yaşlar boşanıyor. *Casting* yaparken, oyuncunun nereye kadar gidebildiğini görmek için hep en zor sahneyi veririm.



Emmanuelle Riva

Projeyi kendilerine ilk sunduğunuzda, Trintignant'ın ya da Riva'nın rollerine dair hiç çekinceleri oldu mu?

Jean-Louis bana resmen hastayı onun oynaması için rolleri tersine çevirip çeviremeyeceğimi sordu! Emmanuelle ise ilk görüşmemizde senaryoyu harika bulduğunu söyledi. Çekindiği bir şey olup olmadığını sorduğumda, duşta çıplak görüneceği sahneyi dile getirdi tabii. Orada çıplak olmasının şart olduğunu

anlattım. Gayet iyi anladı ve o ânı Emmanuelle Riva olarak değil de Anne karakterinin ne hissedeceğini düşünerek yaşamaya çalışacağını, böylece kendisini daha az rahatsız hissedeceğini söyledi. Çekim günü geldiğinde, her şey yerleştikten ve duş sahnesinin provasını yaptıktan sonra, kostümcüye bornozunu almasını işaret ettiğimde, Emmanuelle kaçmaya kalktı. "Hakikaten bunu çekmek zorunda mıyız?" diye sordu. Aramızda geçen ilk konuşmayı hatırlattım, o da ısrarcı olmadı.

O sahneyi çekerken hastabakıcı kadını öyle yerleştirmişsiniz ki, Emmanuelle Riva'yı hem perdeliyor hem de tamamen çıplak olduğunu görüyoruz.

O sahnenin çekimi Emmanuelle'i çok zorladı. Isıtıcıyı çalıştırmamıza rağmen üşümekten şikâyet ediyordu. Huzursuzluğu artmasın diye mümkün olduğunca hızlı çekmeye çalıştım. Ama yine de en iyi ânı seçebilmek için iki kere baştan alarak epey uzun bir kayıt yaptık. Milimi milimine karışabileceğim bir sahne değildi. Hastabakıcıyı canlandıran oyuncudan vücuduyla hastasını mümkün olduğunca gizlemesini, ama suni kaçacak kadar da örtmemesini istedim. Aynı şekilde, tuvalette külodunun sıyrılı olduğunu gördüğümüz sahnede de seyircinin hemen fark edeceği, ama rahatsız edici olmayan bir açı bulmak gerekiyordu. Bu sahneleri canlandırmak Emmanuelle açısından çok cesur bir profesyonel tavırdı; mesleğini seven ve sorumluluklarının bilincinde olan insan tavrı. Ama bu filmde oynamaktan zevk de aldığını sanıyorum. Bir gün, "İlk filmimin de son filmimin de adında aşk olması ne hoş bir tesadüf!" diyerek Alain Resnais'nin filmiyle benimki arasında yakınlık kurmuştu.

Filmin adını Aşk koymanız nasıl oldu; ismi bulmakta zorlandınız mı?

İsim biraz geç çıktı. Filme *İhtiyarlar* (*Les Vieux*) adını koymak yakışık almazdı, Jacques Brel'in şarkısı yüzünden. Bunun

üzerine, uzun bir liste yaptım. Önce *Ces deux* (*Bu İkisi*) koymayı düşündüm, *Ces deux-là* (*O İkisi*) diye düzelttiler. Fakat içime sinmedi. Sonra, *Quand la musique s'arrête* (*Müzik Kesilince*) geldi aklıma, çünkü biraz önce de söylediğim gibi, filmde müzik hep yarıda kesiliyor. Ama bu da fazla acıklıydı. Sonunda, Margaret Menegoz'un da olduğu bir öğle yemeğinde, birinin ağzından "Aşk" kelimesi çıktı, Trintignant da bütün filmi yansıttığını söyleyerek bunun güzel bir isim olacağını ileri sürdü. Ânında aklıma yattı. Bu ismi asla klasik bir aşk filmi için koymazdım ama. İnternette araştırdım, *lo sono l'Amour* (2009) adında sadece bir tek film olduğunu gördüm, o da 1922 tarihli Belçika'da yapılmış bir kısa metraj. Tilda Swinton'ın oynadığı yakın tarihli *Io Sono L'amore* (2009) hariç tabii. Filmin İtalya'da dağıtımında bu sorun yaratabilirdi, çünkü gösterildiği her ülkede ismin tercüme edilmesini istiyordum. Ama yine de isimden vazgeçmedim.

Jean-Louis Trintignant'la çalışmak nasıldı? Çekimlerde çok baştan almanız gerekti mi?

Her ne kadar yaşı icabı Jean-Louis bazı hareketleri yapmakta biraz zorlansa ve ufak tefek hafıza sorunları yaşasa da çok tekrar yaptık sayılmaz. Çalışma planını yaparken oyuncularımızın yaşını göz önünde bulundurarak bol bol dinlenme arası öngörmüş ve çekim takvimini sekiz haftaya yaymıştık.

Trintignant'ın eve giren güvercini örtüyle yakalamaya çalıştığı sahneyi nasıl çektiniz?

İki plan çektik, biri mutfakta, diğeri oradan çıktığında antrede. İki kamera kullandık, güvercin birkaç kere kapıya yöneldiği için farklı çekimleri montajda birbirine bağladık. Güvercin yakalamak hiç de kolay bir iş olmadığı için defalarca baştan aldık. Kuşu yönlendirmek için yere yem serpmiştik. Kuşun uçması gerektiği planda, Jean-Louis'ye hayvanı dürtmesi için bir baston vermiştim, ama o kadar yumuşak kalpli ki, doğru dürüst kullanamadı onu. Sonuçta, güvercini yakalamayı başardı.

Tatil kampı anısını anlatırken karısının elini okşayışı da güvercine dokunuşunu çağrıştırıyordu...

O okşama hareketi Jean-Louis'nin fikriydi. Ben sadece Emmanuelle'in elini tutmasını istemiştim. Bunun aslında üzerine düşündüğü bir fikir değil de o anda kendiliğinden öyle çıktığını sanıyorum.

Güvercin iki kere sahneye çıkıyor: İlkinde, Trintignant onu pencereden kovalamayı başarıyor; ikincisindeyse yakalamak için bütün pencereleri, çıkış yollarını kapatmaya gayret ediyor. Bunu ölümün geri dönüşü olarak görebilir miyiz?

Böyle yorumlayabilirsiniz tabii, ama çok daha olgusal bir açıdan da bakabilirsiniz. İlkinde, Georges, güvercini dışarı kovalamayı başarıyor, ama hayvan geri geliyor. Georges'un her şeye rağmen onun uçup gitmesini sağlaması çok sıradan bir durum. İkincisindeyse güvercin çıkamıyor, çünkü tavandaki havalandırma deliği hariç her yer kapalı. Yatak odasının penceresi hariç, niçin her yer kapalı? Çünkü Georges, Anne'ın cesedinden yayılan mide bulandırıcı kokuyu komşuların duymasını istemiyor. Dolayısıyla, gördüğünüz gibi, her şey sahneleri psikolojik bir yorumla mı yoksa daha metaforik bir yorumla mı okuduğunuza bağlı. Filmin finalinde olduğu gibi, seyirci istediği gibi yorumlamakta serbest.

Ama final çok açık değil mi? Filmin başıyla birlikte düşününce çok fazla yorum ihtimali yok...

