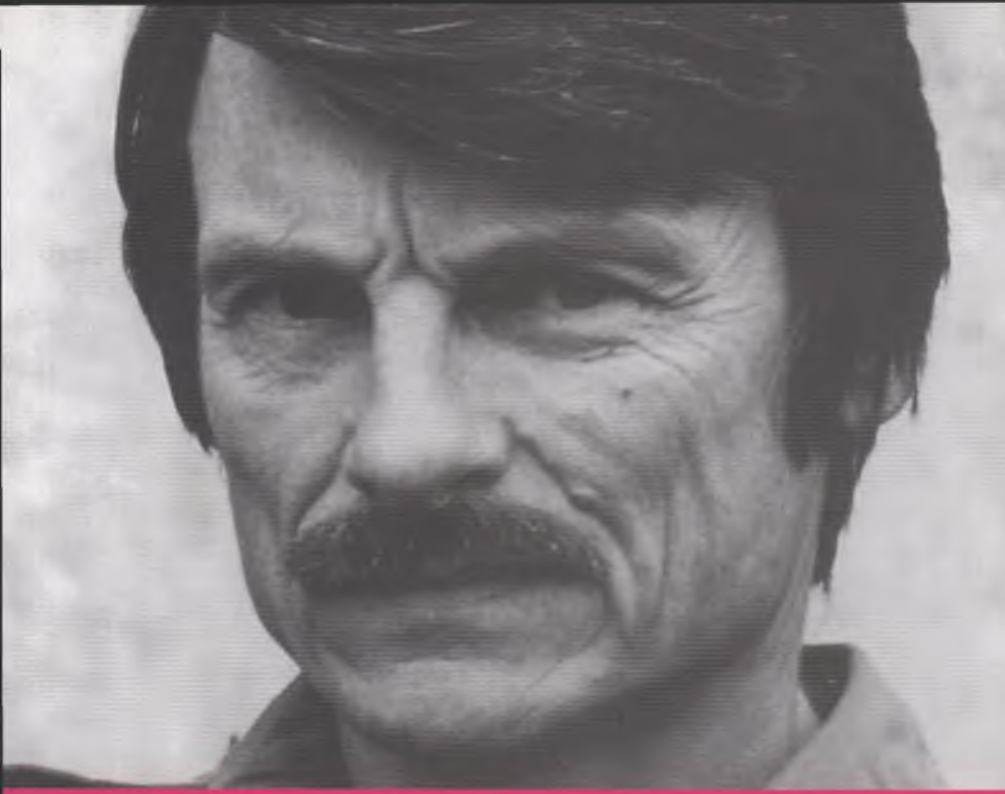


TARKOVSKİ'DEN SİNEMA DERSLERİ

TARKOVSKİ'NİN HAYATI VE ESERLERİNE DAİR

SEMİR ASLANYÜREK

SİNEMA

agorakitaplığı

agorakitaplığı
361

SEMİR ASLANYÜREK

1956, Antakya doğumlu. İlk ve orta öğrenimini doğduğu kentte tamamladı. 1975'te Şam'a gitti ve Arapça okuma yazma öğrendikten sonra, Şam Üniversitesi Tıp Fakültesi'nde eğitimine devam etti. 1979'da yaptığı bir yontu ile Sovyetler Birliği'nden burs kazandı ve aynı yıl Sovyetler Birliği'ne gitti. 1979'da Kiev'de hazırlık sınıfındayken heykel eğitimi yerine sinemayı tercih etti. 1980'den 1986'nın sonuna kadar Moskova Devlet Sinema Enstitüsü (VGIK) Film Yönetimi Fakültesi'nde, Aleksandr Alov ve Vladimir Naumov'un atölyesinde eğitim gördü ve "Master of Fine Arts" derecesini aldı. 1986 yılının sonlarında Türkiye'ye döndü. İki ay süren gözaltı ve sorgulamadan sonra 'sakıncalı piyade' olarak on sekiz ay askerlik yaptı. Daha sonra Antakya'da iki yıl taş yontarak geçimini sağlamaya çalıştı. 1990'da Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema TV Bölümü öğretim kadrosunda işe başladı. 1995'te Doçent ve 2002 yılında Profesör unvanını aldı. Olanaklar elverdikçe film yapmaya çalışırken, halen aynı kurumda öğretim üyeliğini sürdürüyor. Kendi yazdığı ve bir kısmını filmleştirdiği yirmiye yakın senaryosu vardır. *Senaryo Kuramı* (Pan Yayıncılık) ve *Bir Dağ Düğünü – Antakya Hikâyeleri* (Çiviyazıları) adlı iki telif kitabı ile Rusça'dan çevirdiği *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu* (Agora Kitaplığı) adlı bir çeviri kitabı bulunmaktadır.

Semir Aslanyürek

TARKOVSKİ'DEN SİNEMA DERSLERİ

Tarkovski'nin Hayatı ve Eserlerine Dair

a
agorakitaplığı

Sinema 58

Tarkovski'den Sinema Dersleri –
Tarkovski'nin Hayatı ve Eserlerine Dair
Semir Aslanyürek

Kapak tasarım-mizanpaj: Sibel Yurt

© 2012; Semir Aslanyürek
© 2012; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Mayıs 2012
ISBN: 978-605-103-157-6

Baskı ve Cilt: Ceylan Matbaası
Güven İş Merkezi, B Blok, No 318
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 79

AGORA KİTAPLIĞI
Sertifika no: 12761
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e- posta : agora@agorakitapligi.com

İÇİNDEKİLER

1. BÖLÜM: FİLM YÖNETİMİ DERSLERİ 1

1) Senaryo 3

2) Ana Fikir (Sanatsal Düşünce) ve
Ana Fikrin Filmde Gerçekleştirilmesi 25

3) Montaj (Kurgu) 66

4) Ana Fikir (Sanatsal Düşünce) ve
Ana Fikrin Filmde Gerçekleştirilmesi – II 105

5) Müzik ve Ses 125

6) Çekimde Hız ve Tekrar 131

**2. BÖLÜM: TARKOVSKİ'NİN HAYATI VE
ESERLERİNE DAİR** 135

Filmografisi ve Aldığı Ödüller 175

ÖNSÖZ



Tarkovski'nin adını ilk işittiğimde Kiev'deydim. 1979 yılının sonbaharıydı ve ben Kiev Devlet Üniversitesi'nin (o zamanki adıyla Kızıl Üniversite) hazırlık fakültesinde öğrenciydim. Öğrenci yurdunda Rusça öğrenmemize katkısı olur diye bizleri her odada bir Rus, bir yabancı öğrenci olarak yerleştirmişlerdi. Ben odamda felsefe doktorası yapan Viktor Kremençuk adlı bir öğrenciyle kalıyordum. Viktor'un devam zorunluluğu olmadığı için vaktimizin çoğu beraber geçiyordu. Benim ağabeyim, babam, velim gibiydi. Benim paylaşacak pek bir şeyim olmasa da her şeyimizi paylaşıyorduk. Dil öğrenimime katkısı bir tarafa (tabii bana

önce en felsefi küfürleri öğrettiğini tahmin etmek zor olmasa gerek) benim dünyayı algılayışıma, felsefeye duyduğum aşka katkısı büyük oldu. Özellikle ileride sinema okuyacağım için iyi bir film vizyona girdiği zaman beni sinemaya götürüyor, filmi izledikten sonra beraberce eleştiriyor, yorumlar yapıyorduk.

Günün birinde Viktor bana bir sinema bileti aldığını söyledi. Akşam nişanlısına davetli olduğu için kendisi gelemeyecekti. Ben yalnız gitmenin sıkıcı olacağını söyledim, ama o ısrar etti ve bu filmin çok önemli olduğunu, ilk fırsatta tekrar beraber izleyebileceğimizi söyledi. Sözünü ettiği film, o yıl vizyona giren *Stalker*'den başkası değildi. Gittim. İleride *hayatımın kült filmi* olacak bu film bana çok sıkıcı gelmişti. Üç buçuk saat süren bu filmin birinci serisini koltuğumda otururken sıkılarak izledim. İkinci seri başladığı zaman salonu terk etmeye karar verdim ve salonun kapısında durup, "Biraz daha bekleyeyim, bakalım ne olacak," diyerek biraz daha izledim. Sonra biraz daha derken, kapıya yakın bir koltuğa oturup film bitene kadar salonu terk etmeyle terk etmeme arasında gidip geldim. Sonunda film bitti. Kafam allak bullaktı. Viktor'un bana öğrettiği bütün küfürleri kendisine iletmeye başladım. Daha sonra, yurda geldim. Benim gelmemden biraz sonra Viktor çıkageldi. Hafif içkiliydi. Ben depresyona girmiş gibi suratımdan düşen bin parça misali, çalışma masamın arkasında oturmuş, günlüğümü yazmaya çalışıyordum. Ama bir şey de yazamıyordum. Viktor elbiselerini değiştirirken bana bakıp her zamanki neşeli haliyle sordu:

"Nasılsın?"

"Berbat," diye cevap verdim.

"O senin her zamanki halin, yeni bir şey söyle," dedi ve ekledi: "Nasıl, filmi beğendin mi?"

Ne diyeceğimi bilemiyordum, 'beğenmemek' az geliyordu. Daha okkalı bir şey söyleme gereği duyuyordum.

Viktor cevap vermemi beklemeden, "Anlaşıldı," dedi. "Filmi anlamayacağını tahmin ediyordum. Ama bak, bu filmi bir kez izleyip anlayan yoktur neredeyse. Bu yüzden bir daha izleyeceğiz. Hafta sonu Nina'ya söz verdim. Hep beraber gideceğiz."

"Siz Nina'yla gidin Vitya, ben tekrar üç buçuk saat işkence görmek istemiyorum," dedim.

O gün neredeyse sabaha kadar filmi konuştuk. Viktor filmle ilgili çok ilginç şeyler anlattı. Yok, filmi anlamamamda henüz Rusça'yı iyi bilmiyor olmamın da katkısı varmış; yok, Hollywood filmlerine alışmış olmam bir engelmiş; yok, bu filmle ilk kez sinemayla felsefe yapılabileceği gösteriliyormuş; yok, bu yeni bir ekolmüş, ve saire... Hafta sonu üçümüz tekrar *Stalker*'i izlemeye gittik. İkinci izleme bana ilki kadar itici gelmemişti. Film bana göre fena değildi ama Viktor'un dediği gibi mükemmel de değildi.

Stalker'i üçüncü defa izlemem VGİK'te oldu. Artık SSCB Devlet Sinema Enstitüsü, Film Yönetmenliği Fakültesi birinci sınıfındaydım. Tuhaftır, üçüncü kez izlerken bu filmi daha önce izlememişim gibi bir duyguya kapıldım. Bana oldukça enteresan gelmeye başlamıştı. Hatta filmi izledikten sonra atölye arkadaşlarımdan birine bunu söylemiştim. O da, "Ee azizim, VGİK seni geliştiriyor, bu iyiye işaret," demişti.

Aradan zaman geçti ve Tarkovski'nin o güne değin çekti-

ği bütün filmleri izlemeye başladım. *İvan'ın Çocukluğu, Andrey Rublyov, Solaris, Ayna*... Bu filmleri yine iyi anladığım söylenemezdi. Ama *Solaris*'te okulumuzun Görüntü Yönetmenliği fakültesinde, görüntü atölyesi olan büyük usta Vadim Yusov'un görüntülerine doymak mümkün değildi. Kısacası, artık Tarkovski'nin kim olduğunu, Sovyet rejimine 'muhalif' olduğunu, vs. öğrenmiştim. Hatta Türkiye'ye dönene kadar, belki de Sovyetler Birliği'nin dağılışına kadar Tarkovski'nin 'anti-Sovyet' bir kişilik olduğuna inanıyordum. Öğrenciler arasında çok sevilmekle beraber pek egoist olduğu da bazen vurgulanırdı. Hatta Tarkovski, okul hayatımızda öğrenciler arasında en çok konuşulup tartışılan yönetmen olmuştu. Onu taklit etmek, kısa filmini onun tarzında çekmeye çalışmak, olur olmaz uzun planlar çekmek, sanırım sadece bizim okulda değil, bütün genç sinemacılar arasında en çok tutulan yoldu.

1984 yılında efsane yönetmen Tarkovski'nin Batı'ya iltica ettiği haberleri okulumuza bomba gibi düştü. Bir sürü öğrenci gibi ben de çok üzülmüştüm. Çoğu öğrenci Sovyetler'den Batı'ya iltica eden diğer yönetmenler gibi Tarkovski'nin de artık dişe dokunur bir şeyler yapamayacağını söylüyordu. Nedense ben de aynı fikirdeydim. Çok sonraları bu görüşümüzün pek yanlış olmadığını da gördüm.

Özellikle Batı'nın artık alenen açığa vurduğu ve saklamaya hiç gerek görmediği ikiyüzlülüğünü (çokyüzlülüğü demek daha doğru olur) iyice gördüğümüz ve pek de iyi kanıksayıp özümsediğimiz bu günlerde Batı'nın 'kara kaşı, kara gözü' için hiçbir allahın kuluna iltica hakkı tanımadığını herkesin çok iyi bildiğini sanıyorum. Bir de Soğuk Savaş'ın

en şiddetli haliyle sürdüğü, üçüncü sınıf kovboy filmlerinin 'yakışıklı' oyuncusu ve dönemin ABD başkanı Ronald Reagan'ın İsrail'i ziyaret ettiği bir sırada etrafını saran basın mensuplarına 'esprili' bir şekilde, "Moskova henüz yeryüzünden silinmedi," gibi laflar ettiği bir dönemde Tarkovski gibi yaşarken mit haline gelmiş bir yönetmenin ilticasının Batı tarafından nasıl kullanılacağını artık siz düşünün.

Nitekim çok kötü kullanıldı da! İlk başta Batı'nm Batı'dan daha ikiyüzlü kiliselerinin Tarkovski'yi ödüllere boğup onu bir aziz ilan etmedikleri kalmıştı. Ayrıca, büyük Rus dahisi Lev Nikolayeviç Tolstoy'un Müslümanlığı gizliden gizliye kabul ettiği ve 'gizli bir Müslüman' olduğunun bir kesim tarafından iddia edildiği ülkemizde, Tarkovski'nin de bir Müslümanlığı ilan edilmediği kalmıştır. Özellikle din ticareti yapan kurumlar ve televizyon kanalları hidayete eren eski solcuların sunumlarıyla bir dönem neredeyse her gün Tarkovski programları yapıp onun filmlerini göstermişlerdir.

Fakat aradan yıllar geçti, Sovyetler Birliği dağıldı. Ben uzun bir işkence ve sakıncalı piyade döneminden sonra Marmara Üniversitesi'nde kadrolu olarak çalışmaya başlamıştım. 1992 yılında Kültür Bakanlığı'ndan aldığım 30 milyon TL destekle (o zamanın parasıyla 25 bin dolara eşit bir paraydı bu) Moskova'da *Vagon* filminin çekimlerine başladım. Bu esnada *İskusstvo Kino* (Sinema Sanatı) dergisinde Tarkovski'nin bir zamanlar Yüksek Rejisörlük Kursları'nda okuduğu derslerin birkaç sayıda yayınlandığını gördüm. Dergi arkadaşımındı ve neredeyse bütün sayılarını toplamıştı. Ondan, Tarkovski'nin Sinema Dersleri'nin yayınlan-

dığı üç-dört sayısını fotokopi yapıp bana vermesini rica ettim. Öyle de yaptı. O sırada bu dersleri hızlıca okuduğumdan çok önemsememiştim. Film çekiyordum ve her zamanki gibi bütçenin yarısını bile karşılayacak param yoktu. Fotokopileri yanıma aldım. Bundan üç yıl kadar önce de kitaplarımı düzenlerken fotokopilere rastladım ve onları çevirmeye karar verdim. Vaktim yoktu, bu yüzden her gün bir satır, bir paragraf derken çeviri bitti. Şimdi onları çevirdiğime çok memnunum ve bunun hayatımda yaptığım en olumlu işlerden biri olduğunu söyleyebilirim.

Tarkovski, sinema var oldukça unutulmayacak bir isim. *Mühürlenmiş Zaman* adlı eserini ancak Türkiye'ye döndükten sonra okuduğumda, Sovyetler Birliği'nde olduğum zamanlardan daha fazla ilgimi çekmeye başlamıştı. Uzun yıllar sonra Tarkovski'nin asla ve asla bir karşı-devrimci olmadığına kanaat getirdim. Tarkovski Sovyetler'e karşı değildi. Fakat son yıllarda türemiş olan bürokrasiye karşıydı. Tarkovski belki dindar biriydi. Ama asla ve asla din taciri değildi. Hatta *Mühürlenmiş Zaman* kitabındaki şu sözlerinden dine nasıl yaklaştığını çok iyi anlayabiliriz: "Bilim geliştikçe tanrıyı yadsır, sanat ise bunun farkında olduğu halde tanrıyla birarada yaşamını sürdürebilir."

Kısacası, sanat onun gözünde bir maneviyat işiydi. Eğer sadece insanın vicdanıyla ilgiliyse (yani dini istismar eden, din bezirgânlığı yapan kurumlar yoksa) din de öyledir.

Bir gün *Altyazı* dergisinden genç bir arkadaş, Türkiye'deki yönetmenlerin fotoğrafını çekip her birinin fotoğrafının altına o yönetmenin gözünde sanatın ne ifade ettiğini anlatan bir cümle yazıp, fotoğrafları Beyoğlu Sineması'nın fu-

ayesinde sergileyeceklerini söyledi ve benim de fotoğrafımı çekti. Ben o zaman, "Sanatçı gerçeğin tapınağının bir rahibidir. Sanatçı içinde yaşadığı toplumun vicdanının sesidir," şeklinde bir cümlenin fotoğrafımın altına yazılmasını istemiştim. Şayet Tarkovski'nin *Mühürlenmiş Zaman* kitabını okumasaydım böyle bir cümle kurmak belki de aklıma gelmezdi. Tarkovski de dinden bahsettiğinde, "Ve tanrı Adem'i cennetten kovduğunda, bundan sonra ekmeğini alnının terine banarak yiyeceksin!" şeklinde Mukaddes Kitap'tan bir alıntıyla sözlerine başlar. Benim kanaatimce, Tarkovski'nin dindarlığı daha çok insanın alın teriyle ve vicdanıyla ilgilidir. Din bundan ibaretse dindar olmanın bence hiçbir sakıncası yoktur!

Sonuç itibariyle Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman* kitabında belirttiği gibi, kendisi de gerçeğin şaşmaz bir arayıcısıydı. O "bir kerecik olsun kendi haklılığını kanıtlamak için elinden geleni ardına koymayan eksantrik bir sanatçı" değildi. O "doğanın bir mucize kabilinden kendisine bahşettiği yeteneğinin bedelini ödemek zorunda olan bir hizmetkârdı". Hem de bu bedeli hayatıyla ödeyen bir hizmetkâr...

Semir Aslanyürek
İstanbul, 18 Mart 2012

TARKOVSKİ'DEN SİNEMA DERSLERİ

Tarkovski'nin Hayatı ve Eserlerine Dair

1. BÖLÜM

FİLM YÖNETİMİ DERSLERİ

1
SENARYO



Senaryoyu edebiyatın bir türü olarak kabul etmek artık bir gelenek haline gelmiştir. Oysa bu böyle değil. Senaryonun edebiyatla herhangi bir ilişkisi olamaz, olması da mümkün değildir.

Eğer senaryonun film biçimine daha yakın olmasını istiyorsak, o zaman biz onu nasıl çekilmesi gerekiyorsa öyle yazmalıyız. Yani beyazperdede ne görmek istiyorsak, sadece onları sözcükler aracılığıyla kâğıda dökmeliyiz. Fakat böyle bir yazım şekli, anlaşılamayan tipik bir film senaryosu olacaktır. Çünkü sözünü ettiğimiz bu yazım şekli hiçbir

surette edebi değildir. Fakat senaryonun birileri tarafından onaylanması gündeme geldiğindeyse, haliyle iş değişiyor. İşte o zaman senaryo, genel olarak herkes tarafından anlaşılır bir tarzda kaleme alınıyor. Bu da senaryonun genellikle sinematografik betimlemelerden epey uzakta bir tarzda yazılması anlamına geliyor. Çünkü sinematografik betimlemeyle edebi betimlemenin çakıştığını söylemek pek mümkün değil. Bu durumda, herkesin bildiği, "On kez işitmektense, bir kez görmek yeğdir," deyimini başka türlü formüle edersek, film bir kez görmekle, senaryo ise on kez işitmekle eş anlamlı olacaktır.

Sinematografik betimselliği sözcüklerle yazıya dökmek mümkün değildir. Bu durum müziğin resimle ifade edilmesi veya müzikle resim yapmak anlamına gelecektir. Kısaca, bu tamamen imkânsız bir şeydir.

Gerçek bir senaryonun tamamlanmış bir edebiyat eseri olmak gibi bir iddiasının bulunmaması gerekir. Senaryo henüz en başından gelecekteki film gibi tasarlanmalıdır. Bana göre, senaryo ne kadar kusursuz yazılmışsa filmin o düzeyde kötü olacağı muhakkaktır. Gerçi böyle bir senaryoya 'sağlam senaryo' demek adet haline gelmiştir. Böyle bir senaryoda kahramanlar mutlaka 'dönüşürler', her şey 'hareketlidir', vs... Haddizatında böyle bir senaryo, alelade bir ticari teşebbüsten başka şey değildir. Oysa yaratıcı sinema tamamen farklıdır. Yaratıcı sinemanın özünü edebi bir dille ifade etmek mümkün değildir, çünkü film her halükarda farklı olacaktır. Buna bir karşılık, bir denklik aramak gerekir. İşin doğrusu, senaryoyu film yönetmeninin yazması gerekir. Gerçek sinema, başından sonuna kadar düşüncede ta-

sarlanan sinemadır. Jean Luc Godard'ın* *Kendi Halinde Yaşamak* filminin bütün senaryosu, episodların arka arkaya sıralandığı tek bir sayfaya sığabilmişti. İşte bu kadar... Senaryo diye nitelendirilebilecek herhangi bir metin yoktu. Filmin oyuncuları duruma uygun olarak o anda ne gerekiyorsa öyle diyalog kuruyorlardı.

Yahut başka bir filmi, John Cassavetes'in** *Gölgeler* adlı muhteşem filmini örnek verelim. Bu film kelimenin tam anlamıyla bir doğaçlamadır. Filmin dramaturjisi önceden değil de, çekilen episodların kurgulanması sonucunda ortaya çıkmıştı. Bu filmde dramatik eylemin gelişiminin her aşaması anti şematiktir. Başlangıç şeması malzemenin kendi özellikleriyle bozulmuştur. Dolayısıyla (geleneksel anlamda) herhangi bir dramaturji yoktur ve her şey 'ayakları üstünde' durur. Bütün planlar aynı cinsten olduğu için bütün materyal de kurgulanabilmektedir.

Yalnız bu örnek, bir kamerayla sokağa çıkıp öylece film çekilebileceği anlamına gelmez. Sanmam ki işler gerçekte öyle yürüsün. Böyle bir şeyin olabilmesi için yıllar gerekebilir. Senaryo filmin ana fikrini, çıkış noktasını unutmamak için gereklidir. Bu anlamda senaryo mükemmel bir şeydir. Ama tekrar ediyorum, eğer senaryo sadece bir ana fikirden ibaret ise, yoksa daha fazlası değil.

Başkasının yazdığı bir senaryodan nasıl film çekilebileceğini şahsen hiç tasavvur edemiyorum. Eğer yönetmen

---

*). Fransız Yeni Dalga Akımı'nın en önemli temsilcilerinden olan Fransız yönetmen. (ç.n.)

**) John Cassavetes, *Gölgeler* (1959) ve *Rosemary'nin Bebeği* (1968) gibi filmleriyle tanıdığımız ABD'li yönetmen ve oyuncu. (ç.n.)

tamamen başka birinin yazdığı bir senaryodan film çekiyorsa, bu yönetmenin bir illüstratör (resimleyici) olması kaçınılamazdır.

Eğer senarist yeni bir şey öneriyorsa, demek ki yönetmen rolüne soyunuyor demektir. Bununla beraber, senarist çoğu zaman ortalama bir düzeyde çalışmak zorundadır. Bu yüzden, senarist açısından en doğru yaklaşım, senaryoyu yönetmenle birlikte tasarlayıp yazmasıdır.