Kesin olan Anne'nın öldüğü. Ama Georges'un akıbetini bilmiyoruz. Açılış sekansında onu görmediğimizden, her şey mümkün. Çekip gitti mi? Küçük odada mı? Evin içinde ya da başka bir yerde o da öldü mü? Bütün bunları hayal mi etti? Anne, onu almaya mı geldi? İstediğinize inanabilirsiniz.

Bize kalırsa, kesin olan şu; karısının arzusunu yerine getirdikten sonra, Georges'un tek yapabileceği hayalinde daha genç ve sağlıklı Anne'la mutfakta buluşmak ve onunla birlikte gitmek... Bu yeni bir birlikteliğin başlangıcı, aşk ve ölümün...

Sizin yorumunuza karşı çıkamam. Fakat Georges illa ölmek zorunda değil. Sadece öylesine gitmiş olabilir, çünkü ilk sahnede gördük, giriş kapısı bantla tutturulmamıştı. Gündelik hayata dair birtakım somut ayrıntıların filmle insanların hakikati arasında yakınlık kurmaya katkıda bulunması hoşuma gidiyor. Mesela, filmin başında, Anne ile Georges'u konser salonunda dinleyicilerin arasında görmemiz bence önemliydi. Bir kalabalığın içindeki iki kişiler, çünkü onların hikâyesi herhangi birinin de başına gelebilirdi.

Bir de konser dönüşü evlerinin kilidinin kırıldığını fark etmeleri var. Aslında ilk bakışta, önemsiz bir olay, çünkü soyulmuş değiller. Fakat mutlulukları saldırıya uğramış oluyor. Seyirci açılış sahnesiyle itfaiyecilerin kapıyı kırması arasında bağ kurabilir. Ve geriye dönüp düşünerek beyin kanaması arasında...

Bu kilit hikâyesini beyin kanamasını gerekçelendirmek için tasavvur ettiğimi söyleyebilirim. Beyin kanamaları böyle bir dizi küçük sıkıntının ardından meydana geliyor. Aklıma teyzem geldi, bir tatil dönüşü, evinin tuvaletinde arıza olduğunu görünce çok sinirlenmiş ve böyle bir kriz atlatmıştı. Tek başına bir kilit arızası önemli bir sorun değil, ama yaş ilerledikçe ciddi sonuçlar doğurabiliyor. Filmde, Emmanuelle Riva'nın sonraki gece uyuyamadığını görüyoruz, çünkü kapı meselesi kafasına takılıyor. Ve ertesi gün, sabah kahvaltısında beyin kanaması geçiriyor.

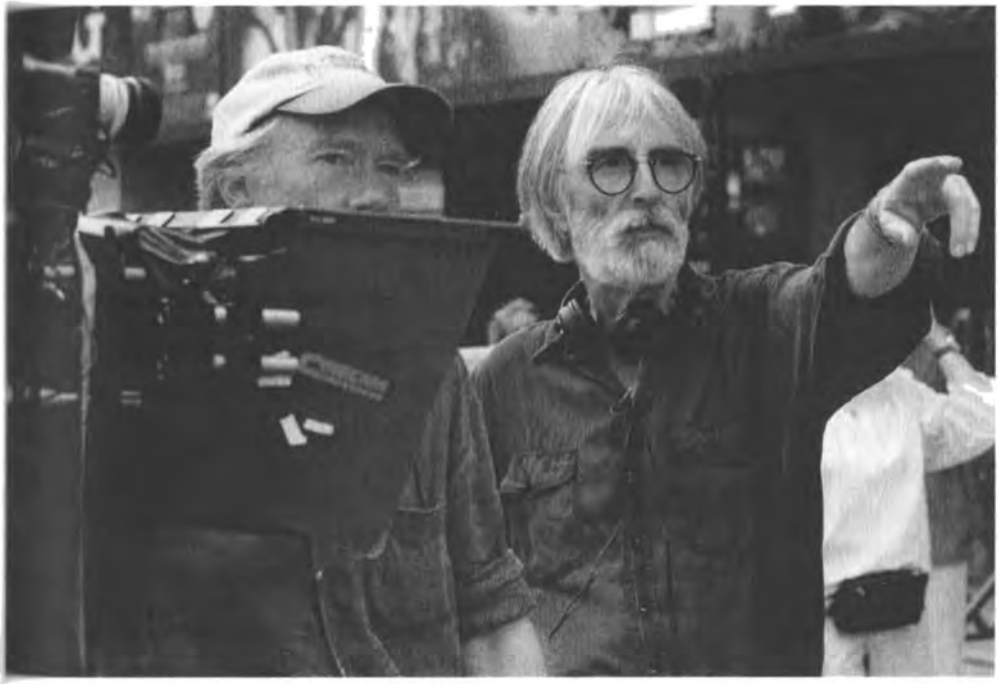
Aşk'ta bütün sahneler mükemmel bir şekilde birbirine bağlanıyor. Fakat senaryoyu yaratma sürecinizin epey sancılı olduğunu biliyoruz. Bir an geliyor, öyle bir tıkanma yaşıyorsunuz

ki, bu senaryoyu bırakıp başka bir projeye geçiyorsunuz. Ne oldu, neler yaşadınız?

Bir yandan senaryoyla boğuşuyorum, bir yandan da kurnuyu tam manasıyla istediğim gibi işleyemediğim hissine kapılmaya başlamıştım. Tam o sırada tesadüfen, Léa Pool adında Kanadalı bir yönetmenin *Son Kaçış* (*La Dernière Fugue,* 2010) diye aynı temada bir filmi olduğunu okudum. Hemen DVD'sini edindim ve hikâyenin benimkine ne kadar çok benzediğini gördüm. Hastalığı giderek ağırlaşan, bakımını karısının üstlendiği yaşlı bir adamın hikâyesiydi. Hastalığın hayatlarını nasıl altüst ettiğini anlatıyordu film. Finalde, birbirine çok bağlı olan aile, hayatı boyunca balık avlamayı çok seven adam için bir tekne gezisi organize ediyor. Her şey çok harika giderken, ihtiyar adam birden kendini suya atıyor. Karısı ve oğlu o anda, adamı kurtarmaya kalkmamaya karar veriyor. Bağlamı ve biçimi bakımından bu film, benimkinden epey farklıydı, ama zaten yazmakta zorlanırken bir de bu eklenince tam bir tıkanma yaşadım. Dolayısıyla, başka bir projeye geçip bunu bir kenara koymaya karar verdim. Ama ne zaman yeni senaryonun başına otursam, aklım ihtiyarların hikâyesine takılıyordu. Sonra bir gün birden her şey çözüldü ve senaryoyu kısa sürede bitirdim.

Sizi *Aşk*'ın senaryosundaki tıkanıklıktan çıkaran projeye döndünüz mü peki?

Onunla uğraşıyorum.



Jürgen Jürges ve Michael Haneke

Filmografi

1974

...und was kommt danach (TV) / Liverpool'dan Sonra

Senaryo: Michael Haneke, James Saunders'in radyo oyunundan uyarlama. Görüntü: Gerd Schäfer, Jochen Hubrich, Günter Lemnitz (video, renkli). Dekor: Jörg Höhn. Montaj: Christa Kleinheisterkamp. Ses: Wilhelm Dusil. Müzik: The Rolling Stones. Miksaj: Heidi Zehner-Knappe. Prodüksiyon: SWF. Oyuncular: Hildegard Schmahl, Dieter Kirchlechner. Federal Almanya - 89 dk.

1975

Sperrmüll (TV) / Çöp Yığını

Senaryo: Alfred Bruggmann. Görüntü: Henric von Barnekow, Alois Nitsche (16 mm, video, 1,37:1, renkli). Dekor: Peter Scharff. Montaj: Annemarie Weigand, Frigga Pleiß. Ses: Klaus Handstein, Manfred Meyer. Prodüksiyon: ZDF. Oyuncular: Ernst Fritz Fürbringer (Johannes Gander), Tilli Breidenbach (Gerda Gander), Karlheinz Fiege (Helmut Gander), Suzanne Geyer (Eva Gander). Federal Almanya - 80 dk.

1976

Drei Wege zum See (TV) / *Göle Giden Üç Yol*

Senaryo: Michael Haneke, Ingeborg Bachmann'ın romanından uyarlama. Görüntü: Igor Luther (16 mm, 1,37:1, renkli). Dekor: Friedhem Boehm. Kostüm: Barbara Langbein. Montaj: Helga Scharf. Ses: Wilhelm Dusil, Harald Lill. Müzik: Arnold Schönberg, Wolfgang Amadeus Mozart, Henry Purcell. Prodüksiyon: SWF, ORF. Oyuncular: Ursula Schult (Elisabeth Matrei), Guido Wieland (babası), Walter Schmidinger (Trotta), Bernhard Wicki (Branko), Yves Beneyton (Philippe), Udo Vioff (Manes), Axel Corti (anlatıcı). Federal Almanya/Avusturya. 97 dk.

1979

Lemminge (TV) / *Kemirgenler*

Senaryo: Michael Haneke. Görüntü: Jerzy Lipman, Walter Kindler (16 mm, 1,37:1, renkli). Dekor: Peter Manhardt. Kostüm: Barbara Langbein. Montaj: Marie Homolková. Ses: Johannes Paiha. Müzik: Franz Schubert, Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Alexander Steinbrecher, Johann Sebastian Bach. Miksaj: Herbert Giesser. Prodüksiyon: ORF & SFB için Schönbrunn Film. Avusturya/Federal Almanya.

Birinci Bölüm:

Arcadie / Pasajlar

Oyuncular: Regina Sattler (Evi Wasner), Christian Ingomar (Christian Beranek), Eva Linder (Sigrid Leuwen), Paulus Manker (Sigurd Leuwen), Christian Spatzek (Fritz Naprawnik), Hilde Berger (Anna, hizmetçi), Walter Schmidinger (Profesör Georg Schäfer), Elisabeth Orth (Gisela Schäfer), Bernhard Wicki (M. Leuwen). 113 dk.

İkinci Bölüm

Verletzungen / Yaralar

Oyuncular: Monica Bleibtreu (Eva Beranek), Elfriede Irrall (Sigrid Leuwen), Rüdiger Hacker (Christian Beranek), Wolfgang Hübsch (Fritz Naprawnik), Norbert Kap-

pen (rahip), Guido Wieland (Gröhlinger), Vera Borek (Bettina), Wolfgang Gasser (Peter), David Haneke (Christian'ın oğlu). 107 dk.

1982

Variation oder "Daß es Utopien gibt, weiß ich selber !" (TV) / Varyasyon ya da "Ütopyalar vardır; evet, biliyorum!"

Senaryo: Michael Haneke. **Görüntü:** Walter Kindler (16 mm, 1,37:1, renkli). **Dekor:** Roger von Möllendorff. **Kostüm:** Reinhild Paul. **Montaj:** Barbara Herrmann. **Ses:** Klaus Vogler, Joachim Prokesch. **Müzik:** Egberto Gismonti, Jan Garbarek, Charlie Haden. **Miksaj:** Hans-Dieter Schwarz. **Prodüksiyon:** SFB. **Oyuncular:** Elfriede Irrall (Anna Beranek), Hilmar Thate (Georg Leuwen), Monica Bleibtreu (Eva), Suzanne Geyer (Kitty), Eva Linder (Sigrid), Udo Samel (Peter). Federal Almanya. 98 dk.

1984

Wer war Edgar Allan? (TV) / ***Edgar Allen Kimdi?***

Senaryo: Hans Broczyner, Peter Rosei'ın romanından uyarlama. **Görüntü:** Frank Brühne (16 mm, 1,37:1, renkli). **Dekor:** Hans Hoffer. **Kostüm:** Annette Beaufays. **Montaj:** Lotte Klimitschek. **Ses:** Walter Amann. **Müzik:** Ennio Morricone. **Miksaj:** Herbert Giesser. **Prodüksiyon:** ORF & ZDF için Neue Studio Film. **Oyuncular:** Paulus Manker (öğrenci), Rolf Hoppe (Edgar Allan), Guido Wieland (avukat), Otello Fava (Carlo), Renzo Martini (bir çalışan), Walter Corradi (Kumpan), Roberto Agazzi (kaçakçı). Avusturya/ Federal Almanya. 83 dk.

1985

Fraulein – Ein deutsches Melodram (TV) / ***Fraulein – Bir Alman Melodramı***

Senaryo: Bernd Schroeder, Michael Haneke. **Görüntü:** Walter Kindler, Karl Hohenberger (35 mm, 1,37:1, siyah-beyaz ve renkli). **Dekor:** Roger von Möllendorff, Karl-Heinz Andes. **Kostüm:** Annette Beaufays. **Montaj:** Monika Solzbacher, MonikaSch-

reiner. Ses: Wolf-Dieter Spille, Peter Paschinger. Müzik: Chris Howland, Brenda Lee, Elvis Presley. Miksaj: Kurt Schubert. Prodüksiyon: Saarländischer Rundfunk, Telefilm Saar. Oyuncular: Angelica Domröse (Johanna Kersch), Peter Franke (Hans Kersch), Lou Castel (André), Mareile Geisler (Brigitte Kersch), Michael Klein ("Mike Kersch"), Hans Werner Kraehkamp (Karl), Cordula Gerburg (Gisela). Federal Almanya. 108 dk.

1989

Der Siebente Kontinent / Yedinci Kıta

Senaryo: Michael Haneke. Görüntü: Toni Peschke (35 mm, 1,66:1, renkli). Dekor: Rudi Czettel. Kostüm: Anna Georgiades. Montaj: Marie Homolková. Ses: Karl Schlifelner. Müzik: Alban Berg. Miksaj: Herbert Giesser. Prodüksiyon: Wega-Film (Veit Heiduschka). Oyuncular: Birgit Doll (Anna), Dieter Berner (Georg), Leni Tanzer (Eva), Udo Samel (Alexander), Robert Dietl (Oertl), Elisabeth Rath (öğretmen). Avusturya - 104 dk.

1991

Nachruf für einen Mörder (TV) */ Bir Katilin Hatırasına*

Senaryo: Michael Haneke. Görüntü: Televizyon programlarından alıntılar (video, renkli). Montaj: Brigitte Pevny. Prodüksiyon: ORF. Avusturya. 110 dk.

1992

Benny's Video / Benny'nin Videosu

Senaryo: Michael Haneke. Görüntü: Christian Berger (35 mm, 1,66:1, renkli). Dekor: Christoph Kanter. Kostüm: Erika Navas. Montaj: Marie Homolková. Ses: Karl Schlifelner. Müzik: Johann Sebastian Bach. Prodüksiyon: Wega-Film (Veit Heiduschka), Bernard Lang AG (Bernard Lang). Oyuncular: Arno Frisch (Benny), Angela Winkler (anne), Ulrich Mühe (baba), Ingrid Stassner (genç kız). Avusturya/İsviçre. 105 dk.