Şimdi de hem senaryo hem de 'senarist' kavramının ne anlama geldiklerini biraz daha detaylı şekilde ifade etmeye çalışacağım. Profesyonel senaryo yazarlarının affına sığınarak söylüyorum, ama bana göre, esasen senarist diye bir şey yoktur. Senaristlerin, sinemanın ne olduğunu çok iyi anlayan yazarlar veya edebi malzemeyi kendi kendilerine düzenleyebilen yönetmenler olmaları gerekir. Çünkü daha önce sözünü ettiğim gibi, edebiyatta senaryo diye bir tür yoktur.

Genel olarak bu konuda devamlı bir ikilem yaşanmaktadır. Diyelim ki yönetmen, senaryo yazım sürecinde, somut bir zaman dilimi biçiminde ne olduklarını sadece kendisinin tasavvur edebileceği episodları dramatik eylem niteliğinde yazmaya çabalamaktadır. Edebi bakış açısından böyle bir senaryo, nasıl okunacağını bir kenara bırakalım, redaksiyon bakımından da son derece anlaşılmayan, ipe sapa gelmez ve akıl erdirilemeyen bir görünüm kazanacaktır.

Diğer yandan eğer senarist, bir yazar gibi özgün ana fikrini edebi bir dille ifade etmeye çabalıyorsa, o zaman onun yazdığı senaryo olmayacak, her halükarda edebi bir eser olacaktır. Yani yetmiş daktilo sayfasına sığabilen bir öykü meydana gelecektir. Eğer senarist gelecekteki filmiyle ilgili

montaj notları adını verdiğimiz türden kayıtlar yapıyorsa, o zaman hiç çekinmeden kameranın arkasına geçip gönül rahatlığıyla o filmi çekmesi gerekir. Çünkü bu filmi kimse onun gibi tasavvur edemez ve hiçbir yönetmen ondan daha iyi çekemez. Çünkü senaristin bu yaptığı, neredeyse sonuna kadar getirilmiş bir ana fikirden ibarettir. Geriye sadece bu ana fikrin çekilmesi, yani gerçekleştirilmesi kalır.

Dolayısıyla, eğer senaryo çok güzel ve bir o kadar da sinematografikse, o zaman onu filme aktaracak olan yönetmenin burada hiçbir işlevi yok demektir. Yok, eğer senaryo bir edebiyat eseriyse, o zaman söz konusu senaryoyu ileride filme aktarmak isteyecek yönetmenin her şeyi yeniden yapılandırması gerekecektir.

Yönetmen senaryoyu eline alıp üzerinde çalışmaya başladığı zaman, o senaryo ana fikir yönünden ne kadar derin ve güttüğü amaç bakımından ne kadar sağlam olursa olsun, sonuç itibariyle şu veya bu derecede ve kaçınılmaz olarak değişime uğramaktadır. Kısacası, senaryo hiçbir zaman harfi harfine, aynada yansıtılır gibi beyazperdeye aktarılamamakta, her zaman belirli bir deformasyona uğramaktadır. Bu nedenledir ki, senaristin yönetmenle birlikte yürüteceği çalışmalar her zaman olduğu gibi, bir taraftan senaryoyu başka bir şeye dönüştürme, diğer taraftan da uzlaşma mücadelesine dönüşmektedir. Tabii ki, yönetmenin senaristle çalışması sürecinde onların senaryo hakkındaki ilk ana fikirleri yıkılıp dağıldığı zaman, o dağınıklıktan yeni bir konseptin (kavramın), yeni bir organizmanın meydana gelmesiyle mükemmel bir filmin ortaya çıkması ihtimali de istisna sayılamaz.

Ama her halükarda ana fikrin koparılmadığı, deforme edilmediği ve organik bir şekilde geliştiği, özellikle film yönetmeninin kendi senaryosunu kendisinin kaleme aldığı veya tam tersine, senaryo yazarının filmi kendisinin yönetmeye başladığı gibi durumları, film üzerinde yaratıcı çalışmanın en doğal seçeneği olarak kabul etmek gerekir.

Sonuç olarak bu yüzdendir ki, film yönetimi ve senaryo yazarlığı atölyelerinin kati surette birbirinden ayrılamayacağını düşünüyorum. Gerçek anlamda özgün bir senaryo ancak ve ancak yönetmen tarafından yaratılabilir, yahut yönetmen ile yazar arasında ideal bir işbirliği sonucunda ortaya çıkabilir.

Gene de yazarın senariste dönüşmesi mümkün değildir. Bu durumda yazar, kendi mesleki diyapazonunu genişletmiş olabilir, fakat yazarın uzun süre bu konumda kalmasının pek verimli olabileceğini düşünmüyorum.

Kısaca özetleyecek olursak, bir yönetmene ancak bir yazarın iyi senaristlik yapabileceği kanısındayım. Çünkü bir senaristin önünde gerçek bir yazarlık yeteneği gerektiren ödevler durmaktadır. Tabii bu arada ben bunu söylerken psikolojik ödevlerden söz ediyorum. Şimdi artık edebiyatın sinematografa gerçekten yararlı, gerçekten gerekli ve sinematografın kendine özgüllüğünü hiç de zedelemeyen, onu çarpıtmayan bir etkisi gerçekleşmektedir. Günümüz sinematografında, psikolojiden daha fazla ihmal edilen, daha fazla yüzeysel kalan bir konu yoktur. Burada ben, karakterin içinde bulunduğu durumların derin gerçekliğinin açığa çıkarılmasından ve kavranmasından söz ediyorum.

Sinema hem yönetmenden hem de senaristten insan hakkında devasa miktarda bilgi talep eder. Ayrıca bu bilgi her ay-

rı durumda titizlikle doğrulanmalıdır ki, bu anlamda filmin yaratıcısı sadece bir psikoloji uzmanını değil, aynı zamanda bir psikiyatri uzmanını çağrıştırılabilsin. Çünkü sinematografın plastiği muazzam ölçüde, hatta çoğu zaman çözümleyici oranda, somut koşullarda bulunan insan karakterinin somut durumlarıyla bağlantılıdır. Ve insanın bu iç durumu hakkında gerçek bir bilgiyle dolu olan senarist, yönetmene çok şey katabilir, mutlaka katmalıdır da. İşte sırf bu sebeplerden dolayı, senarist gerçek anlamda bir yazar olmalıdır.

Diğer taraftan, senaristin yönetmene dönüşmesi konusunun da sizi hiç şaşırtmaması gerekir. Senaristlikten yönetmenliğe geçmiş çok sayıda örnekler var. Bunlar önemli ölçüde Fransız Yeni Dalga veya çoğunlukla İtalyan 'Yeni Gerçekçi' akımına mensup olan sinemacılardır. Bu isimlerin hemen hepsi daha önceleri eleştirmen veya senarist olan kimselerdir. Dolayısıyla, genel olarak bütün meşhur yönetmenler senaryolarını ya kendileri ya da bir yazarla ortak olarak kaleme almışlardır.

Doğrusunu söylemek gerekirse, genellikle senaryo yazımı ve senaryonun redaksiyon heyeti adı verilen her türlü heyetler tarafından müzakere edilmesi, artık çok demode, hatta oldukça gerici bir uygulamadır. Bir zaman gelecek, sinema bu gibi uygulamaları mutlaka reddedecektir. Çünkü senaryoyla sinema filmini kontrol altında tutmanın mümkün olmadığı gün gibi aşikârdır. İyi bir film olacağı umuduyla çok sayıda senaryonun çekimine başlandığını hepimiz biliriz; fakat gelin görün ki böylesi filmlerin hepsi ardı ardına dökülmüşlerdir. Buna karşılık, kimsenin inanmadığı senaryolardan bir bakarsınız, birer şaheser

çıkmıştır. Bu böyledir... Kısaca söylemek gerekirse, burada herhangi bir mantık aramaya gerek yoktur. Eğer birileri senaryoya bakıp ondan çekilecek filmin nasıl olacağını kestirebileceklerini düşünüyorlarsa, kendilerini derin bir yanılgının beklediğine dair size teminat verebilirim.

Buna karşılık ne yazık ki, Batı'da yapımcı denen bir şahıs var ve bu şahsın parasını nereye yatırdığını bilmesi gerekiyor. Bizde de devletin parasının nereye harcandığını bilmek zorunda olan Goskino (sinemadan sorumlu devlet bakanlığı) var. Oysa her iki taraf için de bu kişi ve kurumlar kendi kendini kandırmaktan başka bir şey değildir. Üstelik bunun bir kandırmaca olduğu her iki taraf için de defalarca kanıtlanmıştır. Böylece kendi kendimizi kandırdığımız gibi, bizim senaryolarımızı denetleyen insanlar da kendi kendilerini kandırmaktadırlar.

Öyle görünüyor ki, para babası bir yapımcı veya aynı vazifeyi gören bir devlet organı olduğu sürece bizler senarist diye bir mesleğe ihtiyaç duyacağız...

Yönetmen ile yazarın ortak çalışma konusuna gelince, bu da aynı şekilde çok zor bir problem gibi görünüyor. İş bu ki, bir yazar ne kadar iyi yazıyorsa, yazdıklarını filme aktarmak o derece imkânsızdır. Neyi kastettiğimi anlamak için Andrey Bıytov veya Hrant Matevosyan'ın eserlerini hatırlamak yeterli olacaktır. Bu yüzden, yönetmen ile yazarın beraber çalışmaları için, sinema eserinin edebi telifin bir illüstrasyonundan ibaret olmadığını ve sinema eserinin kaçınılmaz olarak edebiyata yabancı bir sanatsal betimsellikten meydana geldiğini anlaması zorunludur. Öyle ki, bu durumda özgün ve betimsel bir dünya yaratmak için edebi eserin kendi-

si bile, yönetmenin elinde kendine münhasır tetikleyici bir malzemeden ibaret kalacaktır. Kendi sinema deneyimimde Stanislav Lem* ve Vladimir Bogomolov** adlı yazarlarla çalışırken, söz konusu yasayı henüz anlayamamış olmamdan kaynaklanan sorunlarla karşılaşmıştım. Bu iki yazar, eserlerini sinemaya aktarırken bir tek sözcüğü bile değiştirmemem gerektiğini düşünüyorlardı. Öyle ki, sinema sanatının özelliklerini anlamamak çok yaygın bir yanlışlıktan ibarettir. Diğer taraftan benim, yazar Boris Strugatski'yle*** ortak çalışmam gerçekten verimliydi. Kısaca, yukarıda değindiğim sebeplerden dolayı, çok iyi olsa bile her yazarın senarist olması mümkün değildir. Tabii ki senaryo yazamama durumu iyi bir yazarın eksikliği şeklinde algılanmamalıdır. Benim burada kastettiğim, sadece sinemayla edebiyatın betimselliğinin birbirinden farklı şeyler olduğudur...

Pekâlâ, senaryoda süje ne anlama geliyor? Doğrusu, bu soruya tekdüze bir cevabın bulunması mümkün değildir. Hiç olmazsa örnek göstermek bakımından Godard ve Casavettes'in filmlerini hatırlayalım. Bu yüzden, hâlihazırda tasavvur ettiğim ve benim gözümde az veya çok kabul edilebilir haliyle, yani senaryo hakkında benim görüşlerimi de yansıttığı anlamda süjenin üzerinde durmak istiyorum.

Bir sanat olarak sinematografın gerek imkânları, gerekse özellikleri hakkındaki şu an tasavvurlarım ışığında söyleye-

*) Stanislav Lem, Tarkovski'nin *Solaris* filminin uyarlandığı bilim kurgu romanının Polonyalı yazarı. (ç.n.)

**) Vladimir Bogomolov, Tarkovski'nin *İvanovo Dedstvo* (İvan'ın Çocukluğu) filminin romanını yazan Sovyet yazar. (ç.n.)

***) Boris Strugatski, Tarkovski'nin *Stalker* filminin uyarlandığı *Piknik Na Oboçine* (Yol Kenarında Piknik) adlı öyküyü kardeşi Arkadi Strugatski'yle yazan Sovyet yazar ve senarist. (ç.n.)

bilirim ki, senaryo süjesinin klasiklerin prensiplerine uygun olarak zaman, mekân ve olay birliği taleplerine cevap vermesi benim açımdan çok önemlidir. Daha önceleri senaryo kahramanlarını beklenmeyen her türlü deneyim ve sorunlarla karşı karşıya getiren güncel olayları olduğu gibi, diğer zamansal katmaları, rüyaları, olayların karmakarışıklığını mümkün mertebe kapsamlı bir şekilde kurgulamanın imkânlarını sonuna kadar kullanmanın daha ilginç olduğunu sanırdım. Oysa şimdi kurgu parçacıkları arasında zaman akışının kesintiye uğramasını istemiyorum. Zaman akışının ve zamanın kadr (kesintisiz çekilen film parçası) içinde olmasını ve kadrda tüketilmesini, kadrların birbirine yapıştırıldığı yerin bir önceki kadrdaki aynı olayın ve zamanın devamlılığından başka bir anlam taşımaması gerektiğini düşünüyorum. İki kadr arasındaki kurgu yerinin zaman atlamaları, zamanın ayıklanması ve dramaturjik organizasyonu gibi fonksiyonları olmamalıdır.

Bana öyle geliyor ki, bu türden biçimsel bir çözüm yönetmene büyük imkânlar sağlayan, olabildiğince sade ve masrafsız bir çözümdür.

Şimdi de senaryoda diyalog sorununu ele alalım.

Kahramanların filmde konuştukları diyaloglarda sahnenin anlamını toparlamak mümkün değildir. "Kelimeler, kelimeler, kelimeler" – gerçek hayatta sözcük çoğunlukla 'hava' sadece. Ancak nadiren ve kısa bir süre için sözcük ile jestin, sözcük ile olan bitenin, sözcük ile anlamın birbiriyle tamamen çakıştığını gözlemleyebilirsiniz. Genellikle sözcük ile insanın psikolojik durumu ve fiziksel eylemi birbirinden farklı katmanlarda gelişmektedir. Bunlar birbirini etkile-

mekte, bazen hafifçe birbirini tekrar etmekte, çoğu kez birbiriyle çelişmekte, bazen de keskin bir şekilde çatışıp birbirinin foyasını meydana çıkarmaktadır. Ve bu katmanların her birinde eşzamanlı olarak neyin nasıl meydana geldiği tamamen doğru bir şekilde anlaşıldığı zaman, ancak ve ancak olguların gerçekliğini ve tekrar edilemezliğini elde etmek mümkündür. Yalnızca eylemin telaffuz edilen sözcükle arasındaki doğru orantıdan ve farklı yönlere yönelmiş olmalarından, benim 'izlenebilen betimsellik' adını verdiğim mutlak somut bir betimsellik doğabilir.

Edebiyatta olsun, tiyatro dramaturjisinde olsun diyalog, içeriğin bir ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. (Her zaman değilse bile çoğu kez böyledir.) Sinemada yine aynı şekilde diyalog aracılığıyla düşünceleri aktarmak mümkündür. Öyle ki, gerçek hayatta da böyle şeyler olabiliyor. Ama sinemada diyalog kullanımının başka bir prensibi vardır. Film yönetmeni kamera önünde cereyan eden olaylara devamlı tanıklık etmek zorundadır. Sinemada konuşmalar bir etkileme (efekt) veya fon sesi, vs. mahiyetinde kullanılmış olabilir. Bu arada hiçbir diyalogun bulunmadığı çok başarılı filmlerin de olduğunu unutmamak gerekir.

Sinemada kişilerin yaptıklarıyla söyledikleri şeyler farklıdır. Bu da iyi bir şey... Bu yüzden, düzyazıdaki diyalog hiçbir şekilde senaryoya uymaz. Eğer tiyatroda 'düşünce – karakter' diye bir şey mümkünse, sinemada bunun böyle olamayacağı açıktır. Hatta düzyazıdaki karakter de öykü, roman veya hikâyede farklılıklar gösterir.

Kısaca sinemada kişilerin, karakterlerin ve onlara uygun olan diyalogların işlevi edebiyatta, tiyatroda veya düz-

yazıda, yani diğer sanat dallarında olduğundan tamamen farklıdır.

O halde sinemada karakter ne anlama gelir? Kural olarak bu hiçbir şey ve ne yazık ki, gerçek hayatla ilişkisinde tamamen koşullu, yaklaşık ve tam olamayacak kadar yetersizdir. Öyle ki, bu sorun defalarca sinemacılar tarafından masaya yatırılmış ve çoğu kez başarılı şekilde çözüme kavuşturulmuştur.

Buna örnek olarak *Çapayev** filmini ele alalım. Bana göre bu filmin -bütün tuhaflığına rağmen- çok kaliteli bir malzemeye sahip olduğu kolayca görülmektedir, ama berbat bir şekilde kurgulanmıştır. Sanki bu malzeme böyle bir kurgu için çekilmemiş hissini verir. Bu çalışma, filmden ziyade noktalarla yapılmış bir resme benzer.

Baboçkin karakteri şu veya bu şekilde inandırıcı ve şiirsel olmasına rağmen, söz konusu karakterin niteliklerini filmde oluşturabilmek için malzeme yetersiz kalır. Bunun sonucunda Baboçkin karakteri didaktik olmaktan kurtulamaz. Filmin şeması dâhil her şey o kadar primitif olmuştur ki, insan birbirinden kopuk parçalar izlediği hissine kapılır. Filmin yaratıcılarının böyle bir sonuca çok isteyerek vardıklarını hiç zannetmiyorum.

*Predsedatel*** (Başkan) filminde karakterin yapılanmasıyla ilgili yukarıdakine benzer bir prensip gözlemlemek mümkündür. Yani sonuç itibariyle, temelinde 'herhangi bi-

---

*) *Çapayev*, Georgi Vasilyev ve Sergey Vasilyev'in (Vasilyev Kardeşler) 1935 yılında yönettikleri ve Sovyet Devrimi yıllarında Kızıl Ordu'nun 25. Tümen Komutanı Vasili İvanoviç Çapayev'i konu alan film. (ç.n.)

*) *Predsedatel*, 1964 yılında Sovyet yönetmen Aleksey Saltykov'un yönettiği film. (ç.n.)

rimiz gibi bir kahraman' tezine dayanan bir şema... Fakat ne olursa olsun karakter yaratmanın başka prensipleri olduğunu da biliyoruz. Hiç olmazsa yönetmen Vittorio De Sica'nın* *Umberto D* filmini hatırlayalım...

Şematik bir karakterle karşılaştığım zaman her seferinde, bu hikâyeyi daha ilginç, daha çekici bir şekilde nasıl anlatabilirim diye oturup kafa yoran herhangi bir yaratıcı tasavvur ediyorum ister istemez. Ve bunun arkasında ne pahasına olursa olsun izleyicinin ilgisini çekmeye yöneltilmiş büyük bir çaba harcandığını hissediyorum. Aslında bu çaba ticari sinemanın temel prensibinden başka bir şey değildir. Tabii ki ticari sinemanın temel dayanağı izlencedir, gerçeğe yakın bazı suni olguların bir listesinden meydana gelen şematikliğin yerine geçen canlı betimselliğin çekiciliği değil. Örneğin, ticari sinemada olumlu bir kahramanı 'canlı' hale getirmek için filmin başında onu mutlaka herhangi bir şekilde itici veya sevimsiz göstermek gerekmektedir.

Oysa özgün bir sanat eserini, bir şaheseri ele alacak olursak 'kendinde olan şey' ile yani tıpkı hayatın kendisi gibi anlaşılmayan bir betimsellikle karşı karşıyayız demektir. Her ne zaman sinema filmini ilgi çekici hale getiren yöntemlerden, tarzlardan, ele alış biçimlerinden söz etmeye başlarsak, gerçeği taklit eden ticari sinema kalıplarının çerçevesine düşmemiz kaçınılmaz olacaktır.

Gerçek sanat, izleyici üzerinde nasıl bir izlenim bırakacağı kaygısını taşımamalıdır ve asla bununla uğraşmamalıdır.

---

*) Vittorio De Sica, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının en önemli yönetmenlerinden ve meşhur *Bisiklet Hırsızları* filmini çeken İtalyan yönetmen. (ç.n.)

Bazen öyle oluyor ki, güya filmin hayatla hiçbir alakası yok, gibi bir serzenişle karşılaşıyoruz. İşte ben bunu kati surette anlamıyorum. Beni bağışlayın ama bu bir sayıklamadan başka bir şey değildir. Çünkü kendi zamanının olayları içerisinde yaşayan bir insanın bizzat kendisi, kendi düşünceleri bugün var olan gerçekliğin bir kanıtıdır. 'Hayatla hiçbir alakası olmama'yı ancak Marslıların yapması mümkündür.

Bütün güzel sanatların insanı ele aldığı herkes tarafından bilinir. Bir ressam sadece natürmort (ölü doğa) resimleri yapıyor olsa bile bu böyledir.

Filmlerimizde şu veya bu konuyla ilgili sorunları yeterli derecede işlemediğimiz türünde beyanatların çoğu zaman ortada dolaştıklarını işitiyoruz. Örneğin tarım, işçi sınıfı, Sovyet aydınları veya başka herhangi bir konu...

Şahsen sorunları bu şekilde ortaya koymanın mümkün olmadığını düşünüyorum. Sinema sanatının planlamasını herhangi bir konuyla ilişkilendirilmesi doğrultusunda yapmak nitelikli bir sonuç alma bağlamında umut verici bir durum değildir.

Bana öyle geliyor ki, diğer sanatlar gibi sinema sanatı da gerek içerik, gerekse amaç bakımından şu veya bu konuyu benimsemenin gerekliliğini değil de, her zaman ve her şeyden önce *insan konusunu* ele almıştır.

Çok meşhur, bir o kadar da yaygın, ama çoğu zaman aklımıza gelmeyen harikulade bir saptamasını hatırlatmak istiyorum. Friedrich Engels, "Yaratıcının görüşleri ne kadar saklı olursa, sanat eseri için o derece iyidir," demiştir.

Bu ne anlama gelir? Benim düşünceme göre, bu saptama sanat eserinde herhangi bir fikre bağlılığın olmadığı anlamına gelmez. Çünkü her sanat eseri mutlaka belirli bir görüşü dile getirir. Burada belirtilmesi istenen şey, düşünce tezini maskeleyen sanatsal betimselliğin üstünlük sağladığı insana özgü, yaşayan, betimsel bir biçim, sanatsal anlam kazanabilmesi için sanat eserinde yaratıcının görüşlerinin, eserin ana fikrinin o kadar derin bir şekilde saklanmasının gerekli olduğudur.

Burada yaratıcının görüşlerinin, çok ciddi düşünce ve heyecanların biçimlenmesi sonucunda ortaya çıkan bir bütünlük içerisinde ifade edildiği anlatılmaktadır. Sanatçının sadece betimlemeler yoluyla düşündüğünü ve hayatla ilgili tutumunu ancak bu şekilde sergileyebileceğini hatırlamak gerekir.

Güzel sanatlar sadece insanı konu alır ve sanatın başka bir konusu olması ihtimal dışıdır. Bu da sanatın insani görüşün sınırlarının dışına çıkamayacağı anlamına geliyor. Yani insana başka bir yönden, deyim yerindeyse 'insani olmayan' yönden bakması mümkün değildir. Ben kendi deneyimlerimde bu sorunla iki kez karşılaştım. *Solaris* filminde alışılagelmiş insan algısını reddederek, insani olmayan bir gözden bir sahne çekmem gerektiği düşüncesine kapıldım. Harry'nin intihar etmeye teşebbüs etmesi ve kademeli bir şekilde kendini tazelemesi (rejenerasyonu) sahnesini kastediyorum. Ne var ki bu sahneden hiçbir şey elde edilemedi. Sonuçta, böyle bir şeyi yapmanın mümkün olmadığı anlaşıldı. Çünkü herhangi bir taklit veya stilizasyon betimsellik değil de, sadece mantıksal ispatın belirli bir sistemi sonucunu doğuracaktır.

Fakat daha önce söylediğim gibi, edebiyatta, şiirde veya diyelim ki resimde karakter yapılandırmanın birbirinden farklı ve her sanat dalının kendi doğasından kaynaklanan kuralları vardır.