1993

Die Rebellion (TV) */ İsyan*

Senaryo: Bernd Schroeder, Michael Haneke; Joseph Ro-

th'un romanından uyarlama. **Görüntü:** Jiri Stibr (16 mm, 1,37:1, siyah-beyaz ve renkli). **Dekor:** Christoph Kanter. **Kostüm:** Erika Navas. **Montaj:** Marie Homolková. **Ses:** Karl Schlifelner. **Müzik:** Franz Schubert. **Miksaj:** Hannes Eder. **Prodüksiyon:** ORF için Wega-Film (Veit Heiduschka). **Oyuncular:** Branko Samarovski (Andreas Pum), Judith Pogány (Kathie Blumich), Thierry Van Werveke (Willi), Deborah Wisniewski (Anna Blumich), Katharina Grabher (Klara), August Schmölzer (Vinzenz Topp), Udo Samel (anlatıcı). Avusturya. 96 dk.

1994

71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls / Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası

Senaryo: Michael Haneke. **Görüntü:** Christian Berger (35 mm, 1,66:1, renkli). **Dekor:** Christoph Kanter. **Kostüm:** Erika Navas. **Montaj:** Marie Homolková. **Ses:** Marc Parisotto. **Müzik:** Johann Sebastian Bach. **Miksaj:** Hannes Eder. **Prodüksiyon:** Wega-Film (Veit Heiduschka), Camera Film (Paul Bielicki, Michael Böhme). **Oyuncular:** Gabriel Cosmin Urdes (Marian Radu, küçük Rumen), Lukas Miko (Max, öğrenci), Otto Grünmandl (Tomek, yaşlı adam), Anne Bennent (Inge Brunner), Udo Samel (Paul Brunner), Branko Samarovski (Hans), Claudia Martini (Maria), Georg Friedrich (Bernie, asker), Alexander Pschill (Hanno). Avusturya/Almanya. 96 dk.

1995

Lumière et Compagnie / Lumière ve Ortakları

Yönetmenler: Sarah Moon ve Michael Haneke'nin de dahil olduğu kırk yönetmen. **Özgün fikir:** Philippe Poulet. **Sanat Yönetmeni:** Anne Andreu. **Görüntü:** Sarah Moon, Frédéric Le Clair (35 mm, renkli ve siyah-beyaz). Lumière sinematografıyla çekilen görüntüler: Philippe Poulet, Didier Ferry. **Montaj:** Roger Ikhlef, Timothy Miller. **Ses:** Bernard Rochut, Jean Casanova. **Müzik:** Jean-Jacques Lemêtre. **Prodüksiyon:** Cinétévé (Fabienne Servan-Schreiber), La Sept / Arte,

Igeldo Komunikazioa, Søren Stærmose AB, Canal +. Fransa/İspanya/İsveç. 88 dk.

1996

Das Schloß (TV) / *Şato*

Senaryo: Michael Haneke, Franz Kafka'nın romanından uyarlama. Görüntü: Jiri Stibr (35 mm, 1,85:1, renkli). Dekor: Christoph Kanter. Kostüm: Lisy Christl. Montaj: Andreas Prochaska. Ses: Marc Parisotto. Miksaj: Hannes Eder. Prodüksiyon: Wega-Film (Veit Heiduschka), BR, ORF, Arte. Oyuncular: Ulrich Mühe (K.), Susanne Lothar (Frieda), Frank Giering (Arthur), Felix Eitner (Jeremias), Nikolaus Paryla (müdür), Dörte Lyssewski (Olga), Inga Busch (Amalia), André Eisermann (Barnabas), Norbert Schwientek (Bürgel), Hans Diehl (Erlanger), Birgit Linauer (Pepi), Udo Samel (anlatıcı). Avusturya. 125 dk.

1997

Funny Games / Ölümcül Oyunlar

Senaryo: Michael Haneke. Görüntü: Jürgen Jürges (35 mm, 1,85:1, renkli). Dekor: Christoph Kanter. Kostüm: Lisy Christl. Montaj: AndreasProchaska. Ses: Walter Amann. Müzik: Georg Friedrich Handel, Pietro Mascagni, Wolfgang Amadeus Mozart, John Zorn, Frank Jonko Band. Miksaj: Hannes Eder. Prodüksiyon: Wega-Film (Veit Heiduschka). Oyuncular: Susanne Lothar (Anna), Ulrich Mühe (Georg), Arno Frisch (Paul), Frank Giering (Peter), Stefan Clapczynski (Schorschi), Doris Kunstmann (Gerda), Christoph Bantzer (Fred), Wolfgang Glück (Robert). Avusturya. 103 dk.

2000

Code inconnu. Récit incomplet de divers voyages / Bilinmeyen Kod. Çeşitli seyahatlerin tamamlanmamış anlatısı

Senaryo: Michael Haneke. Görüntü: Jürgen Jürges (dijital, 1,85:1, renkli). Savaş ve metro fotoğrafları: Luc Delahaye. Dekor: Manuel de Chauvigny. Kostüm: Françoise Clavel. Montaj: Andreas Prochaska. Ses montajı: Nadine Muse. Müzik: Giba Gonçalves.

Ses: Guillaume Sciama. Miksaj: Jean-Pierre Laforce. Prodüksiyon: MK2 Productions (Marin Karmitz), Les Films Alain Sarde, Arte France Cinéma, France 2 Cinéma, Bavaria Film, ZDF, Romanya Kültür Bakanlığı, Filmex Romania, Canal +. Oyuncular: Juliette Binoche (Anne), Thierry Neuvic (Georges), Josef Bierbichler (köylü), Alexandre Hamidi (Jean), Hélène Diarra (Aminate), Ona Lu Yenke (Amadou), Djibril Kouyate (Yusuf), Guessi Diakite-Goumdo (Salimata), Luminita Gheorghiu (Maria), Crenguta Hariton Stoica (Irina), Bob Niculescu (Dragos), Bruno Todeschini (Pierre), Paulus Manker (emlakçı), Didier Flamand (yönetmen), Walid Afkir (genç Arap), Maurice Bénichou (yaşlı Arap), Carlo Brandt (Henri), Arsinée Khanjian (Francine), Nathalie Richard (Mathilde), Andrée Tainsy (Madam Becker), Florence Loiret-Caille (Amidou'nun kız arkadaşı), Feodor Atkine (taksi müşterisi). Fransa/Almanya/Romanya. 117 dk.

2001

Die Klavierspielerin / Piyano Öğretmeni

Senaryo: Michael Haneke, Elfriede Jelinek'in romanından uyarlama. Görüntü: Christian Berger (35 mm, 1,85:1, renkli). Dekor: Christoph Kanter. Kostüm: Annette Beaufays. Montaj: Monika Willi. Ses: Guillaume Sciama. Ses montajı: Nadine Muse. Müzik: Frédéric Chopin, Joseph Haydn, Franz Schubert, Ludwig van Beethoven, Johann Sebastian Bach, Arnold Schönberg, Sergei Rachmaninov, Johannes Brahms, Francis Haines. Miksaj: Jean-Pierre Laforce. Prodüksiyon: MK2 Productions (Marin Karmitz), Wega-Film (Veit Heiduschka), Les Films Alain Sarde, Arte France Cinéma. Oyuncular: Isabelle Huppert (Erika Kohut), Benoît Magimel (Walter Klemmer), Annie Girardot (Erika'nın annesi), Anna Sigalevitch (Anna Schober), Susanne Lothar (Madam Schober), Udo Samel (doktor Blonskij), Cornelia Kongden (Madam Blonskij). Fransa/Avusturya. 130 dk.