Shakespeare'in kendi trajedilerinde yaptığını edebiyatta yapmak tamamen imkânsız olurdu, çünkü klasik dramaturjide karakter niteliğinde büsbütün felsefi sistemler, felsefi mefhumlar ortaya çıkmaktadır. Örnek olarak Hamlet veya Macbeth'i ele alalım. Bunlar karakter veya tipleme değiller ki! Bunlar şiirde veya edebiyatta olması mümkün olmayan birer konsept (kavrayış, öz), birer bakış açısıdır. Öyle ki, bunlar edebiyat veya şiirde korkunç derecede şematik görüneceklerdir. Bu durum sadece Shakespeare'in dramaturjisini değil, aynı zamanda Ostrovski, Ben Johnson ve Pirandello'nun dramaturjisini de ilgilendirmektedir. Buna karşın tiyatrodaki insani içeriğin varlığının en doğal biçimidir bu...

Bu prensibe göre, yani karakter olmadan bir edebiyat eseri yazmayı deneyin, işte o zaman bunun imkânsız olduğunu anlayacaksınız.

Dürüstçe söylemek gerekirse, ister Ortaçağ isterse günümüz romanı olsun, temelinde sağlam insani karakter olmayan hiçbir romana rastlamış değilim. *Eğer sinemada edebiyattaki gibi bir yöntemle insani bir karakter yaratmaya çalışıyorsak, kural olarak bundan hiçbir şey elde edemeyeceğimizi görürüz.* Bununla ilgili olarak burada, sinemaya bir tür sinema-roman *(kino-roman)* mantığıyla yaklaşan bakış açısını kastediyorum. Benim bakış açıma göre bu tamamen yanlış bir yaklaşımdır. Çünkü bu, edebiyatın insani karakter yaratma pren-

siplerini doğrudan doğruya sinemaya taşıma girişiminden başka bir şey değildir. Bu da film şeridine sabitleştirilmiş (basılmış) edebiyat olacaktır.

Eğer geleneksel tiyatroya özgü yöntemlerle karakter yaratma girişiminde bulunursak, bundan da yine bir şey elde edemeyiz. Bu durumda da her şeyin korkunç derecede yanlış ve şematik kalması kaçınılamaz bir durumdur.

Demek oluyor ki, düşünceleri anlatmada sinemanın kendine özgü bir yöntemi olması gerekmektedir. Bu da bütün yönetmenlerin aynı tarzda çalışması gerektiği anlamına gelmez. Bu sadece, her yönetmenin özgün bir tarzda çalışacağı, sinemanın kendine özgü bir malzemesi bulunduğu anlamına gelir.

Daha önce sözünü ettiğim gibi, sinemanın bu malzemesi 'zaman'dan başka bir şey değildir.

Yönetmen filmini yaparken diğer sanat dallarına değinerek onları kendi betimleme sitemine dâhil eder etmez, filmde bir durgunluk anı, bir çeşit ölü alan oluşur ve film artık yaşamamaya başlar. Çünkü bu garip serpiştirmeler eserin bütünlüğünü bozarlar. Bir de kural olarak, sinematografa özgü bir biçime sahip olmayan filmler veya filmlerdeki bazı yerler, zamanla kıyaslanmaya tahammül etmedikleri gibi çok demode olurlar. Bu durumda film başka sanat dallarına ait olan biçimleri gasp etmiş, onlara tecavüz etmiş gibi bir nitelik kazanır.

Sinema dramaturjisi tartışmalarında çoğu kez, dramaturjinin bir temel prensibi olarak aksiyondan (dramatik eylem) söz edildiğini işitmemiz mümkündür.

Herkes dramatik eylem hakkında konuşuyor. Bu nedir peki? *Dramatik eylem, maddelerin ve gerçek dünyanın zaman içinde bir varoluş biçiminden ibarettir.* Başka hiçbir şey değil! Özellikle bütün episodları şiş gibi delip geçen ve bununla yapımcı şirketlere başarı garantisi verdikleri dedektif sinema türününse, dramatik eylemle hiçbir alakası yoktur. Bütün bunlar gerçekte olmayan bir koşulluluktan ibarettir. Bütün bunlar prensipte tiyatrodur...

Bizler hayata çok az ilgi gösteriyoruz, bizler sanatın sebebi olan hayata karşı ilgisiz olduğumuz gibi onu dikkate almıyoruz. Bizler Jules Verne yaklaşımıyla kapalı odalarda sanat üretiyoruz. Günümüzde olağanüstü miktarda bir çeşit şablon, Esperanto gibi yapay bir dil ortaya çıktı. Bizler hâlâ kendimize ait olmayan demode bir dille (eski yöntemlerle) bazı hikâyeler veya hikâyecikler anlatmakla ve birbirimizi tekrar etmekle iştigal ediyoruz. Bu sayede hiç kimseye hiçbir şey iletmemiz mümkün değildir. Tabii ki bu bir kesimin ilgisini çekebilir, sinema dağıtımcıları bundan para kazanabilirler. *Fakat prensip itibariyle, özünde sinema sanatına henüz ciddi bir şekilde dokunulmamıştır.*

Bana savaş esnasında bir adamın başından geçen bir olay anlatmışlardı. Adamın birini korkaklık veya ihanet yüzünden, her neyse, sebebini şu an hatırlamıyorum, kurşuna dizilmeleri gerekiyormuş. Bu adamla birlikte daha birkaç kişi eskiden ilkokul olan bir binanın yanında duruyorlarmış. Bahar günleriymiş, bazı yerler hâlâ karla kaplıymış, etrafta eriyen karlardan küçük göletler oluşmuş. İdam edilecekler duvarın dibinde duruyorlarmış. Onları kurşuna dizmeden önce, askeri botlarını ve paltolarını çıkarmaları emredilmiş. Çünkü o

zamanlar büyük bir ihtimalle askeri elbise sıkıntısı çekiliyormuş, vs... Hepsi giysilerini çıkarmışlar. Fakat aralarından biri, herhalde başka bir şey düşünerek çıkardığı paltosunu düzenli bir şekilde katlayıp onu koyacak kuru bir yer bulmak için etrafta dolaşmaya başlamış. Fakat etraf su birikintileriyle doluymuş ve paltoyu koyacak kuru bir yer yokmuş. Ne de olsa adam paltosunu bir su birikintisine koymaya alışık değilmiş. Oysa birkaç dakika sonra adamın ölü bedeni duvarın dibinde yatıyormuş ve onun artık hiçbir paltoya ihtiyacı olmayacakmış. Fakat adam ölümden ziyade başka şeyler düşünüyor olacakmış ki, eski alışkanlıkları gereği otomatik bir şekilde davranmış. Ve bu davranışı onun ruh halini açığa vurmuş. İşte bu olay bana olağanüstü anlamlı geliyor.

Eninde sonunda sinemada insanları sarsan, olayın gerçeğe uygunluğu ve dakikliğidir. Yeri gelmişken, son zamanlarda sinema camiasına çok yetenekli bir yönetmenin katıldığını söyleyelim. Bu adam, *Savaşsız Yirmi Gün* adlı ve kanaatime göre çok enteresan filmin yönetmeni Leningrad'dan Aleksey German'dır.* *Savaşsız Yirmi Gün* filminde bir bütünlük sağlanmamış olmasına rağmen öyle olağanüstü parçalar vardır ki, bir sinema yönetmeniyle karşı karşıya olduğumuzu hissetmenizi sağlarlar. Henüz bir sürü eksiği olmasına rağmen onun eline su dökemeyecek onlarca şöhretli yönetmen sayabilirim. Öyle ki onu bir kenara bırakalım, onunla beraber çalışan senaryo yazarı da öyle.

Söz konusu filmde insanı hayrete düşüren yerler vardır. Örneğin, Taşkent'te bir fabrikadaki miting epizodu. Nasıl

*) Aleksey Yuryeviç German, 1938 yılında Leningrad'da doğdu. *Savaşsız Yirmi Gün* ve *Arkadaşım İvan Lapşin* adlı filmleriyle tanınan Sovyet yönetmen. (ç.n.)

anlatsam bilmiyorum, ama bu öyle kaliteli, öyle yüksek düzeyde yapılmış bir epizod ki, hayran olmamak elde değil. Böyle bir epizodun hiç savaş görmemiş bir adam tarafından yaratılmış olması insanı hayrete düşürüyor. Fakat asıl mesele yönetmenin savaşı bilip bilmediğinde değil, savaşı hissetmesinde ve onu nasıl işlediğinde yatmaktadır.

Sergey Paradjanov'un* her iki eserini, özellikle de ikincisini, daha sonra Otar Yoselyani'nin** her üç filmini de izlemeniz çok iyi olurdu. Bütün bu insanlar her şeyi çok derin araştırıyorlar, çünkü sinematografın ne olduğunu anlıyorlar. Öyle ki, bu insanların hiçbir şekilde birbirlerine benzemediklerini sizler de yadsımayacaksınız. Birbirine benzemek bir yana, tam tersine tavırları olsun, konuları olsun her bakımdan birbirlerinin tamamen karşıtı durumundalar.

Tam anlamıyla eksiksiz bir sinema dramaturjisi yaratmak için füg, sonat, senfoni, vs. gibi müzik eserlerinin biçimlerini çok yakından tanımak gerekmektedir. Çünkü film, biçimsel olarak en çok müzikal eserin konstrüksiyonuna (yapısına) benzer. Bu durumda olayların akış mantığı değil, sinemasal malzemede varlıklarının biçimi önemlidir. Bu ikisi de birbirinden farklı şeyler. Burada zaman artık biçim haline gelmiştir.

Müzik yapıtlarındaki final kodun çok önemli olması gibi, sinema eserinin genel biçiminde de final (son) çok önemlidir.

---

*) Sergey Yosifoviç Paradjanov (1924 Tiflis – 1990 Yerevan), *Nar Rengi, Aşuk Garip, Suram Kalesi Destanı* ve *Unutulmuş Ataların Gölgesi* gibi filmleriyle tanınan Sovyet (Ermeni) yönetmen. (ç.n.)

**) Otar Yoselyani, 1934 yılında Tiflis'te doğdu. Sovyetler'in dağılışı yıllarında Fransa'ya gitti. *İşe Yaramaz, Güz Bahçeleri* ve *Pazartesi Sabahı* gibi filmleri yönetmiş olan eski Sovyet (Gürcü) yönetmen. Sovyetler'in dağılışından bu yana Paris'te yaşamaktadır. (ç.n.)

Biçimin bu anlamıyla epizodların, karakterlerin ve olayların birbirini takip eden sıralanışı (ardışıklığı) artık önemli değildir. Burada önemli olan konu, karşı konu (tema, anti tema) ve işleniş, vs. gibi müzik kurallarının mantığıdır. *Ayna* filminde çoğu yerde, filmsel malzemenin düzenlenişi böyle bir prensip üzerine kurulmuştur.

Sinema dramaturjisi, temelinde, filmsel malzemenin geliştirilmesinde mantığın değil, duygu ve hissiyatın dönüştürülmesinin daha önemli olduğu müzikal biçime daha yakındır. *Filmde duygusallığın sağlanması ancak mantıksal ardışıklığın bozulması yoluyla mümkün olabilir.* Gerçek anlamda sinema dramaturjisi budur. Yani, sinema dramaturjisi ardışıklığın kendisi değil, duygusallık sağlamak amacıyla ardışıklıkla oynamaktır. *Burada mantık veya hikâye aramak yerine, duygunun gelişimini aramak gerekmektedir.* Çehov bir hikâyesini yazdıktan sonra ilk sayfasını tesadüfen atmamıştır. Yani Çehov hikâyesinden bütün 'çünküler'i, başka bir deyişle bütün gerekçeleri atmıştır. Filmsel malzemenin ancak ve ancak 'sağduyu'dan kurtulduğu zaman, kendi doğal gelişme ve dönüşmelerinde canlı bir duyguyu doğurması mümkün olabilir. Çekilen filmin materyali ne kadar iyi olursa, başlangıçtaki dramaturjiyi o derece parçalayacak demektir.

Gerçek anlamda bir sanatsal betimleme rasyonel bir yoruma değil, tekdüze deşifre edilmeye imkân vermeyen duygusal niteliklere sahiptir. Bu sebepledir ki mantık dışılık, filmsel malzemenin yapısallığının müzik kuralları ne kadar doğru ve sanatsalsa, sağduyu da aynı ölçüde sınırlı demektir. Genel olarak sanat, sonsuzluk ile betimsellik arasında bir denge kurma girişiminden ibarettir.

Sanat eseri bir sarsılma, bir katharsis doğurma yeteneğine sahip olmalıdır. Aynı şekilde, insanın canlı ıstıraplarına değinebilmesi gerekir. Sanatın amacı insanlara yaşamayı öğretmek değildir. (Leonardo Da Vinci Meryem Ana resimleriyle veya Andrey Rublyov Troitsa -Üçlü- ile insanlara yaşamayı mı öğretiyor acaba?) *Sanat hiçbir zaman problem çözmemiştir, problemleri açığa çıkarmıştır. Sanat insanın görüşünü değiştirip iyiliği benimsemesi için onu hazırlar ve manevi enerjisini özgürleştirir. Sanatın yüksek görevi işte burada yatmaktadır.*

2
ANA FİKİR (SANATSAL DÜŞÜNCE) VE ANA FİKRİN FİLMDE GERÇEKLEŞTİRİLMESİ



Film yönetmenliği, yönetmenin senaryo yazarıyla senaryoyu müzakere ettiği anda başlamaz. Ne oyuncularla çalışmaya başlamakla, ne de kompozitörle görüşmeler yapmakla başlar... Film yönetmenliği, yönetmen adı verilen insanın kendi kendine saçmalamaya başladığı ve beyazperdede yeniden yaratılması gündeme gelen filmin, ister noktası noktasına detaylandırılmış epizodlarının sıralanmış hali olsun isterse dokusu ve duygusal atmosferinin duyumsanması olsun, yapılacak film hakkında ilk betimlemelerin ortaya çıktığı andan itibaren başlar. İletmek istediği düşünceyi (ana fikri) açık bir şekilde gören, daha sonra çekim ekibiyle ça-

lışarak düşüncesini sonuna kadar ve en doğru haliyle aktarabilen sinemacıyı, belki de yönetmen diye adlandırmak mümkündür. Fakat bütün bunlar henüz tam anlamıyla profesyonelliğin ve mesleki zanaatın çerçeveleri dışına çıkamamaktadır. Bu çerçevelere, onlar olmazsa sanatın kendini var edemeyeceği daha birçok şeyi dâhil etmek gerekir. Buna rağmen bu çerçevelerin sınırlarını aşamayan bir yönetmenin sanatçı olarak adlandırılması mümkün değildir.

Yönetmen, ana fikrinde veya filminde kendine özgü bir betimsel yapı, gerçek dünya hakkında bir düşünceler sistemi olduğu, ayrıca yönetmen bu düşünceler sistemini izleyicinin muhakemesine sunup kendisinin en mahrem (gizli) hayalleriymiş gibi izleyiciyle paylaştığı zaman ancak sanatçı olma yolunda adımını atabilir. Ancak ve ancak dünyaya kendine özgü bir bakış açısı olan yönetmen sanatçı, kendine özgü bakışı olan sinema da sanat olabilir.

Mesleğimizde olduğu gibi mesleğimizin etrafında da bir sürü batıl inanç mevcuttur. Bununla gelenekleri değil, özellikle batıl inançları, düşünme klişelerini, genel olarak geleneklerin çevresinde ortaya çıkan ve onların sayesinde herhangi bir geleneği yosun gibi kaplayan beylik sözleri kastediyorum. Öyle ki, yönetmen ancak sözünü ettiğimiz batıl inançlardan kendini arındırdıktan sonra sanat alanında bir şeyler elde etme şansına sahip olur. Yönetmenin kendi tutumunu, kendi bakış açısını oluşturması (sağduyu karşısında tabii ki) ve çalışmaları esnasında gözbebeği gibi onları koruması gerekir.

Her halükarda işin en zor tarafı, sınırları ne kadar sert olursa olsun, yönetmenin hiç çekinmeden kendisi için öz-

gün bir anlayış oluşturması ve bu anlayışı sonuna kadar takip etmesidir. İşin en kolay tarafıysa, elektik (seçgen) olup mesleğimizde örnekleri yeteri kadar yaygın olan klişeciliği takip etmektir. Klişeciliği takip etmek hem sanatçı açısından daha kolay, hem de izleyici açısından daha basittir. Ama burada sanatçı için en korkunç tehlike, yolunu şaşırıp düz ovada kaybolmaktır.

Sinema aracılığıyla yüzyıllar boyunca edebiyatın, müziğin ve resmin konularını oluşturan sorunlar düzeyinde, aktüalitenin en çetrefil sorunlarını ele alan filmler yapmak mümkündür. Fakat burada yapılması gereken, yalnızca sinema sanatının her zaman ileriye taşıyacak yolu veya akımı aramak ve her defasında yeniden aramak olmalıdır.

Pekâlâ, her şeye rağmen bu *ana fikir* de ne demek oluyor? Hangi koşullarda ve nasıl ortaya çıkıyor? Sanatçının bilincinde nasıl belirginleşiyor ve eninde sonunda sinema filminde nasıl işleniyor? İşte bu sorular artık daha somut bir şekilde ele alınmayı gerektirir.

Bu konuyla ilgili örnek olması açısından *Ayna* filminde olup bitenleri anlatabilirim.

Bir zamanlar Mişarin'le* ortaklaşa "Beyaz, Beyaz Gün" adlı bir edebi senaryo yazmıştık. Ben henüz bu filmin ne hakkında olacağını bilmiyordum. Bu filmin senaryo bağlamında nasıl biçimlendirileceğini ve burada anne betimlemesinin (imajının), daha doğrusu betimleme değil de, anne çizgisinin nasıl bir etki yaratacağını bile bilmiyordum. Buna karşılık,

*) Aleksandr Mişarin, Tarkovski'nin *Zerkalo* (Ayna) filminin senaryosunu beraber yazdığı Sovyet senarist ve oyuncu. Aynı zamanda *Ayna* filminde rol almıştır. (ç.n.)

bir şeyi çok iyi biliyordum. Doğduğum mekânla ilgili devamlı olarak ve hep aynı rüyayı görüyordum. Doğduğum ev rüyama giriyordu. Ve sanki ben eve giriyordum veya daha doğrusu girmiyordum da, devamlı olarak evin etrafında dolaşıyordum. Bu rüyalar her zaman korkunç derecede gerçek gibiydiler. Hatta onların sırf benim gördüğüm rüyalardan ibaret olduklarını bildiğim zaman, özellikle inanılmayacak kadar gerçektiler. Olaylar bazen korkunç bir şekilde yer değiştiriyordu. Fakat bu rüyalar devamlı olarak bu konuyla sınırlıydı. Bu eninde sonunda hep aynı rüyaydı, çünkü devamlı olarak aynı mekânda cereyan ediyordu. Bana öyle görünüyordu ki, sanki bu duygu kendine özgü maddi bir anlam taşıyordu, çünkü böyle bir rüya devamlı bir şekilde insanı boşu boşuna takip etmez. Burada bir şeyler var, çok önemli şeyler. Okuduğum bazı kaynaklara dayanarak, rüyamdaki bu tuhaf betimselliği filmde canlandırmanın beni bu ağır duygularımdan kurtaracağını düşünmeye başladım, çünkü geçmişe özlem (nostalji) gibi çok ağır bir ruh hali içerisindeydim. Bir şeyler beni hep geçmişe doğru çekiyordu, önümde hiçbir şey bırakmadan. Bu bana her zaman çok zor geliyordu. Sonunda bu durumdan kurtulmanın tek çaresinin bu rüyaları anlatmak olduğunu düşündüm. Bir zamanlar Proust'tan rüyaların etkisinden kurtulmak için onları anlatmasının çok işe yaradığını okumuştum. Hatta Freud'un da bu konuyla ilgili yazıları mevcuttur. Böylece kendi kendime dedim ki gel bunu bir hikâye olarak yaz. Ne var ki, yazdıklarımın tedrici olarak bir film şeklinde biçimlenmeye başladığını gördüm. Sonunda çok tuhaf bir şey oldu. Gerçekten de bu izlenimlerimden kurtuldum. Fakat bu psikoterapi'nin, kendisini gerekli kılan

sebeplerden daha kötü olduğu ortaya çıktı. Bu duygularımdan tamamen kurtulduğum zaman bir anlamda kendi kendimi kaybettiğim hissine kapıldım. Bu duygular kayboldu kaybolmasına ama onların yerini tutacak herhangi bir şey olmadı. Doğrusunu söylemek gerekirse, az çok böyle bir şeyin olacağını tahmin etmiştim, hatta senaryoda bile ne olursa olsun eski mekânlara yani insanın doğduğu eve, mekâna veya eskiden karşılaştığı insanlara dönülmemesi gerektiği yazılmıştı. Öyle ki bu gelişigüzel tasarlanmış bir şeydi ve sonuçta yeterli derecede haklı olduğu da ortaya çıktı. Ayrıca, işin en önemli tarafı, filmin anlamının ve ana fikrinin katiyen eski hatıralardan kurtulmaktan ibaret olmadığı anlaşıldı. Bu da bazen yönetmenin kendisinin bile filmin ne hakkında olduğunu tam anlamıyla tasavvur edemediğini bir kez daha bizlere kanıtlıyor.

Bazen öyle oluyor ki, yönetmen kendini ifade etmek, bazı düşüncelerin ağırlığından kurtulmak için bir şeyler yapıyor. Fakat işin aslında film her ne şekilde kişisel (özel) olursa olsun, eğer sadece yönetmenin kendi hakkındaysa, böyle bir film hiçbir zaman başarılı olamaz. Eğer bu koşullarda film veya kitap başarılı olabiliyorsa, burada şahsi olanın sadece ve sadece filmin ana fikrini doğuran bir dürtüden, daha doğrusu bir esinlenmeden ibaret olduğundan hiç kuşkunuz olmasın. Eğer film sadece yönetmen için çok önem arz eden nostaljik bir çerçevede kalıyorsa, öyle sanıyorum ki bunu hiç kimse anlayamazdı.

Ayna filmini yapmak bizim için çok zordu, çünkü herhangi bir şekilde filme katılınları söz konusu olan birtakım somut insanları ele alıyordu. Biliyorsunuz ki, babam bu senar-

yo için şiirler yazmıştı. Daha doğrusu, babamın bu senaryo için şiir yazmasından ziyade, biz babamın şiirlerini bu film için kullandık. Çünkü söz konusu şiirler filmde anlatılan mekânlarda yazılmışlardı. Bu şiirler bir illüstrasyondan ibaret değildi, yalnızca filmin değişik episodlarının anlattığı döneme ait bir zamanda yazılmışlardı. Örneğin aşkla ilgili şiir yaklaşık olarak yazıldığı tarihle aynı zamanda, yani 1937 yılında filmin kadın kahramanı tarafından hatırlanıyor. Kısacası, bu şiirin bir illüstrasyon olduğunu söylemek bana doğru gelmiyor. Bu şiirler kadın kahramandan ve o mekânda yaşayan kişilerden bağımsız değiller. Diğer taraftan bu şiirlerin, filmde bile rol alan annemle yakından bağlantıları var.

Önceleri annemin şimdi filmde olduğundan daha fazla rol alması öngörülmüştü. Annemin film kamerasının önünde (gizli kamera filan değil, basbayağı filmi çektiğimiz kamera önünde) cevaplaması gereken sorular şeklinde bir tür sinema anketi yapılması düşünülmüştü. Fakat tanrıya şükür bu düşünceden vazgeçildi ve tamamen başka bir şekilde gerçekleştirildi.

Bunun haricinde benim yerine getirmem gereken belirli taahhütlerim vardı, bilmem anlatabiliyor muyum?

Kısaca özetlemek gerekirse, filmin ana fikrinin ortaya çıkmasıyla ilgili konuşmalarımız için çok mahrem, çok kişisel ve bir o kadar da benim hayatımı ilgilendiren, ayrıca benden bağımsız olarak düşünülmesi pek mümkün olmayan bu konuyu kasıtlı bir şekilde seçmiş bulunuyorum. Oysa şu anda hiçbir şekilde filmin nasıl hayata geçirildiğini anlatmak gibi bir derdim yok, sadece şu veya bu şekilde sorunun ahlâki yönünü irdeliyorum.

Bu konuyla ilgili konuşmalarımızı sona erdirebilmek için size bir örnek daha vermek istiyorum.

Andrey Rublyov filminin senaryosunda "Kulikovo Pole" (Kulikov'un Arazisi) adını verdiğimiz bir epizod vardı. Bu epizodun *Andrey Rublyov* filminin birinci serisinin bir prologu (girişi, başlangıcı) olması gerekiyordu. Bu epizod, Kulikov Arazisi Muharebesi ve bir ceset yığını altında az kalsın boğulmak üzere olan zavallı Çar Dimitri'nin kurtarılması, vs.'den ibaretti. Ancak yöneticiler çok pahalı prodüksiyon olması dolayısıyla filmin bu epizodunu senaryodan çıkardılar. Bunun sonucunda da filmde böyle bir patriotik (vatansever) cephe epizodu olmadan filmi çektiğim için uzun süre beni azarladılar. Ben de senaryonun ilk epizodunu zamanında nasıl attıklarını onlara hatırlatmaya çalıştım. Neyse. Ayrıca bu epizod, henüz atılmadan önce değiştirilmiş ve artık Kulikov Arazisi Muharebesi yerine, Kulikov Muharebesi'nden sonraki sabah olarak tasarlanmıştı. Sırf maddi kaygılardan dolayı böyle bir değişiklik yapmak zorunda kalmıştım. Bu epizodu değiştirdim değiştirmesine, ama doğrusunu söylemek gerekirse, şu ana kadar onu daha fazla beğeniyordum.

Daha sonra bu epizod hiçbir değişikliğe uğramadan *Beliy, Beliy Dyen* (Beyaz, Beyaz Gün) filmine birebir aktarılmıştır. Ben bu epizodu tutku derecesinde çekmek istemiştim. Şimdiki zaman ile eskiden cereyan eden olayların birliğini, yani günümüzde gelenek, zaman bağı veya kültür diye adlandırdığımız olguları herhangi bir şekilde iletebilmek benim açımdan çok önemliydi. Her şeye rağmen, sonunda bu epizodu çekme imkânına kavuşamadım. Çünkü yine prodüksiyon açısından çok pahalı bulunmuştu. Öyle ki, *Andrey Rublyov* filminin kos-

tümleri tamamen imha edilmişti ve her nedense bizde bu tür imha işlemleri hiç geciktirilmez. Oysa bu kostümler tabaklanmış natürel deriden, kürkten ve güderiden dikilmişlerdi. Bu kostümler oldukları gibi veya biraz değiştirilerek daha bir sürü filmde kullanılabilirlerdi, buna rağmen imha edildiler. Böylece söz konusu sanatsal düşünceyi (ana fikri) gerçekleştirme imkânını hiçbir şekilde yakalayamadık. Oysa bu sanatsal düşünce olmadan *Ayna* filminin nasıl olacağını tasavvur etmemiz bile mümkün değildi. Doğal olarak, bunun sonucunda başka epizodlar ortaya çıktı. Puşkin'in mektubunun müellifin oğlu* tarafından okunması epizodu ortaya çıktı, belgesel savaş görüntüleri ortaya çıktı. Ayrıca, başka değişiklikler söz konusuydu. Örneğin, bir muharebenin nasıl resimlenmesi gerektiğiyle ilgili Leonardo Da Vinci'nin elyazmalarından bir metnin kullanılması öngörülüyordu.

İşte bu dış ses olarak okunacak metnin, Yurevts kentinde 1938 yılında yıkılan kilisenin yıkılma epizoduna döşenmesi gerekiyordu. Daha sonra "Kilisenin Yıkılması" epizodu da senaryodan atıldı. Onun yerine, tamamen görsel birtakım alıntılar ortaya çıktı. Örneğin, kahramanın babasına yaptığı kısa bir ziyaret epizodunda, Leonardo Da Vinci'nin kitabıyla Leonardo'nun tablosundan bir fragman kastediliyor. İşte böyle tuhaf bir şekilde, daha önce yekpare taştan bir parça olan bu epizod, tamamen farklı biçimde gerçekleştirildi. Şimdiki zamanın geçmişle etkileşimi düşüncesi parçalanarak filmin değişik sahnelerine kısımlar halinde girmiş oldu. Böylece bu düşünce filme temel oluşturmaktan uzak kaldı, yani doğuşu esnasında düşünüldüğü gibi olamadı. Görünen o ki

*) Tarkovski burada müellif olduğundan kendi oğlunu kastediyor. (ç.n.)

bu düşünce, daha somut, daha açık, daha kavramsal veya daha düşünsel şeylerden bahsedilen filmin tamamının duygusal, deyim yerindeyse müzikal tonlamasına dönüştüğü için ayrıca yetersiz kaldığını söylemek mümkündür.

Öyle ki, bütün bunları profesyonel bir yaklaşımla ele almalıyız. Yani şu veya bu düşüncenin yahut yaratıcının ana fikrinin nasıl gerçekleştiğini, ayrıca filmin genel yapısına eklenen belirli belirsiz manevi bir şey olarak gerçek maddi bir ayrıntıya dönüşen yaratıcının idrakinin nasıl gerçekleştiğini profesyonel bir bakış açısıyla değerlendirmemiz gerekir.

Filmin sanatsal düşüncesi ve bu düşüncenin gerçekleştirilmesini doğrudan doğruya ilgilendiren, can alıcı öneme sahip bir sorun daha var.

Eğer sanatçının hedefi filmsel olayı herkesin anlayabileceği 'basit' bir dille anlatmaksa, sanatsal düşüncenin nasıl gerçekleştirilebileceğini tasavvur bile edemiyorum. Herkesin anlayabileceği basitlikte bir dilin ne olduğunu bilmiyorum. Bana öyle geliyor ki, sanatsal düşünceyi gerçekleştirebilmek için biricik yöntem *samimi bir dil* kullanmaktır.

Film yönetmeni, anlaşılabilen basit bir anlatımı tercih ettiği zaman seyirciye yaltaklanmakta, ona göz kırpmakta, seyirciyi neşelendirmeye çalışmakta, güldürmek için izleyiciyi 'gıdıklamakta', deyim yerindeyse izleyiciye rüşvet vermektedir. Kesinlikle, hem de kelimenin en basit tabiriyle rüşvet! Böyle bir yaklaşımın sanatla uzaktan yakından alakasının olması mümkün değildir. Bu yaklaşım daha ziyade tamamen demagojik bir biçimle ilgili olabilir.

Sonuç itibariyle diyebiliriz ki, biz yönetmenler, filmsel olayı ne kadar daha anlaşılır ve daha basit bir dille anlatma-

ya çabalarsak, bu çabamız her zaman belli olacak, her zaman daha kaba ve aptalca olduğu ortaya çıkacaktır. Anlaşılır veya basit bir dille anlatma çabası, her zaman sanatçının kendine olduğu gibi, ayrıca sanat eserinin sunulacağı adrese, yani bizzat izleyiciye duyduğu saygının kaybına sebep olacaktır. Tabii ki bu da sanatsal düşüncenin gerçekleştirilmesiyle ilgili bir durumdur. Çünkü Pyotr Petroviç İvanov'un [Ahmet, Mehmet, Veli, vs anlamında] veya herhangi başka bir izleyicinin filmimizin sanatsal düşüncesine ve bu şekilde filmde gerçekleştirilmesine nasıl tepki vereceğini yönetmen olarak hiçbirimizin önceden hesaplayabilmesi mümkün değildir. Ayrıca böyle bir şeyi hesaplamak durumunda olmamalıyız. Oysa izleyicinin tepkisini önceden hesaplamaya kalkıştığımızda bu hemen belli oluyor. Diğer taraftan da bu durum izleyici açısından oldukça tuhaftır ve samimi olması gereken yönetmen açısından da utanç verici olmaktadır.

Keza, bu durumla ilgili enteresan bir şey fark ettim. Öyle ki, kendine özgüvenleri zayıf olan sanatçılar bir yerde kendilerini savunmaya başlıyorlar. Sanatçı sanki önemli bir sonuç elde etmiş veya bir zirveyi yakalamış gibi bir izlenime kapılarak kendini bu konumda muhafaza etmeye çabalamaktadır. Oysa sanatçının bir tek yolu olduğunu anlayamamaktadır. Bu da kıvırmalara yer vermeyen, samimi ve doğrudan olan yoldur. Dolayısıyla, samimi olamayan sanatçı için şöyle bir durum söz konusu oluyor. Önceki filminden belki de daha kötü olmayacak bir sonraki filminin yapımına başlarken kendi kendini tekrarlamaya başlıyor. Yani geçmişin çöpleri üzerinde çalışmaya, çoktan beri yanıp kül *olmuş* materyali yeniden yakmaya çabalıyor. Bu durum oldukça

yetenekli sayılabilecek birçok sanatçımızın da trajedisidir. Bu sanatçılar kendi kendileri için korkuyorlar, kendi şahıslarına güvenleri yok... Yetenekli bir sanatçının samimi olmaktan yorulduğunu ve artık kendi kendisi olmayı becerememesini görmek o kadar acı verici ki...

Sanatçıların modern olmadıklarını, zamanın çok gerisinde kaldıklarını, modern dünyaya ayak uyduramadıklarını, günümüz sanatının yol alması gerektiği dümdüz ve geniş bir şosede yürüyecekleri yerde, sıkışık ve çıkmaz sokaklarda dolaşmayı seçmekten başka hiçbir anlam taşımayan saçma sapan şeylerle uğraştıklarını söyleyerek, sanatçılar hakkında bu türden suçlamalar işitmek her zaman bana tuhaf geliyor. Gerçekten de bütün bunlar çok şaşırtıcı ve tuhaf şeyler... Çünkü eninde sonunda içimizden hangi birimiz zamanımızda dünyada cereyan eden olayların çağdaşı olduğunu varsayabilir? Yani bu durum tuhaf olduğu kadar bir bakıma da güldürücüdür. Hiç kimse yaşadığı zamandan bağımsız olamaz ve hiç kimse de kendi zamanından koptuğunu iddia edemez.

Örnek olarak, sanatta dekadans* gibi bir durumu ele alalım. Son tahlilde dekadans kendi dönemini ifade eder. Ayrıca, eğer dekadans diye bir şey olmasaydı, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlangıcının toplumsal yönden olduğu kadar, manevi ve kültürel hayat bakış açısından neleri ifade ettiğini hiçbir şekilde hissedemezdik. Tabii ki bu bir çıkmaz. Fakat diğer taraftan, dekadansın çıkmaz sanatının bir zamansızlık içerisinde var olduğunu ve bu sanatın zaman ifade etmeyen bir çeşit yama olduğunu söylemek yanlış olurdu herhalde...

*) Dekadans: Çürüme ve çöküşü işleyen sanat akımı. (ç.n.)

Şimdi de konuşmamızın etrafında döndüğü ana konudan bir miktar ayrılarak, tarihi bir materyal üzerinde çalışırken, sanatsal düşüncenin ortaya çıkabilecek ahlâki yönleri üzerinde durmakta yarar görüyorum.

Kısa bir süre önce Dekabrist* Sergey Volkonski'nin karısının yazdığı *Mariya Volkonskaya'nın Anıları*'nı okudum. Mariya Volkonskaya anılarında, Sibirya'ya mahkûm kamplarına sürülen kocasının peşinden yaptığı yolculuğu anlatıyordu. İnsanı dehşete düşürecek türden anılar! Her şey bir yana ama Dekabristlerin kadınlarının ahlâki büyüklüğünden söz etmek başka bir şey... Aslında bu çok sarsıcı olabilirdi.

Bu kadınlar kocalarının kaderini paylaşmak amacıyla Nerçinsk'e ve Sibirya'nın diğer bucaklarına kadar kocalarının peşlerinden gittiler. Hem de demir parmaklıklar arasından haftada ancak iki kez kocalarıyla görüşebileceklerini bildikleri halde... Kendilerinin eşleriyle daha kolay iletişim kurmalarına izin verilene kadar uzun yıllar geçmişti. Bütün bunlar benzeri olmayan, gerçekten inanılması zor şeyler... Mariya Volkonskaya, Sibirya'ya sürülen ve genellikle en gizli topluluklar sayılan Dekabristlerin önemi ve rolleri hakkında çok çarpıcı sonuçlar çıkarıyor... Her halükarda bundan sonra Dekabristlerin sürgünüyle ilgili yazılı tarih çalışmalardan her ne okuduysam, sanki hepsi Mariya'nın anılarının tekrarından başka bir şey değildi. Yalnız arada bir farkla! Bu konuyla ilgili yazılı tarih çalışmaları, ilginç konularda hazırlanan anlamsız doktora tezlerinin çoğunluğu gibi bir hayli geveze, anlamsız ve işe yaramayan şeyler...

---

*) Dekabrist: Çarlık Rusya'sında Rus şair Aleksandr Puşkin'in de katıldığı özgürlükçü devrimci harekete mensup olan kişi. Hareket büyük bir ihtimalle Aralık ayında örgütlendiği için hareketin adı Rusça 'Aralık' anlamına gelen 'Dekabr' sözcüğünden türetilmiştir. (ç.n.)

Ayrıca, Mariya'nın Rus halkıyla ilgili ifadeleri dikkate değer. Bu zaman zarfında kendisinden yardım istemeleri üzerine iletişime geçtiği kürek mahkûmlarıyla, katillerle, hırsızlarla defalarca yüz yüze gelmiş.

Mariya Volkonskaya'nın Sibirya'daki uğurlama epizodları çok şaşırtıcıdır. Oradaki evlerden birinde kendisi için özel bir veda gecesi düzenlenmişti. Kim bilir, onunla vedalaşan insanların yüreklerinde nasıl yankılanmıştır bu veda gecesi... Kısacası, anılar kitabı benim üzerimde inanılmaz derecede saflık ve yurttaşlık bilinci etkisi bıraktı. Hatta diyebilirim ki asıl mesele bu kadınların kocaları filan da değildi. Burada anlaşılmayacak bir şey yok zaten... Kocaların amacı belki de hayatta kalmaktı. Oysa yirmi veya on dokuz yaşlarında olan ve henüz hayatın ne olduğunu anlamayan bu çok genç zevcelerin amacı tamamen farklıydı.

Bu kadınların günümüzün modern kadınlarıyla oluşturdukları tezattan daha çarpıcı bir tezat tasavvur edemiyorum. Bizler, bugünün insanları, o yaşlardayken o kadar hazırlıksız ve o kadar egoistiz ki... Bugünün insanları olan bizler genellikle her şeyin karşılığını hemen nakit parayla almak istiyoruz. Bizler kendi davranış ve duygularımız dâhil olmak üzere her şeyi satın almak, başka bir ifadeyle, her şey için bize bir ücret ödenmesini istiyoruz...

Mariya Volkonskaya'nın bu kitabı üzerimde çok çarpıcı bir etki bırakmıştır. Ayrıca işin en önemli tarafı, genellikle insanların yarı eğitimli veya yarı cahil olmalarından kaynaklanan herhangi bir önyargının da bulunmamasıdır. Böyle bir saflık, ancak yürekleri hiç bozulmamış insanlarda görülebilir.

Eninde sonunda bütün bunları ne için anlatıyorum... Sanatsal düşüncenin bizim içimizdeki 'ben'in özel bir kapsa-

mında ortaya çıkması gerekir. Ama eğer sanatsal düşünce sizin vicdanınıza dokunmayan spekülatif bir kapsamda ortaya çıkıyorsa, o zaman bunun boş kalacağından ve hiçbir işe yaramayacağından kuşkunuz olmasın. Bu durumda böyle bir sanat eseriyle uğraşmaya değmez.

Sanatsal düşüncenin sanatçının manevi ve ahlâki alandaki davranışlarına tekabül etmesi gerekir. Tıpkı bir kitap gibi... Kitap her şeyden önce, sanatsal bir olgu olmasının yanı sıra ahlâki bir olgudur. Ne demek istediğimi anladığınızı umut ediyorum. Bir tarafta edebiyatçılar var, diğer tarafta yazarlar. Ve bunların ikisi aynı şeyler değildir.

Bana öyle geliyor ki, sanatsal düşüncenin tıpkı bir davranış gibi insanın içinden doğması gerekir. Şöyle bir şey tasavvur edin. Diyelim ki hayatınızı yaşıyorsunuz ve aniden bundan sonra nasıl yaşamalıyım, böyle mi yahut şöyle mi, diye bir ikileme düşüyorsunuz. Sonuçta anlıyorsunuz ki eğer hayata karşı belirli bir tavır koyarak yaşıyorsanız, o zaman birçok şeyi de riske atmak zorunda kalacaksınız. Ama siz de manevi anlamda doğru yolda olmanın iç huzurunu yaşıyorsunuz demektir. Buna karşılık hiçbir şeyinizi riske atmanın gerekmediği bir yol seçtiniz diyelim. Bu durumda, sanatsal düşüncenizi manevi olarak gerçekleştirecek yoldan epeyce uzaklaştığınızı, dolambaçlı ve kendi kendini koruma yoluna saptığınızı gayet net anlıyorsunuz.

İnsanın düşüncelerini gerçekleştirmesi ile kendi kendini koruması birbirinden farklı şeylerdir. Kendi kendini koruma iki ucu olan bir değnektir ve bu bir önem arz etmez...

Ve böylece her konuda riske girdiğinizi çok net anlıyorsunuz, buna karşılık kendi kendinize saygınızı kaybetmiyorsunuz. Normal olan her insan kendi iç depresyonlarıyla

bağlantılı olarak bazen buna benzer krizlere tutulduğu anlar yaşamaktadır... İstisnasız her birimiz için böyle bir durum söz konusudur. Ama bana öyle geliyor ki, *eğer sanatsal düşüncenizin bu anlamda hiçbir şekilde size zararı dokunmuyorsa, o zaman bununla uğraşmaya değmez. Çünkü bu sizi hiçbir yere ulaştırmayacaktır. Çünkü bu sanatsal düşünce gerçekleri yansıtmaktan uzak demektir.*

Sinemada sanatsal düşüncenin gerçekleştirilmesi sürecinde, sanatsal düşüncenin korunması ve muhafaza edilmesinin de bir süreci vardır. Sanatsal düşüncenin oluşumundan stüdyoda filmin post-prodüksiyonu bitip tamamlanana kadar kat edilen yolun, diğer sanat dallarınkinden çok daha çetin bir yol olduğu kanısındayım. Hem bu yolun zorluğu teknolojiden de kaynaklanmaz. Diyelim ki, bir bina tasarlayıp inşa etmek bir mimar için yeteri kadar zorluk teşkil ediyor. Ama bizler iyi biliyoruz ki, eğer inşaat mühendisi mimari sanatsal düşünceyi bire bir gerçekleştiriyorsa, o zaman bu konuda herhangi bir ahlâki veya manevi zarar veya kayıp söz konusu olamaz. Biz burada sadece ağır çalışma koşulları ve uzun bir zaman diliminden söz ediyoruz. Bazı mimari eserlerin inşaatlarının yıllarca, hatta on yıldan fazla sürebildiğini belki de biliyorsunuz. Bunun yanı sıra, bir mimari eserin tatbik edilmesinin bütün zorluklarını bilmemize rağmen, sinematografik sanatsal düşüncenin gerçekleştirilmesinden daha çetin ve daha yorucu bir yol yoktur. Çünkü bu yol, bu süreçle doğrudan doğruya ilgili kalabalık bir ekibin çalışmasına bağlıdır. Örneğin, oyuncularla çalışma esnasında yönetmen eğer sanatsal düşüncesini ilk haliyle olduğu gibi koruyamıyorsa, o zaman istediği filmi elde edemez. Hatta film o denli çarpıtılmış olur ki, sanatsal düşüncesi hepten gerçekleştirilmemiş olur.

Eğer görüntü yönetmeni, yönetmenin sanatsal düşüncesini anlayamamışsa, o film fotografisi bakımından ne kadar mükemmel çekilmiş olursa olsun, sonuç itibariyle gerektiği gibi çekilmemiş olacaktır. Filmin dekorları aynı şekilde mükemmel hazırlanmış olabilir. Ama sanat yönetmeni filmin sanatsal düşüncesini anlamamışsa, bu dekor yönetmenin çıkış noktasındaki yaratıcılık nabzından o kadar farklı olacaktır ki, yönetmenin sanatsal düşüncesiyle neredeyse hiçbir alakası olmayacaktır. Buna rağmen, eğer yönetmen filmini bu dekorlarda çekecekse, sonuç itibariyle sanatsal düşüncesini gerçekleştirmek şöyle dursun, onun kaybolmasına sebep olacaktır. Aynı şekilde, kompozitör (besteci) yönetmenin kontrolünden çıkarsa ve filminizin sanatsal düşüncesiyle hiçbir alakası olmayan fakat mükemmel bir müzik bestelemişse, buna rağmen yönetmen bu müziği filminde kullanırsa, o zaman filmini kaybetmek gibi bir riske giriyor demektir. Yani sonuç itibariyle yönetmen, senaristin nasıl yazdığına, oyuncunun nasıl oynadığına, görüntü yönetmeninin nasıl filmi çektiğine, sanat yönetmeni-dekoratörün dekorları nasıl yaptığına ve nihayet kurgucunun filmi nasıl kurguladığına sadece tanıklık eden bir insan rolünü oynamaktan başka bir şey değildir. Böyle bir durumda, henüz yolun başındayken ve çekim senaryosunu yazmadan önce sıkı bir sanatsal düşünceye sahip olmasına rağmen, yönetmenin kendi filmiyle herhangi bir ilgisi kalmamaktadır.

Görüntü yönetmeni, sanat yönetmeni, oyuncular, müzik bestecisi ve diğerleri gibi film ekibinde yer alan insanların filmin sanatsal düşüncesini başka yerlere sürüklememeleri

için, yönetmenin filmini koruması çok zorlu bir iştir. Sanatsal düşünceyi muhafaza etme süreci her yönetmen adına başlı başına çetin bir sorundur.* Yönetmenin en başta gelen görevi, filmin sanatsal düşüncesini muhafaza etmek ve yardımcıları konumunda olan yaratıcı ekibin her birinin damarına sanatsal düşüncesini şırınga etmektir. Yönetmenin filmini beraber yapacağı yaratıcı ekip arkadaşlarına sanatsal düşüncesiyle ilgili sözlü olarak anlatacakları işin başka bir tarafını teşkil eder...

Tabii ki, ideal olarak yönetmen, görüntü yönetmeni yerine filmini kendisi çekebilmelidir. Yönetmenin kendisi bu dünyaya müdahale ederse, deyim yerindeyse bu dünyayı işgal ederse, ancak o zaman kendi sanatsal düşüncesine yakın olabilecektir. Fakat yine de ekip arkadaşlarıyla çalışmanın sanatsal düşünceyi onlarla paylaşmak değil de, sanatsal düşüncenin muhafaza edilmesi anlamına geldiğini göz önünde bulundurmak gerekir. Hatta yönetmenin, yardımcısını kendisinin istediği çözüme sürükleyebilmesi için, sanatsal düşüncesini bazen bir dereceye kadar gizli tutması gerektiğini düşündüğüm anlar oluyor. Böylece ekip arkadaşını yakından tanıyan yönetmen, onun filmin sanatsal düşüncesini gerçekleştirememe tehlikesinden kendini korumuş olur.

---

*) Dikkat edilirse A. Tarkovski sanatsal düşünceyi başka yöne sürükleyenler arasında yapımcıların adını anmamaktadır. Çünkü Sovyetler Birliği'nde devlet sineması vardı. Kısaca, yapımcı devletti ve devlet sanatçıyı kendi vicdanına bırakırdı. Ülkemizdeyse sanatsal düşüncenin en büyük bozguncuları ne yazık ki yapımcılardır. Çünkü yapımcı para koymaktadır ve haklı olarak parasını geri almak için yönetmene baskı yapmaktan çekinmemektedir. Yönetmeni izleyiciyi memnun etmeye, gıdıklamaya veya ağlatmaya zorlamaktadır. Bunun ise vicdanla pek bir alakası yoktur. Kapitalist sistemde sanat yapmanın vicdanla fazla bir alakası yoktur. (ç.n.)