2003

Wolfzeit / Kurdun Günü

Senaryo: Michael Haneke. Görüntü: Jürgen Jürges (35 mm, 2,35:1, renkli). Dekor: Christoph Kanter. Kostüm: Lisy Christl. Montaj: Monika Willi. Ses montajı: Nadine Muse. Müzik: Ludwig van Beethoven. Ses: Guillaume Sciama. Miksaj: Jean-Pierre Laforce. Prodüksiyon: Les Films du Losange (Margaret Menegoz), Wega-Film (Veit Heiduschka), Bavaria Film, France 3 Cinéma, Arte France Cinéma, Canal +, Eurimages. Oyuncular: Isabelle Huppert (Anne), Lucas Biscombe (Ben), Anaïs Demoustier (Eva), Hakim Taleb (yalnız çocuk), Maurice Bénichou (Mr. Azoulay), Patrice Chéreau (Thomas Brandt), Béatrice Dalle (Lise Brandt), Olivier Gourmet (Koslowski), Rona Hartner (Arina), Brigitte Roüan (Béa), Serge Riaboukine (şef), Maryline Even (Madam Azoulay), Florence Loiret-Caille (Nathalie Azoulay), Branko Samarowski (polis memuru), Daniel Duval (Georges Laurent), Thierry Van Werveke (Jean). Fransa/Avusturya/Almanya. 120 dk.

2005

Caché / Saklı

Senaryo: Michael Haneke. Görüntü: Christian Berger (dijital, 1,85:1, renkli). Dekor: Christoph Kanter, Emmanuel de Chauvigny. Kostüm: Lisy Christl. Montaj: Michael Hudecek. Ses: Jean-Paul Mugel. Miksaj: Jean-Pierre Laforce. Ses: Nadine Muse. Müzik: Ralph Rieckermann. Prodüksiyon: Les Films du Losange (Margaret Menegoz), Wega-Film (Veit Heiduschka), Bavaria Film (Michael Weber), BIM Distribuzione (Valerio De Paolis), Arte France Cinéma, France 3 Cinéma, Studiocanal, Canal +. Oyuncular: Daniel Auteuil (Georges Laurent), Juliette Binoche (Anne Laurent), Maurice Bénichou (Macit), Annie Girardot (Georges'un annesi), Bernard Le Coq (Georges'un yayın yöntmeni), Walid Afkir (Macit'in oğlu), Lester Makedonsky (Pierrot Laurent), Da-

niel Duval (Pierre), Nathalie Richard (Mathilde), Denis Podalydès (Yvon), Aïssa Maïga (Chantal). Fransa/ Avusturya/ Almanya / İtalya. 117 dk.

2008

Funny Games US / Ölümcül Oyunlar ABD

Senaryo: Michael Haneke. Görüntü: Darius Khondji (35 mm, 1,85:1, renkli). Dekor: Kevin Thompson, Hinju Kim. Kostüm: David Robinson. Montaj: Monika Willi. Ses montajı: Nadine Muse. Müzik: Georg Friedrich Handel, Pietro Mascagni, Wolfgang Amadeus Mozart, John Zorn. Miksaj: Jean-Pierre Laforce. Prodüksiyon: Celluloid Dreams, Halcyon Pictures, Tartan Films, X Filme International, Lucky Red, Belladonna Ltd, Kinematograph. Oyuncular: Naomi Watts (Ann), Tim Roth (George), Michael Pitt (Paul), Brady Corbet (Peter), Devon Gearhart (Georgie), Boyd Gaines (Fred), Siobhan Fallon Hogan (Betsy), Robert LuPone (Robert). ABD. 111 dk.

2009

Das weiße Band. Eine deutsche *Kindergeschichte / Beyaz Bant.* Almanca bir çocuk öyküsü

Senaryo: Michael Haneke. Görüntü: Christian Berger (dijital, 1,85:1, siyah-beyaz). Dekor: Christoph Kanter. Kostüm: Moidele Bickel. Montaj: Monika Willi. Ses: Guillaume Sciama. Miksaj: Jean-Pierre Laforce. Müzik: Franz Schubert, Martin Luther, Paul Gerhardt. Prodüksiyon: Les Films du Losange (Margaret Menegoz), Wega-Film (Veit Heiduschka), X Filme Creative Pool (Stefan Arndt), Lucky Red (Andrea Occhipinti), France 3 Cinéma, ARD/Degeto, BR, ORF Film, Fernseh-Abkommen, Canal +, TPS Star, TF1 Vidéo. Oyuncular: Christian Friedel (öğretmen), Ernst Jacobi (anlatıcı, öğretmenin yaşlılığı), Leonie Benesch (Eva), Ulrich Tukur (baron), Ursina Lardi (barones), Fion Mutert (Sigi, baronun büyük oğlu), Michael Kranz (kâhya), Burghart Klaussner (rahip), Steffi Kühnert

(Anna, karısı), Maria-Victoria Dragus (Klara, kızları), Leonard Proxauf (Martin, büyük oğulları), Thibault Sérié (Gustav, küçük oğulları), Levin Henning (Adolf, rahibin oğlu), Johanna Busse (Margaret, rahibin kızı), Yuma Amecke (Annchen, rahibin kızı), Josef Bierbichler (kâhya), Gabriela Maria Schmeide (karısı), Janina Fautz (Erna), Enno Trebs (Georg), Theo Trebs (Ferdinand), Rainer Bock (doktor), Roxane Duran (Anna, doktorun kızı), Miljan Chatelain (Rudolf, doktorun oğlu), Susanne Lothar (ebe), Eddy Grahl (Karli), Branko Samarovski (köylü), Detlev Buck (Eva'nın babası), Ann-Kathrin Gummich (Eva'nın annesi). Almanya /Avusturya / Fransa / İtalya. 145 dk.

2012

Amour / Aşk

Senaryo: Michael Haneke. Görüntü: Darius Khondji (dijital, 1,85:1, renkli). Dekor: Jean-Vincent Puzos. Kostüm: Catherine Leterrier. Özel Efekt: Olivier Blanchet, Damien Hurgon. **Montaj:** Monika Willi. Ses ve **Miksaj:** Guillaume Sciama, Jean-Pierre Laforce. Müzik: Franz Schubert, Ludwig van Beethoven, Johann Sebastian Bach. Ses montajı: Nadine Muse. Prodüksiyon: Les Films du Losange (Margaret Menegoz), Wega-Film (Veit Heiduschka, Michael Katz), X Filme Creative Pool (Stefan Arndt), France 3, Région Île-de-France. Oyuncular: Jean-Louis Trintignant (Georges), Emmanuelle Riva (Anne), Isabelle Huppert (Eva), William Shimell (Geoff), Alexandre Tharaud (piyanist), Ramon Agirre (kapıcı), Carole Franck (1. hemşire), Dinara Droukarova (2. hemşire), Suzanne Schmidt (komşu), Damien Jouillerot (ambulans şoförü). Fransa/ Avusturya/Almanya. 120 dk.

Michael Haneke aynı zamanda Der Kopf des Mohren / ***Mağripli Başı*** (1995) filminin de senaryosunu yazdı. Yönetmen: Paulus Manker. Görüntü: Walter Kindler (35 mm, 1,66:1, renkli). Dekor: Tommy-Vögel. Montaj: Michael Hudecek, Marie Homolková. Ses: Walter Amann. Müzik: Boris

Blank, Johann Sebastian Bach. **Prodüksiyon:** Wega-Film (Veit Heiduschka). **Oyuncular:** Gert Voss (Georg), Angela Winkler (Anna), Manuel Löffler (Jakob), Leni Tanzer (Christina), Oana Solomonescu (Eva), Bert Oberdorfer (Peter). Avusturya. 116 dk.