Vadim Yusov'la* aramızda böyle bir şey yaşamıştık. Yusov, "Beyaz Gün"ün, yani daha sonraları *Zerkalo* (Ayna) adını alacak filmin senaryosunu okuduktan sonra bu senaryonun görüntü yönetmenliğini yapmayacağını söyledi. Senaryonun biyografik, hatta otobiyografik bir karaktere sahip olması kendisini rahatsız etmişti. Bu arada birçok kimsenin aynı sebeplerden dolayı rahatsızlığını dile getirdiğini söylemek gerekir. Bu senaryo genellikle görüntü yönetmenlerine batıyordu ve ondan çok rahatsız oluyorlardı. Çünkü görüntü yönetmenleri en çok, yönetmenin kendi hayatından bir şeyler anlatmaya cesaret ettiği lirik tonlamaya sahip (lirik yapılı) senaryolardan hoşlanmazlardı. Bu durumda Vadim Yusov çok dürüst davrandı. Buna karşılık film çekildikten sonra bana şöyle demişti: "Benim açımdan hiç de üzücü bir durum değil, bu senin en iyi filmin Andrey." Yusov hem *İvan'ın Çocukluğu*'nun, hem *Andrey Rublyov*'un, hatta öğrenciyken mezuniyet filmimin de (*Katok i Skripka* – "Silindir ve Keman") görüntü yönetmenliğini üstlenmişti. Ayrıca daha sonra onunla *Solaris* filminde beraber çalıştık. Bütün bu beraberliğimize rağmen Yusov'la bu filmde *(Ayna)* nasıl çalışabilirdik, onu hiç tasavvur edemiyorum. Belli ki, kendisini çok iyi tanıyan biri olarak, filmin neyle ilgili olduğunu hiç söylememem, belki de filmin senaryosunu da ona hiç okutmamam gerekirdi. Kendi sanatsal düşüncemle onu ürkütmemek için senaryo yerine belki başka bir şey okutmam gerekecekti. Yusov'la belki böyle dolambaçlı bir yol takip etmek zorunda kalmalıydım...

*) Vadim Yusov, Vittorio Storaro ve Georgi Rerberg'le beraber dünyanın gelmiş geçmiş en iyi üç görüntü yönetmeni olarak bilinirler. Vadim Yusov, Tarkovski'nin *İvan'ın Çocukluğu, Andrey Rublyov* ve *Solaris* gibi filmlerinin görüntü yönetmenliğini yapmıştır. (ç.n.)

Her halükarda, oyuncularla çalışırken hep aynı yöntemi harfi harfine ve defalarca uyguluyoruz. Kural olarak, sanatsal düşüncenin oyunculara kesinlikle anlatılmaması gerekir. Oyuncu çok içten, gayet samimi ve dürüst bir insan olmalıdır. Oyuncu kurnazlık yapıp bilgiçlik taslamaya gayret etmek yerine, yaptığına inanan bir insan olmalıdır. Oyuncu kendi mesleği hakkında veya filmin yahut sanatsal düşüncenin gerçekleştirilmesi konusunda kendi uygulamalarıyla ilgili ne zaman 'eşeleme'ye başlarsa, ne zaman felsefe parçalamaya kalkışırsa, işte o zaman çok şey kaybeder. Her halükarda, benim oyuncuyla çalışmalarımda hep bu tür şeyler yaşanmıştır.

Solaris filminde Donatas Banionis'le* çalışmalarımızı buna örnek gösterebilirim. Banionis öyle laf olsun diye hiçbir şey yapmayan bir oyuncudur. O öyle bir insandır ki, hiçbir şeyi içinden gelerek yapmaz. Banionis rolünü inşa eder, fakat sinema söz konusu olduğu zaman rol inşa edecek pek bir şey de yoktur. Aslında bu tip oyuncuları kastederek, sadece lafın gelişi Banionis'i örnek verdim. Bu tip oyuncular kendi oynayacakları pasajları bilirler, fakat diğer oyuncuların kendi pasajları arasında kalan kısımları nasıl çalışacaklarını bilmedikleri gibi, filmin kumaşında (örgüsünde) hangi parçaların yer alacağını da bilmezler. Banionis de öyle, kendini yönetmenin yerine koymaya, gelecek filmde kendi çalışma çizgisinin analizini yapmaya çalışıyor. Ne var ki o bunu beceremiyor, çünkü filmin ileride nasıl olacağını, nasıl kurgulanacağını bilmiyor. Buna rağmen sırf senaryoyu okuduğu için, film bittiğinde neye benzeyeceğini, nasıl görüne-

*) Donatas Banionis: 1924 doğumlu, SSCB Halk Sanatçısı ve SSCB Devlet Nişanı ödüllü Sovyet Litvanyalı oyuncu ve tiyatro yönetmeni. (ç.n.)

ceğini bildiğini sanıyor. İşte böyle davranmakla bu tip oyuncular, olabilecek en tehlikeli hatayı işliyorlar.

Bu sebeplerden dolayı yönetmenin sanatsal düşüncesini oyuncuya açıklamamasında yarar vardır. Açıklanması halinde oyuncu nihai sonucu oynayacaktır. Bu durumda oyuncu, oynadığı rolün sembolünü, daha doğrusu rolüne karşı kendi ilişkisini oynamış olacaktır. Sonuç itibariyle yönetmenin kendisine açıkladığı sanatsal düşüncenin bir illüstrasyonunu (resimleme) sergilemeye çalışacaktır. Kısacası, oyuncu somut bir sahneyi canlandırması gerektiği yerde, bu sanatsal düşünceyi kafasına yerleştirecek ve her zaman onu göz önünde bulundurarak oynayacaktır. Sanatsal düşüncenin açıklanması belki oyunculardan birine yarayacak, diğerineyse zarar verecektir. Ama bana öyle geliyor ki, her ihtimalde oyuncunun rolüne yanlış bir yaklaşım sergilemesini sağlayacaktır. Margarita Terehova'yla* *Ayna* filminde çalıştığımız sıralarda sırf bu gerekçeyle ona senaryo vermekten imtina ettim. Böylece rolü hakkında bir şey bilmediği gibi, ertesi gün ne yapacağından da haberi olmadı. Kısacası, hiçbir şeyden haberi yoktu, çünkü kendi rolünün yönetmenliğini yapmasına fırsat tanımak istemiyordum. Terehova'nm kendi rolünü kafasına göre inşa etmesini, bizim ortak sanatsal düşüncemizi alıp onu parçalara ayırmasını ve oynadığı her kadr (çekim planında) veya sahnede parça parça yerleştirmesini engellemek istedim. Ben tamamen farklı bir şey arzu ediyordum. Ben oyuncunun filmin sanatsal düşüncesinde *erimesini* istiyordum. Ve bunun için sadece tek bir yol ve tek bir yöntem

*) Margarita Borisovna Terehova, *Belorus Tren İstasyonu, Dartanyan ve Üç Silahşor* ve *Proletarya Diktatörlüğü İçin Pırlantalar* gibi onlarca filmde rol almış Sovyet oyuncu. (ç.n.)

mevcuttur: *Birincisi, oyuncunun öncelikle filminde oynadığı yönetmene inanması, ikincisi de yaptığı işi severek yapıyor olması ve onu beğenmesi gerekir.*

Birçok oyuncunun, çekime gittiği sırada, "Elbette senaryoyu okudum. Bu filmde oynamayı kabul ediyorum. Elimden geldiğince bir şeyler yapmaya çalışacağım," dediğini defalarca işittiğimi hatırlıyorum. Buna çok sayıda örnek verebilirim. Bu da, şu veya bu şekilde o filmin *olmayacağı* anlamına gelir. Böyle bir durumda her halükarda rolün kötü icra edileceğini rahatlıkla söyleyebiliriz, ki bu hakikaten öyle olur. Kısacası, bu yaklaşımdan hiçbir şey çıkmayacaktır. Oyuncu, hakkında bu şekilde konuşabildiği bir filmde oynamamalıdır. Fakat ne yazık ki, buna benzer durumlarla karşılaşıyoruz çünkü oyuncunun da çalışmaya ihtiyacı var. Ayrıca, oyuncunun yaşaması için para kazanması gerekir. Buna karşılık, oyuncunun inanacağı filmler de çoğunlukta değiller maalesef. Ama artık burada orman kanunu, yani hayatın kanunları sosyolojisi devreye giriyor. Ve bizler bu durumda, herhangi bir laboratuvar tüpünde veya herhangi bir antiseptik çevre koşullarında var olamayız. Kısaca özetlemek gerekirse, sanatsal düşünce öyle bir şeydir ki, onun muhafaza edilmesi için çoğu kez insanları aldatma yoluna başvurmak gerektiğini burada söylemek istiyorum.

İşte bir örnek daha: *Andrey Rublyov* filminde çan ustasının oğlu küçük Boris rolünü canlandıran Nikolay Burlyayev'le*

*) Nikolay Petroviç Burlyayev henüz on altı yaşındayken Tarkovski'nin ilk filmi *İvan'ın Çocukluğu* filminde İvan'ı oynamıştı. Daha sonra *Andrey Rublyov*'un yanı sıra onlarca Sovyet filminde oynamış Sovyet oyuncu. Burlyayev'in bir de kendisinin yönetip oynadığı *Lermontov* adlı bir filmi var. Bu film 1988 yılında İstanbul Film Festivali'ne katılmıştı. (ç.n.)

çalıştım. Nikolay'ın bize gerekli kıvamda olabilmesi için, asistanlarıma devamlı olarak, rolünü çok kötü oynadığına dair bir düşünceyi kendisine telkinde bulunmalarını, bu yüzden de onun yerine başka oyuncuyu oynatmak zorunda kalacağımı söylemelerini istiyordum. Yani hiçbir şekilde ve hiçbir şeyden emin olmaması için Nikolay'ın rolü tehlikedeymiş gibi devamlı surette panik halinde olması gerekiyordu. Bütün bunlara rağmen Nikolay'dan almak istediğim sonucu tam olarak elde etmeyi başaramadım. Onun, hiç olmazsa Anatoli Solonitsin* veya köylü meczup kadın rolünü oynayan İrma Raush'un** düzeyinde olması için bu hileli yola başvurmak zorunda kaldım. Öyle ki, bu filmde oynayan bütün oyuncuların Anatoli Solonitsin gibi çalışmalarını çok isterdim. Fakat diğer oyuncular rollerini oynamaları gerektiği yerde, ne yazık ki sanatsal düşünceyi canlandırmaya çalıştılar.

Bugün Ingmar Bergman'ın*** iki filmini izlemiş oldunuz. Bu filmlerden birincisi 1961 yılında yapılmıştı ve adı dilimize "Aynadaki Gibi" olarak çevrilmiş. Oysa filmin adı "Buzlu Camın Ardından" (veya "Bulanık Camın Ardından" –ç.n.) diye çevrilseydi daha doğru olacaktı. Bu cümlenin Mukaddes Kitabın "Korintlilere Mektuplar"**** bölümünden alınmış olduğunu sanıyorum. Bu yazılarda biz insanla-

---

*) Anatoli Aleksandroviç Solonitsin, Tarkovski'nin *Solaris, Ayna* ve *Stalker* filmlerinde de oynayan ünlü Sovyet oyuncu. (ç.n.)

**) İrma Yakovlevna Raush, Tarkovski'nin ilk eşi. *Ivanovo Dedstvo* ve *Andrey Rublyov* filmlerinde oynayan Sovyet yönetmen ve oyuncu. (ç.n.)

***) Ingmar Bergman: 1918 yılında Uppsala'da (İsveç) doğdu. 1960, 1961 ve 1983 yıllarında En İyi Yabancı Film Oscar'ını almış olan dünyaca ünlü İsveçli oyun yazarı ve yönetmen. 2007'de hayatını kaybetti. (ç.n.)

****) "Korintlilere Mektuplar", İsa'nın havarisi Paulus'un Mukaddes Kitapta yer alan mektupları. (ç.n.)

rın, şimdilik her şeyi sanki buzlu camın ardından belirli belirsiz gördüğümüz anlatılıyor. Fakat sonra, günün birinde öyle bir an gelecek ki, gözlerimizin önündeki perde kalkacak ve bizler her şeyi daha net görmeye başlayacağız. Bu alıntı Mukaddes Kitap'tan alınmıştır ve sırf bu yüzden bu başlığın çevirisinin doğru bir şekilde yapılması gereklidir. Aksi takdirde insan, filmin kadın kahramanının psikopatolojik alanda bir sorunu bulunduğu veya kadın kahramanın filmin sanatsal düşüncesini taşıdığı izlenimine kapılır. Aslında hiç böyle bir şey yoktur. Buzlu cam kadın kahramanın dünyasına hiç de bulanık, kapalı veya çarptırılmış bir bakış anlamına gelmemektedir. Genellikle, filmin bu şahsiyetinin sanatsal düşünceyle doğrudan doğruya bir alakası yoktur. Yani Shakespeare'in *Hamlet* trajedisinde olduğu gibi, burada sanatsal düşünceyle karşılıklı bir ilişki bulunmamaktadır. Bu gördüğünüz birinci filmdi. *Utanç* isimli ikinci filmse birincisine nazaran biraz daha farklı duruyor. Böylelikle çağdaş sinema ve tiyatro oyuncularından mükemmel bir oyuncu olan ve aynı zamanda bugün izlediğiniz hem birinci filmde, hem de ikincisinde de başrol oynayan Max Von Sydow'un* çalışmalarını her iki filmde de karşılaştırma imkânınız vardır. Şimdi de böyle bir soru ortaya çıkıyor: "Mademki oyunculukta kılıktan kılığa geçmeyi (şekil değiştirme, reenkarnasyon) reddediyorsunuz, peki Max Von Sydow'un birinci filmde bir şekilde, diğerindeyse tamamen farklı oynamasına ne diyeceksiniz?" Tabii ki her birinde ötekinden tamamen farklı oynuyor, çünkü her filmde mev-

*) Max Von Sydow, Ingmar Bergman'm birçok filminde oynayan dünyaca meşhur İsveçli oyuncu. (ç.n.)

cut olan koşullar birbirinden tamamen farklıdır. Değişik insanlar, değişik karakterler... Elbette ki farklı oynaması gerekiyor. Fakat yine de burada kılıktan kılığa geçmek söz konusu değildir, olamaz da...

Tekrar ediyorum. Ben kılıktan kılığa girme* kavramına inanmıyorum. Aksi takdirde kılıktan kılığa girme insanın kişisel anlayışının, tabiri caizse, çözülmesi mümkün olmayan ve farklı filmlerde veya farklı piyeslerde kendisinden geriye katı bir oyunculuk kişiliğinden başka bir şey kalmayan insan kişiliğinin eksikliği anlamına gelirdi. Bunun tersine inanmam mümkün değil. Ayrıca bu bilimsel olmayan bir şeydir. Neyse, bu konuyu daha sonraları tekrar ele alacağız...

Şimdi de izlediğiniz filmlerden ikincisini ele alalım. Yani *Utanç*'ı... Dikkat ederseniz pratik olarak filmin hiçbir yerinde, oyuncunun yönetmenin sanatsal düşüncesini açığa vurduğunu göremezsiniz. Tabii ki filmin ana fikrini kastediyorum. Filmin sanatsal düşüncesi olduğu kadar, ana fikrini de... Çünkü sanatsal düşünce, ana fikre nazaran çok daha kapsamlı bir şeydir. Filmdeki insanların yazgıları, onların karakterleri, birbirleriyle ilişkileri, onların hayattaki vaziyetleri, kısacası bunların hepsi birlikte, ana fikrin ifadesi ve bu ana fikirle söz konusu insanların kendi ilişkilerini değil, sanatsal düşüncenin gerçekleştirilmesini ifade eder.

Bu filmin hiçbir yerinde, oyuncular tarafından doğrudan doğruya bir şey iletildiği bir âna rastlayamazsınız. Hatta

*) Tarkovski orijinal metinde 'reenkarnasyon' sözcüğünü kullanmaktadır. Fakat bizim sinema literatüründe, oyunculukta 'reenkarnasyon' sözcüğü hiçbir anlam ifade etmez. Sözcüğün harfiyen çevirisi olan 'yeniden doğuş' veya 'yeniden canlanma' da öyle. Bu nedenle 'reenkarnasyon' sözcüğünü burada 'kılıktan kılığa girme' şeklinde kullandım. Oyunculuk açısından bunun daha uygun olacağı kanaatindeyim. (ç.n.)

filmde kimlerin iyi, kimlerin kötü olduğunu söylemeniz bile mümkün değildir. Belki de böyle olmasının kötü olduğunu savunacaksınız. Kısacası, sizin ne düşündüğünüzü bilmiyorum, ama bu konuda benim farklı bir bakış açım var. Örneğin, kadın kahramanın kocasının kötü biri olduğunu ben şahsen söyleyemem. Ayrıca kadın kahramanın veya Gunnar Björnstrand'ın canlandırdığı karakterin de kötü olduğunu söyleyemem. Daha doğrusu, filmdeki kahramanların ya hepsinin iyi veyahut hepsinin kötü olduklarını söylememiz mümkündür. Yani sonuç itibariyle kahramanların filmdeki mevcudiyetlerinden olumlu veya olumsuz herhangi bir yargıya varmamız mümkün değildir.

Bu filmde ancak bir şekilde herhangi bir yargıya varmamız mümkün olabilirdi. Eğer Björnstrand'ın canlandırdığı karakter belki de ölmeseydi. Eğer ki, bu karaktere ateş etmeselerdi. Belki o zaman bu karakterin olumsuz bir şahsiyet olduğunu söylememiz mümkündü. Gerçi bu da pek anlaşılmıyor. Demem şu ki, filmin bu karakteri önyargıyla yorumlanması mümkün olmayan koşullarda bulunuyor. Öyle ki, bu koşullar ana fikrin illüstrasyonunu yapmak için değil de, karakterlerin açığa çıkması için kullanılan koşullardan ibarettir. Ana fikir ise çok daha derin bir şekilde filmin dokusunda eritilmiştir. Von Sydow'un canlandırdığı insan çizgisinin nasıl muhteşem bir şekilde işlendiğine dikkat edin.

Bu karakter, müzisyen ve çok iyi bir insan... Evet, bu adam korkağın teki ama iyi bir insan olmak için her zaman cesur olmak gerekmiyor; başka bir şekilde ifade edersek, korkak olan bir insan her zaman kötüdür diye bir şey yoktur. Bunlar birbirinden farklı kategorilerdir. Evet, bu adam

zayıf bir insan, zayıf karakterli biri –ki, onu korkak diye niteleyebiliyoruz. Onun karısı, yine çok korkmasına rağmen kendisinden daha cesur gibi duruyor. Ayrıca karısı, kendisine nazaran bu hayata daha çok uyum sağlayan birisidir. Yani karısı o kadar da zayıf değil... Şimdi de yönetmenin bu insanlarla neler yaptığına, nelerin cereyan ettiğine dikkat edin. Bu adam zayıf olduğu ve korktuğu için acı çekiyor. Ayrıca, bir o kadar da savunmasız ve bu hayatı taşımakta zorlanıyor. Hayat karşısında devamlı surette yüzünü elleriyle kapatıyor. Çünkü kendisi çok temiz ve bir o kadar da samimi bir insan... Her zaman kendi kendisiyle barışık, çok doğal ve çok samimi davranıyor ama bu özelliklerinden dolayı acı duyuyor. Fakat hayatta kendisini ve karısına duyduğu sevgiyi korumak için birtakım önlemler alması gereken süreçte bir bedel ödüyor ve bu önlemler sonucunda adam bir alçağa dönüşüyor. Böylece iyi olma niteliklerini kaybediyor. Ve sizin de fark ettiğiniz gibi, bu değişimden hemen sonra birden herkesin ihtiyaç duyduğu biri haline geliyor. Karısı ona ihtiyaç duymaya başlıyor, onu terk edemiyor. Bir zamanlar karısı ağlayıp şöyle sızlanıyor: "Ne biçim insansın böyle? Hep 'beni bağışla, beni bağışla'. İşte, yüzüne tokat attım, sen yine 'beni bağışla' diyorsun." Ama geçirdiği değişimden sonra adamın bu sefer kendisi karısını tokatlıyor ve "Defol git," diye bağırıyor. Buna rağmen karısı peşinden gitmeye devam ediyor.

Bakın, Bergman'ın iyiliğin ebediyen pasif, kötülüğün de ebediyen aktif olduğu sorununu nasıl ele aldığına dikkat edin. Filmin kahramanı, hayata karşı kendini korumak için bir yöntem geliştirdiği sırada birdenbire zalim

bir insana dönüşüyor. Artık korkmuyor, daha doğrusu her şeyden diğer insanların korktuğu gibi korkmamaya başlıyor. Mücadelede fiyasko yaşayan (bozguna uğrayan) bir partizanın filmin son kısmında nasıl boğulduğunu kılı kıpırdamayan bir soğukkanlılıkla izliyor. Ayrıca onu kurtarabilmek için tek parmağını bile oynatmıyor. Bir de saklanmak amacıyla kendisine sığınan askeri nasıl da büyük bir soğukkanlılıkla öldürüyor.

Sonuç itibariyle, filmin kahramanı eylemlerine başlar başlamaz, artık hiçbir şeyden korkmayan yeteri derecede karanlık ve alçak bir şahsiyete dönüşüyor.

Öyle ki, korkuyu iliklerinde hissedebilmek, yahut korkuyu yaşamak için meğer çok temiz bir insan olmak gerekirmiş. Bu demektir ki, korku duygusunu kaybeden bir insan, aynı zamanda temiz insan olma özelliğini de kaybediyor. Ayrıca, savaş sanki insanları provoke ediyormuş gibi, bir de onların karakterlerini açığa vuruyor. Ama hayır, savaş burada insanı tamamen farklı bir çizgiye yönlendirmesi mümkün olan durumlardan sadece bir tanesidir. Yani bu değişikliğin sebebinin savaş olması şart değildir. Hem de hiçbir şekilde şart değil. *Aynadaki Gibi* filminde olduğu gibi bu pekâlâ bir hastalık da olabilir. Gerçi *Aynadaki Gibi* filminde de, hastalık tam da kırılma anında karakterleri açığa çıkaran bir sebep değil de, bunun gibi durumlardan sadece bir tanesidir.

Bergman, oyuncularına, kendilerinin içinde bulundukları durumları aşmalarına hiçbir şekilde ve kesinlikle izin vermez. Oyuncuların, içinde bulundukları durumlardan ve bu durumdaki karakterlerin olması gerektiğinden fazla

bir oyunculuk sergilemeye hiç hakları yoktur sanki... Çünkü oyuncuların canlandırdıkları karakterlerin gerektirdiğinden fazla bir oyunculuk sergilemeleri halinde, o zaman karakterleri değil, o karakterlere veya filmin ana fikrine karşı kendi tutumlarını oynayacaklardı. Ayrıca o zaman duygusal yönden güçlü bir oyunculuktan ziyade rasyonel, hatta matematiksel bir oyunculuk sergileyeceklerini düşünüyorum. O zaman bu da sanat olmaktan çıkardı. Demek istediğim, kasıtlı ve kaba bir oyunculuktan başka bir şey olmazdı...

Yönetmen oyuncusunu ana fikrini dile getiren bir megafon (tercümanı) yapmak yerine, oyuncusuna hayat üflemek zorundadır. Oysa oyuncunun yönetmenin bir tercümanı olduğu söylenir. Tanrı aşkına, hangi tercüman? Bu bir sayıklamadan, bir demagojiden başka bir şey değildir.

Keza, Ingmar Bergman'ın çok tiyatral bir yönetmen olduğu görüşü çok yaygındır. Pekâlâ, neden tiyatral acaba? Bunun iki sebebi olabilir. Ya tiyatroda çok çalıştığı için yahut oyuncuları tiyatral oynuyorlar, kısacası ben de bilmiyorum. Bu arada Bergman'ın oyuncuları tiyatral bir oyunculuk sergilemekten çok uzaktalar. Bir de Bergman'ın oyuncuların yüzlerinden başka bir şeye bakmıyor, iddiası da ne anlama geliyor? Peki, neden başka şeylere bakması gerekiyormuş? Ayrıca şöyle bir iddia daha var. İnsan, dolayısıyla oyuncu, Bergman'ın filmlerinde gerçekliğin bir parçası gibi görünmüyormuş. Neden acaba? Demek ki, genel olarak burada bir yanlışlık söz konusudur. Uzun lafın kısası, aynı zamanda oyuncuların davranışlarını da izlemek mümkündür.

Filmde yönetmenin yalnızca oyunculara odaklanması, profesyonel bir bakış açısıyla pek de hatalı olmak anlamına gelmez. Aksine, bu durum söz konusu sanatçı için [Bergman'ı kastediyor –ç.n.] dünyanın oyuncuların gözlerinde, onların manevi ve duygusal değişimlerinde ve birbirleriyle çatışmalarında yansıtıldığı anlamına gelmektedir. Bu da, bazı yönetmenlerin bütün filmlerinin en önemli bölümlerini işgal etme veya en önemli bölümlerini oluşturma yeteneğine sahip olan gerçekliğin bir parçasıdır.

Oyuncuların büyük bir çoğunluğu, "Eğer yönetmen çekeceği filmin sanatsal düşüncesinden bana bahsetmiyorsa, demek ki bana saygı duymuyor," diye düşünürler. Bu kesinlikle doğru değildir. Çünkü sinema sanatında oyuncu, özellikle kendi fizyonomisi ve manevi organizasyonuyla, canlandırması gereken karaktere en yakın kişi olmasından dolayı filmde bir rol almaya davet edilen insandır. Örneğin, Bergman kendi oyuncularını göz önünde bulundurarak senaryolarında onlar için özel rol yazmaktadır. Öyle ki, sinema sanatında sadece tesadüfler mevcuttur. Sinema sanatında oyuncu, tiyatroda olduğu gibi, kendi rolünü baştan sona kadar tek solukla oynama imkânlarından yoksundur.

Bu konunun sinemayı ilgilendiren tarafına gelince, bana öyle geliyor ki, eğer oyuncu şu veya bu sahnenin nasıl tasarlandığı ve gelecek filmde nasıl bir yer işgal edeceği hususunda bütün koşulları bilecekse, o oyuncunun kendinden rol çalacağı, yani kendi kendini soyacağı bir gerçektir.

Fakat ideal olarak oyuncunun oynadığı epizodun filmde nasıl kurgulanacağını ve gelecekteki filmin neresinde yer

alacağını bilmemesi gerekir. Oyuncu oynadığı epizodun koşullarında tamamen bağımsız bir varlık olarak bulunabilmek, hem fizyolojik anlamda, hem de kendi psikolojik durumuyla o epizodda harfi harfine yaşayabilmek için mutlak surette özgür olmalıdır. Çünkü insan hayatta kendi duygularına tabi olan bir varlıktır. İnsanoğlu eğer kendi kendine samimi davranıyorsa, o zaman hayatında herhangi bir dramaturji inşa etmediği gibi, hiçbir dramaturji de tanımaz. Bu yüzdendir ki, kendi davranışlarının koşulları ve fonksiyonlarından haberdar olmayan oyuncu, hayatla kendi bağlarıyla ilgili olarak çok daha fazla duyguyu doğrudan doğruya iletebilir. Ayrıca, yönetmenin ana fikrinden bağımsız olmanın ve özgürlüğün en mükemmelini sergileyebilir. Sonuç itibariyle sinemada, ancak yönetmen filmin sanatsal düşüncesinden bahsetmediği durumlarda oyuncunun çok daha özgür olması mümkündür.

Dediğimiz gibi işin ideali böyle... Ancak, yönetmenlerin sanatsal düşüncelerini oyuncularıyla paylaşmaları neredeyse gelenek haline gelmiştir. Bana öyle geliyor ki, bu durum oyuncuları devamlı surette olumsuz bir şekilde etkilemektedir. Bunun böyle olduğu her zaman görülen bir şeydir. Oyuncunun kendi rolüne karşı önyargılı davranışı, rolüne aşırı duygusallık beslemesi, ayrıca bununla ne anlatmak istediği yine her zaman görülen bir şeydir.

Kısaca özetlemek gerekirse, bütün bu anlattıklarımdan şu sonuca varmak gerekiyor: Sanatsal düşünceyi tümüyle bir bütün olarak muhafaza edebilmek için oyuncunun mümkün mertebe özgür olabilmesi lazımdır. Kanımca, bunun için de oyuncunun kendi kendine içsel ve psikolojik

anlamda çok sağlam bir çerçeve çizmesi gerekir. Oyuncu, kendisine sunulan durum ve koşulların dışına çıktığı zaman ister istemez yalan söylemeye başlar, yani inandırıcılığını kaybeder.

Rene Clair'in herkesçe bilinen meşhur bir mantığı vardır. Eğer üzerinde düşünülürse, kurduğu bu cümlenin çok ince bir espri içerdiğini görürüz. Bir gün ona, "Oyuncuyla nasıl çalışıyorsunuz?" diye bir soru yöneltmişler. Clair şöyle cevap vermiş: "Affedersiniz, ben oyuncuyla çalışıyor muyum? Ben oyuncuyla çalışmıyorum, ona para ödüyorum..."

Bu cümle oyuncuya sarsılmaz bir güven duyduğu, ayrıca herkesin kendi işiyle meşgul olması gerektiği gibi bir anlayış içermektedir. Yalnızca bizde beceriksizliğin bir göstergesi olarak yönetmenin oyuncuyla çalışması gerektiği iddia edilir. Yönetmenin yalnızca oyunculuk için hiçbir işe yaramayan bir 'oyuncu'yla çalışması gerektiği daha yerinde bir iddiadır.

Örneğin, Michelangelo Antonioni'nin *Macera* filmini ele alalım. Antonioni bu filmde oyuncularla nasıl çalışmış? Bilmiyorum, daha doğrusu bu soruya cevap vermekte zorlanıyorum. Bence oyuncularla hiç çalışmamış. Şimdi, oyuncuların filmde 'yaşadıkları'nı ama yine de bunun bir işe yaramadığını söyleyeceksiniz. 'Yaşıyorlar' kavramı burada kesinlikle geçerli değildir. Nasıl yaşıyorlar? Ben bunun ne olduğunu bile bilmiyorum. Pekâlâ, oyuncular Fellini'nin filmlerinde nasıl çalışıyorlar? Nasıl çalışıyorlar, kim ve nasıl? Orson Welles'in *Yurttaş Kane* filminde oyuncular nasıl çalışıyorlar? Bergman'ın filmlerinde nasıl çalı-

şıyorlar? Böylece bu anlamda sadece bir felaketten söz edebiliriz, çünkü sözünü ettiğimiz yönetmenlerin filmlerinde oyuncular hiçbir şekilde çalışmıyorlar. Dolayısıyla, izleyicide oyuncunun bir şeyler yaptığını, yani filmin ana fikrini taşıdığını göstermeyen, ayrıca, bizde adlandırıldığı gibi, imkânsız derecede inandırıcı ve gerçekten emsalsiz bir insan duygusu meydana geliyor. Öyle bir insan ki, benzersiz fakat anlamlı değil. Öyle bir insan ki yerli yerine oturuyor. İşte, sinema sanatında oyuncunun ifade gücü de burada yatmaktadır. Burada oyuncu hiçbir şekilde oynamaz. Çünkü oynamaya başladığı an herşey sona erer. Bu anlamda sinema sanatındaki ustalıklarına rağmen Amerikalı oyuncular bile yine oynuyorlar. Bundan dolayıdır ki, Amerikalıların Stanislavski'yi sevmeleri hiç de tesadüf değildir. Marlon Brando, Stanislavski sistemiyle oyunculuk eğitimi almıştır. James Dean de öyle...

Sinema sanatında oyunculuğun icra edilmesi, mutlak surette hayatın gerçekleriyle örtüşmelidir. Benim tarafımdan belki biraz küstahça olacak ama, oyunculuğun sanatsal düşünceyi ifade etmek bakımından sinema sanatına özgü bir yöntem olduğu söylenemez. Hem de hiçbir surette... En iyi yönetmenlerin filmlerini izlediğimizde "oh oyuncular ne güzel oynuyorlar" dememiz mümkün değildir. Bir yönetmene bu türden bir şey söylendiği zaman, bu olabilecek en kötü şeylerden birisidir. Sinema oyunculuğunda kılıktan kılığa girmek diye bir şey söz konusu olamaz. Ne zaman ki oyuncu oynamaya ve sanatsal düşüncenin bir tür borazanlığını yapmaya başlıyorsa, işte o andan itibaren her şey bitiyor demektir. Bu durumda en önemli olan şey, orantıların

doğal olmamaya başlamasıdır. Bu artık 'H_2O' demek değildir. Bir çeşit 'hidrojen peroksit'tir. Yani, bir çeşit ağır su veya başkalaşıma uğramış herhangi bir yapıdan başka bir şey değildir. Bu durumun mutlak bir bütünlük gerektiren imajı zedelememesi mümkün değildir. İşte ilk elde akılda tutulması gereken budur.

Kısaca özetlersek, sinema sanatında, bir taraftan kadrajda eylem halinde olan insanın (oyuncunun) içinde bulunduğu atmosferi, diğer taraftan bu atmosferde hareket eden insanın kendisini dengelemek gerekmektedir. Bu durumda ne birinin ne de ötekinin galip gelmemesi (üstünlük sağlamaması) çok önemlidir. Aksi takdirde bizlerin tanıklığını yaptığımız herhangi bir olayın, faaliyetin (eylem) ve insan hayatının illüzyonunun (yanılsamasının) çökmesi kaçınılmazdır. Şahsen ben, oyuncunun çok canlı olmasına, hayatın üzerinde yükselmesine hiç de karşı değilim. Ancak hayatın kendisini de buna mukabil olacak şekilde düzenlemek gerekir ki, o oyuncunun ayakları yere bassın. Çünkü burada genel anlamda filmin bütün bileşenlerinin dengelenmesinden söz ediyoruz. Aksi takdirde filmin bazı bileşenleri düşecek ve o zaman biz bunu 'oyuncu sineması' diye niteleyeceğiz. Oysa işin aslına bakacak olursak, bu hiçbir şekilde sinemayla ilgili değildir. Sadece oyuncular geldiler, sahnelerini iyi bir şekilde oynadılar. Fakat bunun filmle herhangi bir alakası olduğunu söylemek mümkün değildir...

Oyuncu, sinema sanatına özgü bir materyal (malzeme) değildir. Ve oyuncuyu tiyatro geleneklerine göre sinemada kullanmaya başladığımız zaman, sinema duygusu anında bozulmaktadır.

Örneğin, Protazanov'un* komedi tarzında yaptığı *Üç Milyon Süreci* veya *Kutsal Jurgen Bayramı* adlı filmlerini ele alalım. Bu iki filmin de, oyuncuların çok göstermelik veya başka bir deyişle tiyatral bir oyun sergiledikleri, ayrıca Protazanov'un oyunculuk plastiğini ve oyuncuların ifade biçimlerini zorlayan eski tiyatral yaklaşımları henüz reddetmediği bir dönemde çekildiklerini hatırlatalım. Sonuç itibariyle bu filmlerde izleyicinin dikkatini kendi hal ve davranışlarına çekmek üzere oyuncuların devamlı olarak izleyicilere 'göz kırptıkları', yahut onları 'dirsekleriyle dürttükleri' gibi bir duyguya kapılmamak mümkün değildir. Yani, kısaca söylemek gerekirse, filmlerin çekildiği dönemde bariz bir şekilde hissedilen şiddetli baskı, günümüzde doğal olarak son derece eskimiş bulunuyor. Çünkü o zamanlar tiyatral oyunculuk tarzı en katışıksız haliyle sinemaya aktarılmış ve sinemada gerçeklik duygusu bozulmuştu. Fakat sinema sanatına özgü bir yaklaşım olmayan bu biçim çok eskimiş ve artık geçerliliğini yitirmiştir.

O zaman bana şöyle bir soru yöneltebilirsiniz: "Pekâlâ, sinema sanatında nasıl oynamak gerekiyor ki, hiçbir zaman eskimesin? Yahut oyunculuğun hiçbir zaman eskimeyecek ve her zaman gerçeklik gibi algılanabilecek bir oyuncu davranış biçimi var mıdır?"

Ben bu konuyu etraflıca düşündüm ve bana öyle geliyor ki, öyle bir oyuncu davranış biçimi vardır. Yalnızca sinema

*) Yakov Aleksandroviç Protazanov, ilk Rus yönetmenlerinden. 1881 yılında Moskova'da doğdu ve 1945 yılında yine Moskova'da öldü. *Bahçesarayski Fontan* (Bahçesaray Fıskiyesi) adlı ilk filmini 1909'da çekti. 1943 yılında çektiği ve Nasreddin Hoca'yı konu alan *Nasreddin Buhara'da* adlı filmi onun son filmidir. Protazanov'un 57 film çektiği bilinir. (ç.n.)

sanatında oyuncunun davranışının, yönetmenin sanatsal düşüncesini ifade etmenin biricik yöntemi olduğunu düşünmemek gerekiyor. Hem de kati surette... Aksi takdirde bu tarzda çekilen filmlerin tamamı eskimektedir. Buna karşılık eğer Bresson'un* filmlerini izleyecek olursanız, bu oyunculuk tarzının eskimeyeceğini anlarsınız. Çünkü Bresson'un filmlerinde biçim diye adlandırabileceğimiz bir şey yoktur. Burada ancak etkinlik derecesi veya koşulluk derecesi eskiyebilir.

Sinema sanatında oyunculuğun hiperbolik** eğrilerinin olması mümkün değildir. Kural olarak, yönetmenlik veya oyunculuk alanında olsun, bütün yanlışlıklar doğrudan doğruya abartıcılıkla bağlantılıdır.

Sinema sanatı mutlak surette natüralist (doğalcı) olmalıdır.

O halde, oyuncunun oynaması ne demektir? Oyunculuk, kendisini başkasının yerine koyan bir insanın koşullu davranışıdır. Oyuncu 'oynarken' canlandırdığı kişiliğe karşı olan ilgisini ifade etme imkânına sahiptir. Ve bu bağlamda tiyatro oyuncusunun rolü canlandırması esnasında, oyuncunun kendi yorumu açığa çıkmaktadır. Sinema sanatındaysa, en basitinden böyle bir şeyin gerçekleşmesi tabii ki

---

*) Robert Bresson (1901-1999), aslında ressam ve fotoğrafçı olan Fransız yönetmen, 1930'lu yıllarda sinema alanında bazı deneyimler kazandı. İlk filmini 1943 yılında çekti. Kendi özgün üslûbunu, o günden bu yana çevirdiği çoğu edebiyat uyarlaması filmlerle oluşturdu. Erdem, masumiyet ve suç, ölüm -özellikle intihar-, tinsel açıdan yeniden yaradılış ve çürüyüş temalarında tutkulu ısrarı, pek çok ödüle sahip bu sinema ustasını, saygı duyulan, ancak popüler olmayan bir yönetmen konumuna getirdi. (ç.n.)

**) Hiperbol, bir düzlemin odak denen durağan iki noktaya uzaklıkları değişmeyen noktaların geometrik yeri olan eğri. (ç.n.)

imkânsızdır. Oyuncunun kendi bireyselliğini bir çerçeve koşullarına göre sıkıştırmaması gerekir. Sinemada çerçeveler koşulsuzdur.

Dolayısıyla, film yönetmeninin kontrol etmesi gereken oyuncuların ritmi, yani kadrajdaki içsel hayatın ritmi diye bir şey vardır. Gelin görün ki oyuncuya ritim dayatılamaz, oyuncuya başka bir şey dayatılır. Oyuncuya, yönetmenin kendisinden talep edeceği sonuca, mümkün mertebe yaklaşabilmek için söz konusu oyuncunun rahatça davranacağı durum veya atmosfer dayatılır.

Her şeyden önce film yönetmeni, oyuncunun canlandırdığı rolü yorumlama imkânlarını, kendi jestleri aracılığıyla oyuncunun o rolü tanımlama girişimlerini engellemek amacıyla elinden geleni yapmalıdır. Kısaca özetlemek gerekirse, yönetmen rolünü canlandıran oyuncunun ayrıcalıklı olmasını, rolü düşünce bazında canlandırmasını engellemelidir. Benim görüşümce yönetmen, oyuncuyu filmde mevcut olan çeşitli duygu ve düşüncelerin bir sembolü olarak değil de, doğanın bir parçasıymış gibi kullanmalıdır. Bu durumda oyuncu tarafından herhangi bir ihmal olmadığı gibi, tam aksine sinema sanatına özgü bir oyunculuk, hatta bana göre oyuncunun yaptığı işe saygı söz konusudur. Aksi takdirde film yönetmeninin oyuncuyu objektif bir gözle görmesinin ve kendi sanatsal düşüncesine objektif yaklaşmasının başka imkânı yoktur.

Bresson'un filmlerinde oyuncu yalnızca, neredeyse bir anlam ifade etmemenin sınırında olduğu yönüyle ele alınmaktadır. Örneğin, birbirinden farklı şekillerde ağlamak mümkündür. Fakat Bresson, oyuncunun kendi bireyselliği-

ni eninde sonunda sahneye hakim kılacak kadar kuvvetli bir şekilde ifade ederek ağlamasını istemiyor. Yani, her seferinde Bresson filmdeki şahsiyetlerin duygularını açığa vurmalarını, anlamsızlık düzeyine kadar düşürmeye, aşağıya çekmeye çalışıyor. Ve bu konuda onun haklı olduğunu düşünüyorum. Kısaca özetlersek, eğer Bresson kadın oyuncunun ağlamasına ihtiyaç duyuyorsa, o zaman ağlayacaktır. Ama ağlarken genel yapıyı çarptıracak düzeyde kendine özgü duygularını işe karıştırmadan ağlayacaktır.

Bunun tam tersine, epizodu oyuncuya teslim eden yönetmenler de vardır. Bü türden bir yönetmen için oyuncunun nasıl davranacağı önemli değildir. Fakat burada önemli olan, yönetmenin kanaatine göre, filmin herhangi bir sahnesinde yer alması gereken söz konusu oyuncunun içinde bulunduğu durumu muhafaza etmesidir. Ayrıca mevcut durumla göreceli olarak ritim değişikliğini kaydedebilmek önemlidir. Çünkü izleyici veya daha doğrusu filme tanıklık eden, yalnızca sahtecilik (sahici olmayan) söz konusu olduğu zaman o sahneyi yargılama imkânı bulabilir, hiçbir şekilde bunun aksi olamaz. Bununla ilgili pek sıradan, alışılagelmiş bir örnek vermek gerekirse, herhangi bir ev kadını mutfağının penceresinden sokağa bakıp, sokakta cereyan eden herhangi bir sahneyi takip ediyorsa ve eğer sokaktaki insanları az çok tanıyorsa, bu sahnedeki katılımcılar arasında konuşulanları hiç işitmeden neyin söz konusu olduğunu her zaman tahmin edebilir. Hatta sokaktaki insanları tanımasa da bu böyledir. Biz insanları etrafımızda cereyan eden olayları birbiriyle ilişkilendirmeye ve hayatı hayatın kendisiyle karşılaştırmaya mecbur

edip, bir yerlerde sahte olanı görmemizi sağlayan hayat deneyimi diye bir şey vardır. Tabii bu sahte oluş insanın kendisiyle bağlantılıysa... Sırf bunun içindir ki, bazen bizlerin tanıştığımız ve sohbet ettiğimiz herhangi bir insanın davranışlarında ne derece sahtekâr veya samimiyetsiz olduğunu, ne zaman yalan, ne zaman doğru söylediğini hissetmemiz mümkündür. Öyle insanlar vardır ki, birisinin nerede yalan söylediğini veya sahtekârlık yaptığını çok keskin bir şekilde hissederler. Özellikle bu konuda deneyim sahibi insanlar, psikiyatristler, araştırmacılar, gazeteciler, yani diğer insanlarla devamlı diyalog halinde olan insanlar da öyledir. Bu gibi durumlarda gerçekliğin tezahürüyle yüzleşen hayat deneyimimiz devreye girer ve sahte olanı hissedebilir...

Oyuncunun azami derecede sahici (inandırıcı) olabilmesi için oyuncunun kendi iç dünyasındaki 'kelepçelerinden kurtulmuş' olması (iç özgürlük) hissiyatını hiçbir şekilde gözardı etmemek gerekir, çünkü bu her zaman beyazperdeye yansıyacaktır. Ancak böyle bir durumda, ne zaman oyuncu gerçek özgürlüğü, gerçek bağımsızlığı kendine özgü bir şekilde hissedebilirse, işte o zaman herhangi bir duraklamaya tahammül edebilir. Oyuncunun bu özgürlük hissi belki de film yönetmeni tarafından sağlanmış olabilir, belki mevcut durum ve koşullarla, atmosferle yönetilmiş de olabilir. Sonuç itibariyle bu özgürlüğün nasıl sağlandığı sorun teşkil etmemektedir. Burada önemli olan oyuncunun bu hissi, yani mutlak bir özgürlük hissini elde etmesidir. Velev ki yönetmen telepati yoluyla oyuncuya bu hissi aktarmış olsun. Buna karşılık, oyuncu özgür olmak için 'kendini zorlayacaksa' bu çaba-

dan bir şey elde edemeyecektir. Çünkü bu çaba organik veya doğal olmayacaktır.

Oyuncunun 'kelepçelerinden kurtulmuş' olması, oyuncunun açıkyürekliliği, her zaman için mevcut durum ve koşullar çerçevesinde sağlanmış olmalıdır. Oyuncunun haysiyetini soyut bir şekilde kullanmamak gerekir. Çünkü oyuncuların tamamı bir şeyi soyut ifade etme hevesine kapıldıklarında birbirlerine benzeyecek ve hiçbirinin ötekinden farkı olmayacaktır. Oysa hayatta insani duyguların tezahürünün (açığa çıkmasının) kendine özgü bir biçimi vardır. İnsani duyguların tezahürü doğrudan doğruya ifade edilemez. Duyguların soyut ifade edilişi tamamen oyunculara özgü 'açık seçik' bir taşkınlıktan başka bir şey değildir. Bu da katışıksız bir şekilde koşulluluk, yapaylık, sahtecilik, oyundur, vs... Çünkü bunların tamamı somut olmayan şeylerdir.

Sonuç itibariyle, oyuncunun gerçek özgürlüğü ile yanlış kavranan 'açık seçik' taşkınlık, birbirinden farklı şeylerdir ve onları hiçbir zaman birbiriyle karıştırmamak gerekir.

Bununla ilgili olarak, bizde yapıldıkları şekliyle oyuncu seçimi için prova çekimlerinin tamamen ve istisnasız olarak saçma sapan bir uygulama olduğunu söylememiz mümkündür. Benim görüşüme göre, oyuncu seçimi provalarını izlemesini dahi bilmeyen özellikle sanat camiasının üyeleri için çekildiklerini de bir kenara bırakalım. Burada en önemli kıstas, "oh, nasıl oynuyor"u başka bir şekilde ifade edecek olursak, biraz önce sözünü ettiğimiz oyuncu taşkınlığının soyut belirtilerine dönüşmektedir. Eğer film yönetmeni oyuncu seçimini yapmak amacıyla provalarını kendi için çekiyor olsaydı, mutlaka farklı bir

şekilde çekerdi ama bu durumda da kimse onu anlayamazdı ve buna karşılık filmi için seçtiği oyuncuları da kimse onaylamazdı, vs, vs...

Sonuç itibariyle, kadrajda koşullu bir varoluş meydana gelir. Fakat gerçeklikle bağlantısı temelinde bu koşullu varoluş ne kadar az olursa yaratıcı (yönetmen) o derece inandırıcı, yaptığı sanat eseri de aynı derecede özgün olur. *Gerçekliğin fotoğrafını çekmek mümkün değildir, gerçekliğin sadece görüntüsü (imajı, tasviri) oluşturulabilir.*

Sinemada yönetmen, sinematografisini gerçekleştirdiği o çok zorlu süreçte kendi sanatsal düşüncesini koruma amacını taşıyan insandır. Çünkü sinemada yönetmenin filmin yaratıcısı olduğunu göz önünde bulundurmakla beraber, ekibinde yetkili sanatçı konumunda olan diğer insanlarla filmin sanatsal düşüncesini paylaşması gereklidir. Görünüşe göre, yönetmenin sinemada sanatsal düşüncesini gerçekleştirebilmesi için en basitinden onu görüntü yönetmeni, sanat yönetmeni ve oyuncularla paylaşmalı, sanatsal düşüncesini onların bilincine işlemeli, duygularına ulaştırmalı ve onları kendi taraftarları haline getirmelidir, vs... Fakat maalesef bu böyle değildir. Yönetmenin sanatsal düşüncesini bilinçlerine ulaştırmak, onlarla paylaşmak –bütün bunlar hayatın hiçbir gerçeğiyle, sinemada yaratıcılık süreciyle hiçbir şekilde bağdaşmayan boş laflardan ibarettir. Bu yüzdendir ki, sanatsal düşüncenin korunması sorunu, onun bütün ekip arkadaşlarımız için bir sır olmasında yatmaktadır. Ekip arkadaşlarımızın kesinlikle sanatsal düşünceyle ilgili hiçbir şey fark etmemeleri gerekir, yoksa doğru dürüst bir şey yapamazlar.