Kaynakça

Temel Eserler

Assheuer, Thomas, *Nahaufnahme Michael Haneke, Gesprâche mit Thomas Assheuer,* Alexander Verlag, Berlin, 2008.

Brunette, Peter, *Michael Haneke,* University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2010.

Fogliato, Fabrizio, *Il Cinema di Michael Haneke, La Visione negata,* Falsopiano, Alessandria, 2008.

Grabner, Franz; Larcher, Gerhard; Wessely, Christian (ed.), *Utopie und Fragment: Michael Hanekes Filmwerk,* Kulturverlag, Thaur, 1996.

Grabner, Franz; Larcher, Gerhard; Wessely, Christian (ed.), *Michael Haneke und seine Filme: Eine Pathologie der Konsumgesellschaft,* Schüren Verlag, Marbourg, 2008.

Grundmann, Roy (ed.), *A Companion to Michael Haneke,* Wiley-Blackwell, Hoboken, New Jersey, 2010.

Horwath, Alexander (dosya), *Der Siebente Kontinent, Michael Haneke und seine Filme,* Europaverlag, Viyana, Zürih, 1991.

Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne, *Michael Haneke,* Film-Konzepte 21, Munich, 2011.

Metelmann, Jörg, *Zur Kritik der Kino-Gewalt. Die Filme von Michael Haneke,* Wilhelm Fink Verlag, Munich, Berlin, 2003.
Naqvi, Fatima, *Trügerische Vertrautheit,* Synema, Vienne, 2010.
Ornella, Alexander D.; Knauss, Stefanie, *Fascinatingly Disturbing,* Pickwick Publications, Eugene, Oregon, 2010.
Price, Brian; Rhodes, John David (ed.), *On Michael Haneke,* Wayne State University Press, Detroit, 2010.
Speck, Oliver C., *Funny Frames, The Filmic Concepts of Michael Haneke,* Continuum, New York, Londres, 2010.
Wheatley, Catherine, *Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image,* Berghahn Books, New York, Londres, 2009.

Michael Haneke Makaleleri

"Film als Katharsis, "*Austria (in)felix: Zum österreichischen Film der 80er Jahre,* Francesco Bono (ed.), Edition Blimp, Graz, 1992.
"Believing not Seeing", *Sight & Sound Film Festival Supplement,* Londres, Kasım, 1997.
"Schrecken und Utopie der Form", *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* 7 Ocak 1995 (Çev: Terror and Utopia of Form: Robert Bresson's *Au hasard Balthazar", A Companion to Michael Haneke,* Roy Grundmann (ed.)
"77 *Fragments of a Chronology of Chance: Notes to the Film" After Postmodernism: Austrian Literature and Film in Transition,* Willy Riemer (ed.), Ariadne Press, Riverside, California, 2000.
"Violence and the Media", *A Companion to Michael Haneke,* Roy Grundmann.

Yayımlanmış Senaryolar

Le Septieme Continent Der Siebente Kontinent: Michael Haneke und seine Filme, Alexander Horwath.

La Pianiste d'apres le roman d'Elfriede Jelinek, Petite Bibliotheque des Cahiers du cinema, Paris, 1970.

Cache, L'Avant-Scene du cinema, n° 558, Paris, Ocak 2007.

Das weisse Band, Das Drehbuch zum Film, Berlin Verlag, 2010 (Çev: Actes Sud, Arles, 2011).

Liebe, Cari Hanser Verlag, Berlin, Munich, 2012 (Çev: Actes Sud, Arles, 2012).

Fotoğraflar

© D. R. : 13, 15, 23, 24, 25, 30, 86, 270, 316, 352, 392, 397, 398, 414 (soldaki fotoğraf)

Ekran görüntüleri (Losange Film ve Wega-Film'in nazik katkılarıyla) : 61, 63, 65, 71, 75, 76, 80, 98, 105, 110, 114, 115, 132, 137, 138, 140, 155, 156, 179, 180, 184, 188, 197, 204, 213, 215, 221, 226, 262, 265, 267, 278, 281, 285, 286, 290, 291, 301, 305, 308, 312, 324, 326, 328, 329, 332, 361, 365, 366, 368, 370, 374, 379, 381

© Viyana Filmmuseum : 87, 95, 96, 101, 102, 119, 123, 130, 135, 152, 153, 170, 174, 194, 205, 209, 231, 232, 237, 239, 246, 247, 250, 251, 252, 263, 266, 293, 319, 331, 427

© Yves Montmayeur : 321, 376, 383, 400, 401, 406, 409, 414 (sağdaki fotoğraf), 415, 419, 421

© Reinhold Göhringer : 50

© C. Tschira : 44

© Stefan Haring : 162, 164

© Österreichischer Rundfunk (ORF) : 165, 167

© Sylvia v P : 274

© Christoph Kanter : 341, 343

© Eric Mahoudeau : 337, 347

© Reuters/Jean-Paul Pelissier : 393

Dizin

A

Adorno, Theodor W., 29, 58, 61, 186, 290
Alain-Fournier 86, 87
Albers, Hans 131, 135
Albinoni, Tomaso 129
Allen, Woody 203
Altman, Robert 207
Amann, Walter 241, 431, 434, 438
Antonioni, Michelangelo 36, 37, 309
Arnold, Jack 145
Audiard, Jacques 391, 395
Auteuil, Daniel 9, 284, 285, 301, 307, 316, 317, 318, 322, 326, 327, 328, 329, 330, 332, 419, 436
Ayzenştayn 186, 353

B

Bach, Johann Sebastian 430, 432, 433, 435, 438, 439
Bachmann, Ingeborg 69, 73, 78, 79, 81, 430
Bacon, Francis 102
Bahn, Roma 42
Baumbauer, Erna 197
Beaufays, Annette 284, 341, 431, 435
Beckett, Samuel 217, 235, 236
Beethoven, Ludwig van 24, 349, 406, 430, 435, 436, 438
Bellair, Kris de 344
Beneyton, Yves 75, 430
Bénichou, Maurice 265, 266, 307, 308, 317, 326, 435, 436
Bennent, Heinz 42
Berg, Alban 178, 179, 432
Berger, Christian 136, 199, 200, 205, 296, 319, 321, 363, 384, 432, 433, 435, 436, 437
Bergman, Ingmar 21, 357
Berner, Dieter 180, 432
Bertolucci, Bernardo 60, 127
Besnehard, Dominique 331
Bickel, Moidele 299, 437
Bierbichler, Josef 49, 365, 368, 435, 438
Binoche, Juliette 9, 163, 255, 256, 258, 259, 261, 265, 266, 267, 283, 316, 319, 327, 332, 435, 436
Bižić, David 338
Blanc, Dominique 389
Bourdieu, Pierre 256
Böhm, Karl-Heinz 201
Brandauer, Klaus Maria 219
Breillat, Catherine 203

Brel, Jacques 401, 422
Bresson, Robert 15, 19, 36, 37, 60, 98, 129, 147, 155, 156, 185, 209, 295, 319, 330, 353
Bruckner, Anton 46, 137
Bruckner, Ferdinand 137
Buñuel, Luis 37, 93