Yönetmenin sanatsal düşüncesini diğerleriyle paylaşması her zaman mümkün değildir, çünkü bazen öyle olur ki, sanatsal düşünceyi ifade etmek mümkün olmayabilir. Tabii ki bu bir bakımdan kötü bir şey ama diğer bakımdan da bu türden çok sayıda örnek verebiliriz. Kısaca özetlemek gerekirse, sanatsal düşünce kendi iş arkadaşlarımıza, yaratıcı ekibimizin üyelerine bile her zaman deşifre edilmeye elverişli olmayabilir. Ayrıca, kendi payıma bunun normal olduğunu düşünüyorum. Sanatsal düşünceyi paylaşma istemiyle, nasıl paylaşılacağı arasında işte böyle bir anlaşmazlık (çelişkili durum) bulunmaktadır. Ama eğer yönetmen sanatsal düşüncesini paylaşamıyorsa, demek ki herhangi bir şekilde onu belirtilmemiş haliyle koruması gerekmektedir.

Belirli bir anlamda yönetmen her zaman hilekârdır.

Mizacına, karakterinin niteliğine ve gerçekliğe yaklaşımı itibariyle her yönetmen, kendi sanatsal düşüncesini farklı bir şekilde kormak ve onu farklı bir şekilde gerçekleştirmek zorundadır.

3
MONTAJ (KURGU)

Montajın filmin nihai biçimlendirici bir öğesi olduğunu ve iddia edildiği gibi filmin montaj masasında yaratıldığını, orada bittiğini savunan ve özellikle sinema camiasında çok sık rastlanan bu türden yanılgıya katılmak mümkün değildir. Hangisi olursa olsun, herhangi bir sanat montaj gerektirir. Herhangi bir sanat parçalarının, bölümlerinin toplanması ve biraraya getirilmesini talep eder. Burada söz konusu olan, sinemayı diğer sanat dallarıyla yakınlaştıran öğeleri araştırmak değildir. Aksine, sinemayı diğer sanat dallarından ayıran, hatta onlara hiç benzemeyen bir sanat haline getiren argümanları ortaya çıkarmaktır. Kısacası, sinemanın kendine münhasır özelliklerini anlamaya çalışıyoruz.

O halde sinemada montajın oynadığı rolün püf noktası nerede yatıyor? Montaj, zamanla doldurulmuş kadrları birleştiren bir öğedir. Ama bu kavram 'montaj sineması' diye adlandırılan sinema taraftarlarının sıklıkla beyan ettikleri gibi değildir. Eninde sonunda kavramlarla oynamak hiç de sinematografın bir ayrıcalığı gibi algılanmamalıdır. Öyle ki, sinemada betimsellik kavramının püf noktası montajda yatmaz. *Sinema dilinin püf noktası, sinemada dilin, kavramların ve sembolün olmamasında yatmaktadır.* Her türlü sinema bütünüyle kadrın içine o derece hapsedilmiştir ki, sadece tek bir kadr izlemekle, o kadrı çekenin ne kadar yetenekli olduğunu gönül rahatlığıyla söylemenin mümkün olduğunu düşünüyorum.

Son tahlilde montaj, planların birbirine eklenmesinin sadece ideal bir seçeneğidir. Fakat ne var ki bu ideal seçenek, artık peliküle kaydedilmiş olan sinema malzemesinin içine yerleştirilmiştir. Tabii ki, filmi doğru bir şekilde kurgulamak, filme özgü ideal bir montaj seçeneği bulmak, ayrı ayrı sahnelerin birleştirilmesi için bir engel olmadığı anlamına gelir. Çünkü söz konusu sahneler daha önceden şu veya bu şekilde birbiriyle artık kurgulanmış bulunuyorlar. Bu sahnelerde duyumsanması gereken ve şu veya bu kadrların kesilip birleştirilmesinin ona bağımlı olarak yapılacağı, sahnelerin kendi içlerinde bir kanun yaşamaktadır. Kadrların birleştirilmesinin orantı kanununu duyumsamak bazen hiç de kolay olmasa gerektir. (Özellikle sahnelerin çekimi doğru yapılmadığı zamanlar.) İşte böyle bir durumda, montaj masasında yapılan sadece parçaların mekânik bir birleştirilmesi değil, aynı zamanda, kademeli olarak,

adım adım, henüz çekimler esnasında materyale doldurulmuş olan birleştirme ruhunun gittikçe daha bariz şekilde ortaya çıkmasıyla kadrlarm birleştirilmesi prensibinin işkence gibi gelen arayış süreçleri başlar.

Burada kendine özgü bir ters bağlantı bulunmaktadır. Kadra yerleştirilmiş olan yapı (konstrüksiyon) çekim esnasında kadra doldurulan materyalin kendine münhasır özellikleri sayesinde montajda kendini idrak edebilir. Materyal ancak montajda, film parçalarının birleştirilme (yapıştırılma) karakterinde, onların özünde bulunan ve spontan (doğaç) olan mantıklarında tespit edilen kendi varlığını ifade edebilir.

Ayna filmi ancak büyük bir çaba sonucu kurgulanabildi. Elimizde filmin en az yirmiden fazla kurgulanmış versiyonu bulunmaktaydı. Kurgu versiyonlarında bazı film parçacıklarının farklı yapıştırılmasından söz etmiyorum. Burada filmin yapısallığında ve bizzat epizodların sıralamasında mevcut olan kardinal (önemli) değişiklikleri kastediyorum. Hatta filmin artık hiçbir şekilde kurgulanamayacağını düşündüğümüz anlar bile oldu. Bu da filmin çekimleri yapıldığı esnada affedilmeyecek türden yanlışlıkların işlendiği anlamına geliyordu. Film bir türlü tutunamıyordu, sanki ayağa kalkmamak için direniyordu. Öylece gözlerimizin önünde darmadağın dökülüyordu. Film herhangi bir bütünlükten yoksundu, epizodları birbirine bağlayan herhangi bir bağ, herhangi bir yükümlülük veya mantık bulunmuyordu. Ve harika diyebileceğimiz günün birinde, filmin artık son kez umutsuz bir kurgu versiyonunu daha yapma imkânını bulduğumuz zaman filmin ortaya çıktığını gördük. Materyal birdenbire dirildi,

filmin epizodları sanki tek bir kan dolaşım sistemiyle birbiriyle bağlanmışçasına işlevsel hale gelmeye başladı. Böylece yaptığımız bu nihai kurgu versiyonunu izlediğimiz bir sırada filmin gözlerimizin önünde yeniden doğduğunu müşahade ettik. Ben şahsen bir mucizenin gerçekleştiğine, filmin eninde sonunda kurgulandığına uzun bir süre inanamamıştım. Bu olay filmin çekim setinde yaptıklarımızın doğruluğunu kanıtlayan çok ciddi bir sınavdan ibaretti. Film bölümlerinin birleştirilmesinin materyalin içsel durumuyla bağlantılı olduğu açık seçik bir şekilde görülüyordu. Ve eğer ki, söz konusu durum henüz çekim esnasında materyalde görünüyorsa, ayrıca eğer bizler, her halükarda bu durumun çekim esnasında materyalde göründüğü konusunda aldanmamış olsaydık, o zaman filmin kurgulanmaması imkânsızdı ki, bu da en basitinden doğaya aykırı bir şey olurdu. Fakat bunun meydana gelebilmesi için, çekilen film parçacıklarının ilk önce anlamını ve içsel hayatlarının prensibini yakalamak gerekiyordu. Çok şükür ki, sonunda filmin kurgulandığı ve ayakları üstünde doğrulduğu zaman, ekip olarak hepimiz büyük bir rahatlama hissettik.

Montaj, kadrda akan zamanın bizzat kendisini birleştirmektedir.

Örneğin *Ayna* filmi, toplam olarak 200 civarında kadrdan (çekim planı) oluşmaktadır. Bu metrajda olan başka bir filmde genellikle 500 kadr olabileceğini göz önünde bulundurursak *Ayna*'da 200 kadr bulunması pek de fazla değildir. *Ayna* filminde nisbeten az sayıda kadrın bulunması, o kadrların uzunluklarıyla belirlenmektedir. Kadrların birleştirilmesi konusuna gelince, burada planların birbirine eklenme-

si filmin yapısallığını *(structure)* düzenler, sinema camiasında genellikle kabul edildiği gibi filmin ritmini oluşturmaz.

Bir filmin ritmi, kadrda tüketilen ve montajlanan film parçalarının uzunluğuyla değil de, o film parçalarında akan sürenin gerginlik derecesiyle belirlenen zamanın karakteriyle uyumlu olarak ortaya çıkmaktadır. Yani kurgusal birleştirme filmin ritmini asla belirleyemez. Montaj bu anlamda biçimsel bir belirti (işaret) olmaktan öteye gidemez. Dahası, filmde zamanın akışı planların birleştirilmesi sayesinde değil, aksine onlara karşı, yani onlara rağmen cereyan etmektedir. Tabii ki, eğer yönetmen kadrlarda sabitleştirilen ve montaj masasının raflarında istiflenen birbirinden ayrı film parçalarında akan zamanın karakterini doğru bir şekilde yakalamayı başarabiliyorsa...

Kadrda sabitleştirilen zaman, montajın şu veya öteki prensibini kelimenin tam anlamıyla yönetmene dikte etmektedir. Sırf bu sebepledir ki, zaman akışının ilkesel anlamda farklı karakterlerde kayıt edilmiş olan kadrların birbiriyle kurgulanması mümkün değildir. Buna bir örnek verecek olursak, farklı çaplardaki su borularının birbiriyle birleştirilemeyeceği gibi, gerçek zaman kaydedilmiş bir kadr ile, koşullu (hayali) zaman kaydedilmiş bir kadr birbiriyle kurgulanamazlar. Kadrda akan zamanın bu tutarlılığını, onun gerilimliliğini veya tam tersine sulandırılmış (yumuşatılmış) halini 'kadrdaki zamanın tansiyonu' şeklinde adlandırmamız mümkündür. Bundan dolayıdır ki, montajın, film parçacıklarına kaydedilen zamanın tansiyonunun hesaba katılması suretiyle, film parçacıklarının birleştirilmesi yöntemi olduğu sonucunu çıkarabiliriz.

Duygu birliği -değişik kadrlarla ilgili olarak- filmin ritmini belirleyen tansiyonun, basıncın, gerginlik derecesinin duygusundan kaynaklanmaktadır belki de...

Pekâlâ, kadrdaki zamanın akışı bizim tarafımızdan nasıl algılanır? Bu kendine özgü duygu, cereyan eden olayların dışında kadrda mevcut olan gerçeğe eşdeğer özel bir önemlilik hissedildiği yerde ortaya çıkmaktadır. İnsan kadrda gördüklerinin görsellik aralığında tüketilmediğini, buna karşılık sadece kadrın dışında yayılan, kadrdan çıkıp hayata geçmeyi sağlayan bir şeye işaret eden herhangi bir şeyin açık seçik bir şekilde bilincine vardığı zaman, demek ki burada daha önce sözünü ettiğimiz görsel imajın sınır tanımazlığı tekrar devreye girmekte ve yine kendini göstermektedir. Film, izleyiciye doğrudan doğruya anlattığından ziyade, empirik (deneysel) anlatımıyla daha zengindir. (Eğer söz konusu olan gerçek filmse tabii ki.) Ayrıca düşünce ve ana fikir bakımından gerçek bir filmin, yaratıcısının o filme yüklediğinden çok daha fazlasını içerdiği görülecektir. Kesintisiz bir şekilde akan ve devamlı değişen hayatın kendisi, nasıl ki her insana, her anını kendine özgü hissedip yorumlama imkânını veriyorsa, peliküle doğru sabitleştirilmiş zamanla kadrın sınırları dışına taşıp yaygınlaşarak ve zamanın kendisinde yaşadığı gibi, kendisi de zamanın içinde yaşayan gerçek anlamda bir film de öyledir. Öyle düşünüyorum ki, sinema sanatının özgünlüğünü sadece bu düal (çift yapılı) sürecin kendi özelliklerinde aramak gerekmektedir.

O zaman film, temelinde barındırdığı hikâyesinden ve olay örgüsünden ziyade nominal (ismen) olarak var olan,

çekimi yapılmış ve montajlanmış peliküle göre, herhangi bir şekilde daha büyük bir hale gelir. Bu durumda film, sanki yaratıcısının iradesinden bağımsız olur, yani hayatın kendisine benzemeye başlar. Böylece yaratıcısından koparak bağımsız bir şekilde, izleyicileriyle çarpışması sürecinde biçim ve anlam bakımından değişerek kendi hayatını yaşamaya başlar.

Ben sinemanın bir montaj sanatı olduğu tezini bir de şu sebeple yadsıyorum. Çünkü 'montaj sineması', filmin beyazperdenin sınırları dışına taşmasına imkân vermiyor. Yani izleyicinin gözleriyle gördüğü, önünde, beyazperdede cereyan eden olaylara kendi deneyimiyle yoğunlaşabilme hakkını izleyiciye tanımıyor. Montaj sineması, izleyicisini sembolleri deşifre etmeye ve izleyicinin entellektüel deneyimini cezbetmek suretiyle allegorilerden (simgesel anlatımdan) zevk almaya zorlayarak ona bilmeceler ve resimli bulmacalar yöneltiyor. Fakat ne yazık ki, bu bilmecelerden her birinin tamamen formüle edilmiş kendi çözümü mevcuttur. Sergey Eisenstein *Oktober* (Ekim) filminde Kerenski'yi* tavus kuşuyla mukayese ettiği zaman, bu yöntem amaca eşit olur. Böyle bir durumda yönetmen, izleyiciyi gördüğü şeylerle ilgili hissettiklerinde kendi ilişkisini kurma imkânlarından mahrum eder. Bu da görsel imajın tasarım metodunun yönetmenin hedefi haline

*) Aleksandr Fyodoroviç Kerenski: Rus Menşevik. Rusya'da 1917 Şubat Devrimi'nde geçici hükümetin adalet bakam olarak görev yaptı. Daha sonra bir süreliğine başbakanlık yapmışsa da 1917 Ekim Devrimi'yle birlikte Bolşeviklere karşı cephe almış, bunun sonucunda ABD'ye kaçmış ve 1970 yılında orada ölmüştür. (ç.n.)

dönüşmesi anlamına gelir. Öyle ki, böyle bir durumda yönetmen beyazperdede olanlarla ilgili kendi ilişkisini izleyiciye empoze etmek suretiyle topyekûn bir saldırı hamlesi yapmış olur.

Sinema sanatının, bale veya müzik gibi zamanımızın sanatlarıyla mukayese edilmesi, sinema sanatının onu diğerlerinden farklı kılan özelliğinin, peliküle sabitleştirilen zamanın gerçekliğin görünen biçimine bürünmesi olduğunu bize göstermektedir. Bu bilinen bir şeydir. Bir zamanlar peliküle kaydedilmiş olan fenomen (olgu), bütünüyle değişmez bir veri olarak her zaman ve eşdeğer bir şekilde algılanacaktır.

Yine aynı şekilde bir müzik eseri de farklı yorumlarla icra edilmiş olabilir, süre bakımından farklı bir zaman işgal etmiş olabilir, başka bir ifadeyle, zaman müziğe soyut felsefi bir karakter kazandırır. Sinema sanatıysa zamanı, kendi dışsal biçimiyle ve duygularla anlaşılan işaretlerde kaydetme imkânına sahiptir. Bu yüzdendir ki müzikte ses, resimde renk, dramda karakter nasıl temel yapıtaşı durumunda oluyorsa, zaman da sinema sanatının temel yapıtaşı durumundadır. Biraz önce sizler, kapalı alanda zamanın ilerleyişinin filmin yegâne biçimlendirici öğesi olduğu Pascal Aubier'nin* filmini örnek gösterdiniz. İşte bu örnek, sinema sanatını diğer sanatlardan ayıran özgünlüğü anlamında, şahsen en önemli bulduğum hususları tamamen doğrulamaktadır.

*) Pascal Aubier: 1943 yılında Paris'te doğan Fransız yönetmen ve oyuncu. 1979 yılında Andrey Mihalkov Konçalovski'nin *Sibiriada* adlı meşhur filminde rol almıştır. (ç.n.)

Sonuç itibariyle ritim, film parçacıklarının metrik bir sıralaması asla değildir. Ritim, kadrların içinde var olan zamanın geriliminden oluşur. Ve benim derin kanaatime göre, sinema sanatının en önemli biçimlendirici öğesi kesinlikle ritimdir, çoğu meslektaşımızın iddia ettiği gibi asla ve asla montaj değildir.

Tekrar ediyorum. Montaj sanatçı tarafından üretilen materyalin ayıklanmasının bir tezahürü halinde diğer bütün sanatlarda mevcut olduğu gibi, ayıklama ve birleştirme (montaj) olmadan hiçbir sanatın var olamayacağı da bir gerçektir. Sinema sanatında montajın en önemli özelliği, çekim esnasında pelikül parçacıklarına sabitleştirilmiş olan zamanı eklemlendirmesinde yatmaktadır. Montaj farklı veya birbirinin aynı tutarlılıkta olan zaman dilimlerini kendi içlerinde taşıyan parça ve parçacıkların birbiriyle yapıştırılmasıdır. Bu film parçacıklarının birleştirilmesi zamanın akışına yeni bir duygu kazandırmaktadır. Bu yeni duygu, kadrların ve çerçevelerin kesilmesi, kısaltılması ve yapıştırılması sonucunda ortaya çıkan bir duygudur. Fakat birbirine eklenmiş montaj parçalarının özellikleri (biraz önce bunlardan söz etmiştik) artık montajlanmış film parçalarının bizzat kendilerinde bulunmakta, ayrıca montaj asla yeni bir nitelik vermemekte, yalnızca birbiriyle birleştirilen kadrlarda mevcut olanı açığa çıkarmaktadır. Montaj sanki henüz çekim aşamasında öngörülerek hesaba katılmakta, sanki işin başından beri çekimi yapılan objenin karakterinde programlanmaktadır. Bunun içindir ki burada montaja ait olan, hiç de spekülatif semboller değildir; gerçekliğin nesnel biçimde resmedilmesi de değildir; sahnede az veya çok sofistike bir şekilde dağıtılmış orga-

nize kompozisyonlar da değildir. Burada montaja ait olan, sadece ve sadece kamerayla kaydedilen zamanla ilgili süreler ve bu sürelerin mevcudiyetinin yoğunluğudur. Ayrıca, sıkça sözü edilen ve aynı anlama gelen herhangi iki mefhumun birbiriyle yapıştırılması sonucu bir 'üçüncü anlam'* çıkacağı savı da montaja ait değildir. Demek ki, bu durumda kamera objektifi tarafından algılanan ve kadrda vücut bulan hayatın bütün çeşitliliği montaja ait olmaktadır.

Benim bu konuyla ilgili görüş ve önermelerimin haklılığını en iyi şekilde doğrulayan, yine Sergey Eisenstein'ın bizzat kendi deneyimleridir. Filmin ritmini doğrudan doğruya çekim planının uzunluğuyla (kesmelerin uzunluğuyla) bağlantılı olarak ele alan Eisenstein, sezgilerinin kendisini yanılttığı ve montajlanmış film parçacıklarını halihazırdaki birleştirme için gereken zamansal gerilimle dolduramadığı durumlarda kendisine ait temel kuramsal göndermelerin tutarsızlığını fark etmiştir. Buna örnek olarak *Aleksandr Nevski* filminden "Çudskoye Ozero (Mucize Gölü) Muharebesi" episodunu ele alalım.**

Sergey Eisenstein "Mucize Gölü Muharebesi" episodunda, değişik planların zamansal gerginliğe uygun olarak dol-

---

*) Tarkovski burada Sergey Eisenstein'in "Kurgu 1938" isimli makalesine gönderme yapıyor. Daha doğrusu, Sergey Eisenstein'ın o makaledeki, "İki kurgu planının birleştirilmesi, ikisinin anlamlarının toplamından ziyade, yepyeni bir esere benzeyeceği olgusu dün olduğu gibi, bugün de geçerliliğini koruyacaktır," önermesine karşı çıkıyor. Sergey Eisenstein her kurgu planına bir 'harf', bir 'hiyeroglif' şeklinde yaklaşılabileceğini savunmuştu. Bu tezi başka biçimde Tarkovski'nin ustası (yönetim atölyesi hocası) Mihail Romm da savunmuştur. Fakat dikkatli bakılırsa, bu konuda her üçünün görüşlerinin pek çelişmediği, aynı şeyleri farklı yorumlarla anlattıkları görülür. (ç.n.)

**) *Aleksandr Nevski*, Sergey Eisenstein'ın senaryosunu Pyotr Pavlenko'yla yazdığı ve 1938 yılında Dimitri Vasilyev'le ortaklaşa yönettiği film. Filmde Aleksandr Nevski'yi Nikolay Çerkasov canlandırmaktadır. (ç.n.)

durulması gerekliliğini pek düşünmeden, kısa planların, hatta bazan haddinden fazla kısa parçaların art arda kurgulanması hesabına muharebenin içsel dinamiğini elde etmeye çabalamıştır. Fakat şimşek çakması gibi görünüp kaybolan kadrlara rağmen beyazperdede olup bitenlerin uyuşukluğu, doğal olamayışı, izleyicilerin peşini bir türlü bırakmaz. Bazı kadrlarda zamansal gerçeklik diye bir mefhum olmadığı için episod olduğu gibi inandırıcılıktan yoksun kalır. Öyle ki, bu kadrlar statik (durgun) oldukları gibi bir o kadar da kansız ve cansızdır. Bu durumda kadrların ihtiva ettiği içerik ile o kadrlarda tasvir edilen arasında ister istemez bir çelişki meydana gelir. Çünkü kadrlarda tasvir edilen görüntü zamansal süreçten yoksun, bundan dolayı da yapay ve bu kadrlarla ilgili tamamen kayıtsızlıktan kaynaklanan sırf mekânik bir kurgulama haline gelmiştir. Bunun sonucunda da burada sözünü ettiğimiz efsanevi muharebe episodunda, film yönetmeninin kadrı gerçekçi bir zaman akışı hissiyle doyurmaya özen göstermemesi sonucunda bütün beklentilerini üzerine kurduğu o duygu izleyiciye iletilememektedir.

Sinema sanatında ritim, kadrda görülen ve kadra sabitleştirilen maddi hayat aracılığıyla iletilebilir. Öyle ki, kamışın irkilmesi aracılığıyla nehirdeki su akışı veya basıncının karakterini saptamamız mümkündür. Tıpkı bunun gibi, yaşamsal sürecin bizzat kendisi ve bu sürecin kadrda yeniden üretilen akışkanlığı izleyiciye filmde zamanın akışını hissettirir.

Sinema sanatında yönetmen her şeyden önce zamanı esaslı bir şekilde duyumsama aracılığıyla, ritim aracılığıyla kendi bireysel özelliklerini ifade eder. Ritim belli başlı sti-

listik (üslûpsal) betimlemelerle (işaretlerle) sanat eserini renklendirir. Yönetmenin kendi filmini akla ziyan, spekülatif yöntemlerle uydurmaya, inşa etmeye hakkı yoktur. Bir sinema filminde ritmin kendiliğinden bir doğallıkla, yönetmenin özünde var olan, kendine özgü bir şekilde hayatı duyumsamasına tekabül eden, yönetmenin zaman arayışına uygun olarak ortaya çıkması gerekir. Bana öyle geliyor ki, kadrda zamanın tamamen bağımsız ve kendiliğinden akması gerekir ki –o zaman düşünceler kadrda telaşsız, fellek fellek koşuşturmadan, ağızda gevelemeden ve tumturaklı desteklere gereksinim duymadan yerlerini alabileceklerdir.

Pekâlâ, kadrda ritim duygusu benim için ne anlama geliyor?.. Bunu nasıl anlatsam acaba? Bence bu, edebiyattaki doğru söz duygusuyla aynı anlama tekabül ediyor. Edebiyatta hiçbir işe yaramayan gereksiz kelimeyle sinemadaki ritim bozukluğu, her ikisi de aynı ölçüde sanat eserinin gerçekçiliğini mahvediyorlar...