C-Ç

Cambreling, Sylvain 340
Camus, Albert 27
Carrière, Isabelle 86
Carrière, Jean-Claude 314, 358
Cassavetes, John 37, 181, 331, 353
Castel, Lou 137, 138, 140, 145, 432
Chaplin, Charles 37
Chatelain, Miljan 375, 438
Chéreau, Patrice 308, 336, 342, 436
Coen, Chris 242
Corbet, Brady 101, 244, 254, 437
Corti, Axel 69, 430
Cortot, Alfred 412
Costa-Gavras 311, 353
Çehov 41, 48, 217, 236

D

Da Ponte, Lorenzo 337, 348
Dean, James 20
Degenschild, Beatrix von 15
Delahaye, Luc 256, 434
Deleau, Pierre-Henri 184
Depardieu, Gérard 137
Depardon, Raymond 256
Domröse, Angelica 109, 136, 137, 138, 140, 432
Dostoyevski, Fiodor 22
Dumont, Bruno 282, 333
Duran, Roxane 375, 379, 438
Duras, Marguerite 42
Dutschke, Rudi 32
Duval, Daniel 317, 319, 327, 436
Duvivier, Julien 83, 86

E

Eastwood, Clint 363
Egoyan, Atom 202
Eichendorff, Joseph von 21
Eitner, Felix 162, 434
Export Valie 273

F

Fassbinder, Rainer Werner 107, 133, 134, 137, 201
Ferrier, Kathleen 78
Finney, Albert 228
Flamand, Didier 389, 435
Fleischer, Richard 236
Fontane, Theodor 368
Ford, Glenn 20
Forte, Dieter 270
Fowles, John 267
Franks, Bobby 236
Friedel, Christian 365, 388, 437
Frisch, Arno 188, 194, 196, 228, 232, 234, 251, 254, 432, 434

G

Gaus, Günter 31
Geyer, Suzanne 109, 114, 429, 431
Giering, Frank 232, 254, 434
Girardot, Annie 255, 284, 285, 286, 435, 436
Girard, René 304
Godard, Jean-Luc 36, 57, 60, 61, 129
Goethe, Johann Wolfgang von 46, 107, 108, 109, 111
Gourmet, Olivier 308, 311, 436
Gozlan, Christine 302
Grant, Cary 253
Greenaway, Peter 273
Green, Marika 319

H

Haende, Georg Friedrich 433, 434, 437
Haider, Jörg 32

Haley, Bill 55
Haneke, David 105
Haneke, Fritz 24
Haneke, Susie 13, 141, 143, 179, 196, 318, 319, 325, 371, 396, 407, 412
Harzer, Jens 48
Hawks, Howard 253
Hebbel, Freidrich 46
Hebbeln, Toke Constantin 367
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 28, 29
Heiduschka, Veit 170, 171, 274, 277, 400, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439
Heine, Heinrich 21
Hepburn, Katharine 253
Herzog, Werner 202
Heston, Charlton 175
Hitchcock, Alfred 14, 37, 126, 128, 193, 225, 236, 237, 253, 301, 318, 404
Hoffman, Philip Seymour 243, 244
Hofmannsthal, Hugo von 24
Homolková, Marie 220, 430, 432, 433, 438
Horowitz, Vladimir 412
Howard, Ron 254
Huillet, Danièle 37, 305
Huppert, Isabelle 9, 69, 162, 163, 230, 255, 273, 274, 276, 278, 281, 283, 285, 286, 289, 291, 299, 301, 304, 308, 310, 318, 391, 401, 402, 413, 435, 436, 438

I

Icovic, Hervé 292, 293, 389
Incerti, Matilde 256, 258
Irrall, Elfriede 109, 430, 431

J

Jackson, Michael 55, 206, 207, 210
Jacobi, Ernst 388, 437
Jammes, Francis 21
Jelinek, Elefriede 69, 154, 273, 274, 275, 278, 286, 287, 288, 327, 435
Jordan, Philippe 340
Josephson, Erland 104
Jürges, Jürgen 136, 200, 426, 434, 436

K

Kafka, Franz 12, 71, 129, 147, 155, 159, 160, 161, 165, 166, 305, 434
Kampusch, Natascha 267
Kant, Emmanuel 28
Kanter, Christoph 136, 154, 198, 335, 340, 341, 343, 369, 383, 411, 432, 433, 434, 435, 436, 437
Karajan, Herbert von 407
Karina, Anna 61
Karmitz, Marin 204, 255, 258, 276, 284, 435
Katz, Michael 171, 203, 277, 438
Khondji, Darius 199, 242, 243, 395, 411, 416, 437, 438
Kindler, Walter 136, 220, 430, 431, 438
Klaussner, Burghart 365, 366, 383, 384, 437
Kleist, Heinrich von 46
Kranz, Michael 390, 437
Kreihsl, Michael 320
Kubrick, Stanley 289

L

Labiche, Eugène 47
Laforce, Jean-Pierre 242, 386, 435, 436, 437, 438
Lanzmann, Claude 185
Leone, Sergio 37, 128
Leopold, Nathan 236
Lessing, Gotthold Ephraim 223
Leterrier, Catherine 300, 438
Linder, Eva 97, 98, 109, 110, 112, 115, 430, 431
Lipman, Jerzy 136, 430

Little Richard 55
Loeb, Richard 236
Loiret-Caille, Florence 317, 435, 436
Losey, Joseph 348
Lothar, Susanne 12, 147, 162, 163, 164, 217, 226, 230, 234, 237, 239, 240, 241, 250, 251, 264, 291, 353, 365, 374, 434, 435, 438
Lõwitsch, Klaus 201
Luther, Martin 270, 437
Lynch, David 330

M

Magimel, Benoît 163, 255, 281, 283, 289, 290, 391, 435
Maïga, Aïssa 317, 437
Mailer, Norman 57, 61
Makedonsky, Lester 327, 436
Malle, Louis 289
Manker, Paulus 97, 98, 118, 123, 130, 219, 220, 221, 223, 272, 273, 279, 430, 431, 435, 438
Mann, Thomas 29, 30, 86, 97, 110, 269, 288
Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain 348
Mathey, Shawn 345
Mattei, Peter 337, 346
McLuhan, Marshall 57, 61, 188
Meinhof, Ulrike 33, 34, 382
Mendelssohn, Felix 289
Mendelssohn, Peter 86, 87
Menegoz, Margaret 144, 277, 301, 302, 323, 358, 363, 389, 391, 395, 423, 436, 437, 438
Mesguich, Daniel 389
Miller, Alice 361
Miller, Henry 61
Mirren, Helen 273, 283
Mitropoulos, Dimitri 407
Mitterrand, François 323
Montaigne, Michel de 29
Moreau, Jeanne 284
Morelli, Giovanni 118
Morricone, Ennio 48, 60, 127, 431
Mortier, Gérard 335, 338, 341
Mozart, Wolfgang Amadeus 11, 17, 55, 77, 128, 335, 337, 343, 348, 349, 430, 434, 437
Murnau, Friedrich Wilhelm 147, 151
Musil, Robert 70
Mũhe, Ulrich 9, 12, 161, 162, 163, 164, 165, 169, 196, 197, 226, 241, 250, 252, 353, 365, 432, 434

N

Nguyen, Thi Loan 298
Nietzsche, Friedrich 29, 30, 81, 234, 236
Noelte, Rudolf 159, 336

O

Olivier, Laurence 20
Orth, Elisabeth 87, 92, 136, 430

P

Pascal, Blaise 29, 214
Pasolini, Pier Paolo 37, 40
Patzak, Peter 75
Pialat, Maurice 330
Pingeot, Mazarine 323
Pitt, Michael 101, 244, 245, 251, 252, 254, 437
Poe, Edgar Allan 122
Pogány, Judith 154, 433
Polanski, Roman 136, 417
Pool, Léa 426
Powell, Michael 194
Presley, Elvis 55, 432
Proxauf, Leonard 361, 366, 379, 438
Purcell, Henry 78, 430
Puzos, Jean-Vincent 410, 411, 414, 416, 438

R

Rachmaninov, Sergei 435
Raimund, Ferdinand 22
Rebbot, Sady 61
Reitz, Edgar 132
Resnais, Alain 71, 185, 330, 422
Richard, Nathalie 317, 435, 437
Richardson, Tony 228
Riefenstahl, Leni 353
Rilla, Wolf 380
Riva, Emmanuelle 393, 395, 396, 399, 400, 402, 405, 406, 408, 409, 410, 412, 413, 415, 419, 420, 421, 422, 425, 438
Rosei, Peter 117, 118, 124, 431
Rosselini, Roberto 37
Roth, Joseph 52, 70, 78, 79, 150, 151, 155, 156, 432
Roth, Tim 101, 230, 243, 244, 247, 251, 252, 437
Rubinstein, Arthur 412

S

Samarovski, Branko 153, 161, 209, 368, 433, 438
Samel, Udo 151, 183, 431, 432, 433, 434, 435
Sander, August 357, 362
Sarde, Alain 302, 435
Sartre, Jean-Paul 27
Saunders, James 58, 429
Schäfer, Christine 346
Schell, Maximilian 159
Schiele, Egon 51
Schiller, Friedrich 45, 46
Schleinzer, Markus 366, 375
Schlifelner, Karl 241, 388, 432, 433
Schlöndorff, Volker 198
Schmahl, Hildegard 61, 62, 429
Schmidinger, Walter 77, 87, 108, 430
Schopenhauer, Arthur 28
Schottenberg, Michael 184
Schönberg, Arnold 430, 435
Schroeder, Bernd 132, 133, 134, 135, 431, 432
Schroeter, Werner 69
Schubert, Franz 55, 97, 155, 156, 255, 287, 288, 289, 291, 389, 405, 406, 430, 432, 433, 435, 437, 438
Schult, Ursula 75, 76, 80, 430
Schumann, Robert 290, 291, 389, 390
Sciama, Guillaume 242, 387, 435, 436, 437, 438
Scribe, Eugène 269
Sellars, Peter 337, 346, 348
Shakespeare, William 41, 48, 122
Spielberg, Steven 185
Stamp, Terence 267
Staudte, Wolfgang 151
Steinbrecher, Alexander 16, 430
Sternheim, Carl 47
Stévenin, Jean-François 389
Straub, Jean-Marie 37, 305
Streep, Meryl 283
Strindberg, Johan August 46
Swinton, Tilda 423
Sydow, Max von 222
Sydow, Rolf von 76
Synek, Michael 184

T

Tanzer, Leni 174, 220, 432, 439
Tarkovski, Andreï 37, 301, 309, 314, 353
Tharaud, Alexandre 319, 405, 406, 438
Thate, Hilmar 109, 114, 137, 431
Trintignant, Jean-Louis 9, 317, 318, 387, 389, 393, 395, 396, 399, 403, 405, 406, 409, 410, 411, 413, 414, 415, 419, 421, 423, 424, 438
Truffaut, François 14, 36, 227, 301, 309, 310
Tukur, Ulrich 365, 366, 437
Turner, Kathleen 273

U

Ullmann, Liv 104

V

Van Eyck, Jan 51
Van Sant, Gus 253
Van Werveke, Thierry 154, 306, 433, 436
Varda, Agnès 36
Vélasquez, Diego 51
Vioff, Udo 77, 430
Voss, Gert 221, 439

W

Wagner, Richard 97
Wajda, Andrzej 136
Warhol, Andy 57, 59, 61, 92
Watts, Naomi 9, 217, 230, 241, 242, 243, 250, 251, 252, 319, 437
Wenders, Wim 201, 202
Werner, Oskar 17, 55, 190
Wessely, Paula 92
Wicki, Bernhard 75, 76, 88, 430
Wieland, Guido 75, 80, 430, 431
Wilde, Oscar 323
Winkler, Angela 198, 204, 220, 221, 432, 439
Wittgenstein, Ludwig 29, 57, 61
Wyler, William 267

Z

Zadek, Peter 45, 198, 292
Zamojska, Aleksandra 338
Zorn, John 239, 434, 437

Teşekkürler

Michel Cieutat ve Philippe Rouyer,

Bu kitap için ilk kıvılcımı yakan Jean-Luc Douin'e;

Yayıncı Jean-Marc Roberts ve Stock Yayınevi'ndeki iyilik perisi Debora Kahn-Sriber'e;

Viyana Filmmuseum'dan Alexander Horwath, Roland Fischer-Briand, Paolo Caneppele ve Walter Moser'a;

Paris Operası'ndan Françoise Roussel ve Gilles Pichon'a;

Films du Losange'dan Margaret Menegoz ve Régine Vial'e;

Wega-Film'den Veit Heiduscka'ya;

Marin Karmitz'e;

Matilde Incerti'ye;

Yapım'daki kıymetli katkıları için Yves Montmayeur'e;

Özenli okuması için Brigitte Cieutat'ya;

N. T. Binh, Valérie Carré, Nicolas Guérin, Clara-Nour Chaponot, Arnaud Delcher, Susie Haneke, Christoph Kanter, Ida Rouyer, François Thomas ve paha biçilmez katkıları için Jacques Zimmer'e ve ilk buluşmamıza vesile olan Positif dergisine;

Ama esas olarak, bu kitabın ortaya çıkması için yardımını esirgemeyen, çok sayıda şahsî belge ve fotoğrafı paylaşan Michael Haneke'ye candan teşekkürlerini sunar.



Haneke sineması başından beri, hayatın can acıtan yanlarını didikliyor, kazıyor, kaşıyor, seyircisinin huzurunu kaçırıyor ve onu, kesin diye bildiklerini gözden geçirmeye davet ediyor. Philippe Rouyer ve Michel Cieutat tarafından Paris ve Viyana'da iki yıla yayılan zaman zarfında yapılmış elli küsur saattlik bu söyleşide usta yönetmen Haneke kendini berraklık ve içtenlikle ifade ediyor. *Haneke Haneke'yi Anlatıyor* büyük bir yönetmenin insan ve yaratıcı olarak tam bir portresini çizmeyi başarıyor.

"Juliette Binoche, Isabelle Huppert, Daniel Auteuil, Jean-Louis Trintignant, Ulrich Mühe, Naomi Watts gibi dünyaca ünlü yıldız oyuncuların yer aldığı on bir uzun metraj... Sayısız uluslararası ödül, biri 2009'da *Beyaz Bant*'la diğeri 2012'de *Aşk*'la iki Altın Palmiye... Haneke'yi diğerlerinden ayıran, takıntılarını polisiyeden trajediye bambaşka tarzların dünyalarında eritme ve her birinde kendi üslubunu eşsiz bir şekilde koruma özelliği. *Beyaz Bant*'ın küçük Alman köyüne de, *Piyano Öğretmeni*'nin günümüz Viyana'sına da ya da *Ölümcül Oyunlar*'ın (ABD) hayali Amerika'sına da aynı gözle bakıyor; sanatı gerçeklikle baş etmenin tek yolu olarak gören sanatçının endişeli bakışıyla."

EVEREST YAYINLARI
www.everestyayinlari.com
facebook.com/everestyayinlari
twitter.com/everestkitap