Böyle bir durumda doğal olarak bir karmaşıklık meydana geliyor. Bana öyle geliyor ki, zamanın kadrda sinemaya uygun bir şekilde ve bağımsız olarak akabilmesi, ayrıca izleyicilerin film izlerken kendi algıları üzerinde herhangi bir baskı hissetmemeleri için, izleyicilerin kendi iradeleriyle yönetmene 'teslim olup tutsağı' haline gelmeleri ve filmde olup bitenleri kendi hayat deneyimleriymiş gibi hissetmeleri, ayrıca kendi deneyimleri gibi hissettikleri materyali hayatlarında yeni bir deneyim niteliğinde benimsemeleri gerekir.

Fakat burada yine paradoksal bir durum vardır! Film yönetmeni tarafından zamanın hissedilmesi, ne hikmetse, her zaman için izleyicinin üzerinde baskı kurmanın bir for-

mu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumda izleyiciler ya yönetmenin ritmini yakalarlar, ki o zaman onlar yönetmenin taraftarı olurlar. Yahut ritmi yakalamazlar ve bu durumda yönetmenle iletişim kuramazlar. İşte bu sebeplerden dolayıdır ki, her yönetmenin 'kendine özgü' bir izleyici kitlesi oluşur. Böyle olması da benim görüşümce tamamen doğal, hatta kaçınılmaz bir şeydir.

Dolayısıyla, ben kendime düşen vazifenin, *kendi şahsıma münhasır bir zaman akışı yaratmanın yanısıra bu zaman akışının kadrdaki hareketinin, koşuşunun duygusunu iletmek* olduğu kanısındayım.

Parçalara ayırma yöntemi olarak montaj, zamanın akışını bozmakta, onu kesintiye uğratmakta ve aynı zamanda onun yeni bir niteliğini ortaya çıkarmaktadır. Zamanın çarptırılması (deforme edilmesi) olayıysa, montajın ritimle ifade edilişinin bir yöntemidir, kurgunun ritmik ifadesidir. *Montaj demek, zamandan heykel yontmak demektir.* İşte sinemada görsel imaj dediğimiz olgu budur.

Bunun içindir ki değişik zamansal gerginliğe ait kadrların parçalanmasının hayatı çağrıştırması gerektiği, sinema sanatçısının [yönetmenin –ç.n.] canı istediği için değil de, kendi iç gerekliliği icabı filmin malzemesiyle bütünüyle organik bir uyum içerisinde olmalıdır. Bu türden geçişlerin organikliği herhangi bir sebepten dolayı sağlanacak olursa, o zaman ister istemez montajda bir bozukluk meydana gelecek ve söz konusu kurgusal vurgular bir yerden sarkacak, bir şekilde takılacak, yani insan gözünün kolayca fark edebileceği ve yönetmenin asla tasvip etmemesi gereken rastlantısal bir montaj haline gelecektir. Zamanın yapay, kadrın

içinde olgunlaşmayan herhangi bir frenlenmesi veya hızlandırılması, kadrın iç ritminin değişiminde herhangi bir bozukluğun, montajda yanlış bir birleştirmeyi deklare edeceği muhakkaktır.

Zamansal anlamda aynı değere sahip olmayan film parçacıklarının birleştirilmesi, kaçınılmaz olarak ritimde bir bozukluğa sebebiyet verecektir. Ancak söz konusu bozukluk, birbiriyle birleştirilen kardrların içsel hayatlarından kaynaklanıyorsa eğer, o zaman belki de bu bozukluk, gerekli olan ritmik resmin veya görüntünün parçalanabilmesi için bir gereklilik haline gelecektir. Farklı zaman gerginliklerini bir derenin, bir nehrin veya bir şelalenin akışkanlığıyla karşılaştırmayı deneyelim. Bunların birbiriyle birleştirilmesi, organik yeni bir oluşum misali, benzeri olmayan ritmik bir resmin (manzaranın) tezahür etmesini sağlayabileceği gibi, film yaratıcısının [yönetmenin –ç.n.] zamanı hissedişinin ortaya çıkışı biçimine dönüşebilir.

Fakat her ne kadar zamanın hissedilmesi organik olarak yönetmene özgü bir hayat algısı ise ve montajlanmış film parçalarındaki zaman gerilimi, daha önce ifade ettiğim gibi, sadece şu veya bu birleştirmeyi dikte ediyorsa, bu durumda montaj tam da şu veya bu yönetmenin imzasını (el işini) daha açık bir şekilde ortaya çıkarır. Montaj sayesinde yönetmenin sanatsal düşüncesiyle ilgili tutumu sergilenmiş olur. Montajda sanatçının dünya görüşü cisimleştiği en son halini almaktadır. Öyle düşünüyorum ki, kendi filmlerini çok rahat ve farklı farklı şekillerde kurgulayabilen bir yönetmen, derinliği olmayan yüzeysel bir yönetmendir. Dikkatli bir izleyici her zaman Bergman'ın, Bresson'un veya

Fellini'nin* montajını rahatlıkla tanıyabilir. Dikkatli bir izleyicinin bu yönetmenlerin işini diğer yönetmenlerle karıştırması mümkün değildir. Çünkü bunların film kurgulama prensipleri hiç değişmemektedir.

Film yönetmeninin değişik ruh halleriyle çekim setine gelmeye hakkı yoktur. Çünkü burada en önemli sorun, yönetmenin sanatsal düşüncesinin yanı sıra, her epizodda tek bir ritmin bulunması ve o ritmin duygusunun korunması gerekliliğidir.

Prensip olarak ritim tektir. Sinemada ritim dediğimiz olgu öyle bir şeydir ki, film yönetmeninin ne çektiğiyle ilgili, kamera objektifinin önünde 'yeniden diriltmeye' çalıştığı hayatla birebir iletişim kurduğu esnada doğar. Bu durum film yönetmenine gerekli olduğu kadar, kadrda gerçekçi olmak isteyen herhangi bir oyuncu için de aynı derecede gereklidir. Eğer yönetmen film setine dermansız, ne yapması gerektiğini bilmeyen bir durumda gelirse, yani çekimlere gerektiği gibi hazırlıklı değilse, o zaman en basitinden hiçbir şey çekemez. Bir şeyler çekse bile, bu çektiklerini, daha önce çekime hazırlıklı ve yaratıcı bir psikolojiye sahipken çektiği film veya film parçacıklarıyla kurgulaması hiçbir şekilde mümkün değildir. Film çekimlerinin gündelik bir iş olması dolayısıyla, çekim sürecinin en tehlikeli yönlerinden birisi entropi,** yaratıcılık enerjisinin dağınıklığı ve yönetmenin film çekimine ilk başladığı zaman sahip oldu-

*) Federico Fellini (20 Ocak 1920, Rimini - 31 Ekim 1993, Roma), hayatı boyunca dört kez 'en iyi yabancı film' dalında Oscar alan, dünyanın gelmiş geçmiş en önemli birkaç yönetmeninden biri. (ç.n.)

**) Entropi: Her ne kadar düzensizliğin ölçüsü olarak tarif edilse de, aslında entropi, hayat enerjisinin tükenmesi ve hayattan lezzet almama durumudur. (ç.n.)

ğu yaratma şevkinin (motivasyonun) zayıflaması veya tamamen kaybolmasıdır.

Son tahlilde film yönetmeni de, tıpkı bir müzisyen veya diyelim orkestra şefi gibi, orkestranın bir müzik parçasını seslendirirken yaptığı bir yanlışı işitmemezlik edemez. Zaten orkestra şefinin mesleğinin püf noktası burada yatmaktadır. İşte 'işitme' duygusu denen şey budur. Bu 'işitme' duygusu, tıpkı ritim duygusu gibi çok önemlidir. Özellikle yönetmenin önünde akan ve kendisinin filme aktarmaya çalıştığı hayatın ritmini hissetmek o yönetmen için olağanüstü bir öneme sahiptir.

Örnek olarak, bir sinema filminin ritmini düzenleyebilmek için, herhangi bir hızlı epizodun ardından yavaş bir epizodun gelmesi ve böylece filmin epizodlarının sırayla bir hızlı, bir yavaş olacak şekilde art arda kurgulanmasının, filmin ritmik birliği duygusunu doğuracağı ve montaj sineması denen vakanın böyle bir şey olduğu söylenmektedir.

Fakat gelin görün ki, durumun yukarıdaki paragrafta iddia edildiği gibi olmadığı gün gibi açıktır. Böyle saçma bir iddianın sinema sanatıyla uzaktan veya yakından hiçbir alakası yoktur. Daha önce *Mouchette** adlı filmi izlemiştiniz. Ben şahsen bu filmde hiçbir kadrın, hiçbir sahne veya epizodun yukarıda sözü edildiği gibi 'bir hızlı, bir yavaş' prensibine göre montajlandığını görmüş değilim. Filmin her kadrı aynı tekdüzelikle ve aynı yönetmen tarafından çekilmiş bulunuyor. Öyle ki, filmdeki kadrların aynı kişi tarafından, aynı zamanda, sanki o sırada 600 kamera aynı anda çe-

*) *Mouchette*, Andrey Tarkovski'nin kendisinden daima övgüyle söz ettiği Fransız yönetmen Robert Bresson'un 1967 yılında çekmiş olduğu film. (ç.n.)

kim yapmış. Sanki filmde 600 düblör oynamış ve 600 düblörün çekimi yapılmıştır. Filmin kadrları o kadar birbirinin aynısıdır ki, o kadar da aynı ritimle ve aynı duyguyla doldurulmuştur. Söz konusu filmde yanlış olan bir tek dakika, bir tek saniye bile bulamazsınız. Yeri gelmişken söyleyelim, filmin yönetmeni [Bresson –ç.n.] bildiğim kadarıyla, bu kadar çok tekrar çeken ikinci yönetmendir. Charlie Chaplin her plan için kırk tekrar çeken bir yönetmendir. Bresson aynı şekilde her plan için kırk tekrar çekmiştir. Öyle ki, oyuncunun tonlamasında en ufak bir yanlışlık, kamera hareketinde en basit bir sapma, oyuncunun mekân olarak hareket ettiği mizansende en ufak bir hata, onun tatmin olmaması için bir sebeptir. Özellikle de bir yakın plan çekiliyorsa o zaman daha titiz davranmaktadır. Yakın plan çekimlerinde santimetreler bile sorun teşkil edebilmektedir. Bresson kendi sanatsal düşüncesi ile icra edilen arasında tamamen hassas ve karşılıklı bir uygunluk ortaya çıkana kadar her planı defalarca tekrar etmekten çekinmiyordu. Fakat Charlie Chaplin'de başka sebeplerden dolayı aynı durumu görebiliyoruz. Chaplin'in çekimlerinde söz konusu olan plastik, plastiğin sabitleştirilmesi ve mümkün mertebe daha etkileyici olması sorunudur.

Bugün sizler yukarıda sözünü ettiğimiz *Mouchette* filmiyle taban tabana zıt diye nitelendirebileceğim, yönetmen Federico Fellini'nin muazzam miktarda duygu yüklü, yaşama sevinciyle, binbir çeşit iyi yüreklilikle, sevgiyle, hatta tamamen neşeyle dolu olan bir filmini izlediniz. Fellini'nin kendisi böyle bir insan. Yeniden doğuş (Rönesans) insanı, dünya iyi yüreklisi. Dikkat ederseniz, Fellini'nin filminin bütün

sahneleri, bütün kadrları yine birbirinin aynı çekilmiş. Aynı tarzda çekilmiş olduklarına dair derin kanaatim var. Hatta aynı çekilmemiş olmaları bile mümkün değil. Ama eğer Fellini vasat bir yönetmen olsaydı, işte o zaman bütün sahne ve kadrları birbirinden farklı çekerdi. Ayrıca ben burada montajdan bahsetmiyorum; kadr bir saniye sürebilir veya üç dakika uzunluğunda olabilir. Burada önemli olan, kadrların uzunluğu değildir. Kadrların birbiriyle aynı ritimle ve yönetmenin gerçeklikle ilişkisini sergileyen aynı durumda çekilmiş olmaları önemlidir. Bu da filmin nabzının yönetmenin nabzıyla kaynaşması anlamına gelir. Ayrıca böyle bir durumda yönetmenin nabzıyla hayatın ritmi ve çekimi yapılan malzemenin nabzı sanki kendi aralarında bir birlik meydana getirir. İşte, sinemada kişiliği organize eden bu üçlü birliktir.

Eğer panoramik çekimlerinizi (panları) keserek onları sahnenizin farklı uçlarında montajlarsanız, hayatta sizden asla sanatçı olmayacak demektir. Bizde çoğu yönetmenin defalarca yaptığı gibi, eğer herhangi bir sahnenin kadrlarını alıp başka bir sahnede onları montajlayıp birleştirirseniz, hiçbir surette filminizi doğru kurgulamanız mümkün olmayacaktır. Filminizin çekimleri henüz başlamadan eğer böyle tasarlamadıysanız, bir oyuncunun yakın planını üç parçaya ayırıp, partnerin yakın planını da aynı şekilde bölerek altı parçadan bir diyalog montajlarsanız, kati surette hiçbir şey elde edemezsiniz. Böyle bir şeyi ancak materyalinizi kötü çekmişseniz bu şekilde kurgulayabilirsiniz. Haliyle bu materyal nasıl kötü çekildiyse aynen böyle kötü kurgulanacak ve aynı şekilde kötü görünecektir. Belki böyle

kurgularken herhangi bir bütünlük elde etme yanılsaması içinde olacaksınız, fakat hiçbir bütünlük elde etmeniz mümkün olmayacaktır. Herhalde hatırlıyorsunuz, *Tatlı Hayat** filminde örneğin öyle parçalar mevcuttur, o seks partisinin cereyan ettiği deniz sahilindeki son epizodu kastediyorum. Film kahramanlarının caddeye çıktıkları, bir çam ağacının altına geldikleri, daha sonra deniz istikametinde yürüdükleri ve bir müddet orada durdukları bir epizod var. Bu sahnede, kadrlarında epey bir iç hareketlilik olan ve bazı kadrlarının kamera hareketiyle çekildiği bir önceki sahneden farklı olarak tamamen hareketsiz ve aynı noktadan çekilen iki veya üç montaj planı akar. Buna rağmen, bu durgun kadrlarda diğerlerinden farklı bir ritmin olduğu sonucunu çıkarmamamız gerektiğini özellikle belirtmek istiyorum. Bu şu anlama geliyor. Burada kahraman demek ki farklı bir vaziyette bulunuyor, aynı olaya (veya faaliyete) ve aynı mekâna bakıyor, psikolojisi bozuluyor, bir şeylerden rahatsızlık duyuyor, kendisinde yürek çarpıntısı oluyor veya tam aksine yürek atışları duruyor. Yani o insanda durum değişikliği değil, ritim değişikliği duygusu beliriyor. Yani zaman değişmeye başlıyor. Zaman preslenmeye (sıkışmaya) başlıyor. Ayrıca hareket ne kadar az oluyorsa zaman da o derece daha fazla sıkışmaya başlıyor.

Koşan bir adamın hareketini içeren bir kadr ile koşan adamın panoramik çekimle takip edilmesi hareketini içeren bir kadrı örnek verelim. Koşan adamın pan ile takip edil-

*) *La Dolce Vita* (Tatlı Hayat), baş rollerde Mercello Mastroianni ve Anita Ekberg'in oynadığı, Federico Fellini'nin 1960 yılında çektiği filmi. Film 1960 yılında Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye Ödülü'nü aldı. (ç.n.)

mesi, olabilecek en primitif (basit) haliyle çekilmiş bir kadrdır. Koşan adamı içeren statik (durgun) kadrlar tamamen farklı bir şeydir. Bir de duran bir adamı çeken durgun bir kamera farz edelim, üstelik bu adam hemen bir önceki kadrda koşan adam olsun. Bu da üçüncüsü... Bunun üzerinde düşünmeye değer...

Kaleden çıkış epizodunu hatırlıyor musunuz? Son epizoddan bir önceki epizodu kastediyorum. Bu epizodda bütün geçişler hareketli kamerayla çekilmiş. Sonuncusuna kadar hepsi şaryo üzerinden çekilmiş. Peki, o halde böyle bir takıntı, bunca titizlik hangi amaca hizmet ediyor? Gerçekten de ne işe yarıyor? Bir çekim, ikinci çekim, üçüncü çekim derken bütün çekimler hareketli, hem de aynı ritimle çekilmiş durumda. Yani artık belirli bir anlamda, kadrı belirli bir şekilde düzenleme ihtiyacı ortaya çıkıyor. Ve burada kadr her şeyden önce kamera hareketiyle organize ediliyor. Demek ki bu hareketli çekimler artık ikinci, yani sahnedeki ritmin daha çok dışsal bir 'giysisi' durumundaki kamera cihazının hareketidir. Çünkü kamera hareketi zamanla doğrudan doğruya bir bağıntı halindedir. Yönetmen filmsel olayla ilgili kamera hareketiyle bağlantılı olarak, zamanın daha yavaş veya daha hızlı akmasını sağlayabilir. Bresson'un *Mouchette* filminde kameranın nasıl hareket ettiğini hatırlayalım. Bu filmde benzeri olmayan bir kamera hareketi vardır. Bresson'un filmlerinde genellikle her şey milimetrelerle, santimetrelerle, miligramlarla yapılandırılır. Bresson tıpkı bir eczacı gibi çalışmaktadır. Sanki onun analitik terazileri ve bu terazilerin kefesine oturan her toz parçasının çok önemli olduğu ve dengeleri değiştirdiği gibi bir du-

rum söz konusudur. Diğer birçok yönetmen açısından böyle bir durum önemli değildir, onlar kaba saba çalışabilirler. Diğer yönetmenlerin kaba saba çalışmalarıyla onların daha az yetenekli olduklarını iddia etmiyorum tabii ki. Fakat dahi olmakla yetenekli olmak birbirinden tamamen farklı kavramlardır. Ayrıca çok yetenekli olmanın bir insanı dahi yapamayacağını, buna karşılık dahi olan bir insanın da çok yeteneksiz olabileceğini size belirtmek isterim. Burada Bresson'un tıpkı bir zahit, bir çileci gibi çok kısıtlı imkânlarla çalışmakta olduğunu hatırlatırım.

Bresson'un doğayı yeniden yaratabilmesi için bir ağaçtan bir yaprak koparması, bir dereden bir damlacık su alması ve oyuncudan sadece yüzünü ve gözlerinin ifadesini alması yeterlidir. Eğer bir yüzün ifadesini çekmek mümkün olsaydı, Bresson kati surette oyuncuyu çekmezdi. Her halûkarda böyle bir şey beni her zaman sarsmıştır. Öyle ki, Bresson'un filmi her ne kadar mükemmelse, Bresson'un bizim için araladığı ve yakalanması zor olan hakikat duygusu da o kadar sancılı olmaktadır. Bresson'un *Jeanne d'Arc'ın Duruşması** isimli bir filmi var. Bu filmin tamamı Jeanne'ın açılan bir kapıdan çıkması, panoramik çekimle onu sorgulayacak olan müfettişin karşısında bir sandalyeye oturması, sorgu müfettişinin de aynı zamanda diğer bir kapıdan çıkıp oturması, ondan sonra da Jeanne'm bir yakın planı, sorgu müfettişinin yakın planı ve epizodun sonuna kadar böyle devam etmesi üzerine kuruludur. Epizodun sonunda kamera yine panoramik çekimle Jeanne'ı kapıya kadar takip eder ve böylece epizod sona erer.

*) *Jeanne D'Arc'ın Duruşması*, Bresson'un 1962 yılında çektiği filmi. Filmde Jeanne d'Arc'ı Florence Delay canlandırmıştı. (ç.n.)

Bu türden bir sadelik, zannedildiği gibi basit olmasa gerektir. Bu başlı başına mükemmel bir sadeliktir.

Doğal olarak, montajın prensiplerini mutlaka bilmek gerektiği gibi, sinematograf mesleğinin prensiplerini de mutlaka bilmek gerekir. Buna karşılık yaratıcılık, söz konusu prensiplerin ihlali ve onların deforme edilmesi anından itibaren başlamaktadır. Bundan dolayıdır ki Lev Nikolayeviç Tolstoy, İvan Bunin gibi mükemmeliyetçi bir üslûpçu değildi. Ayrıca Tolstoy'un romanlarını uyumlulukları ve bütünlükleriyle hiç de öyle ayırt etmek mümkün değildir.

Buna karşılık, Tolstoy'un her eseri, Bunin'in herhangi bir hikâyesinden daha üstündür. Kısacası, Bunin'in Tolstoy'dan daha iyi olduğunu kanıtlayacak hiçbir dayanağımız yoktur. Dolayısıyla, Tolstoy'un hantal, sıkıcı ve her zaman gereklilikleri kanıtlanmamış upuzun vecizelerini veya onun düzyazılarında devamlı rastladığımız hantal ve usandırıcı cümlelerini sadece hoşgörmekle kalmayız, tam tersine, ona ait, Tolstoy'u Tolstoy yapan, onun kişiliğini vurgulayan bir özellik olarak onları sevmeye ve onların lezzetine varmaya koyuluruz. İnsan gerçekten büyük bir şahsiyetle karşı karşıya olduğunu anladığı zaman, o şahsiyeti zaten, artık anında kendi estetiğinin özelliklerine dönüştürülen bütün 'zayıflıkları'yla kabul etmektedir. Eğer Dostoyevski'nin eserlerindeki metinlerden onun kahramanlarının tanımlarını çıkaracak olursak, o zaman eserler ister istemez aksamaya başlayacaktır. Öyle ki, Dostoyevski'nin kahramanları her zaman güzeldirler, aynı zamanda gözalıcı elbiseler giyerler, yüzleri her zaman solgundur ve buna benzer daha bir sürü

şey... Fakat bütün bu özellikler artık hiçbir önem taşımamaktadır. Çünkü bu kez bir ustadan veya bir profesyonelden söz etmiyoruz. Bu kez söz konusu olan bir sanatçı veya filozoftur. İvan Bunin, Lev Tolstoy'a sınırsız derecede saygı duyuyordu. *Anna Karenina*'nın* benzersiz bir şekilde yazılmış olduğunu kabul eder, ayrıca çoğumuzun bildiği gibi onu nafile yere yeniden yazmayı denemiştir. Demek ki, bunun gibi eserler kendi kan dolaşım sistemleri olan canlı birer organizma gibidirler ve onların hayatını tehlikeye atmadan sistemlerini değiştirmenin imkânı yoktur.

Montajın prensiplerini uygulamak, yani film parçacıklarının montajın prensiplerine uyumlu olarak birleştirilmesi demek, en iyi filmlerin bu şekilde montajlandığı anlamına gelmez. En iyi filmlerin hepsi, kurgunun prensiplerine, temel kanunlarına aykırı bir şekilde kurgulanmıştır. Örneğin, Jean Luc Godard'ın *Nefes Nefese*** filmini ele alalım. Bu filmde geleneksel kurguyla, tabiri caizse klasik kurguyla bağdaşan bir tek birleştirme bile yoktur. Tam tersine, söz konusu film çok dinamik bir şekilde kurgulanmış, fakat sadece ve sadece biçimsel olarak üzerinde durulmuştur. Filmde oyuncunun hareketi kısa planlarla onlarca coğrafik mekânda ve sanki bir tek hareket varmış gibi kurgulanmıştır. Klasik kurgunun prensipleri bakımından bu türden bir kurgu tamamen imkân dışıdır. Otomobildeki diyaloglar öyle kurgulanmıştır ki, otomobilde oturan oyuncular uzun

*) *Anna Karenina,* Büyük Rus yazar Lev Nikolayeviç Tolstoy'un bir romanı. (ç.n.)
**) *Nefes Nefese,* Fransız yönetmen Jean Luc Godard'ın 1960 yılında çektiği ve başrollerde Jean Paul Belmondo ile Jean Seberg'in oynadığı filmi. Film Türkiye'de "Serseri Âşıklar" adıyla bilinmektedir. (ç.n.)

uzun konuştukları halde diyalogdan bir tek parça bile kesilmiş değildir. Buna karşılık yol aldıkları caddelerin fonu, deyim yerindeyse, sanki oradan dakikalar, saatler veya uzun zaman dilimleri kesilmişçesine müthiş bir şekilde sıçramaktadır. Kısacası, burada hiçbir şey klasik kurgunun prensiplerine uymamaktadır. Belli ki bu durum bize, montajın başlı başına bir özellik, sinematografik görselliğin renklerinden biri olduğunu kanıtlamaktadır.

Robert Bresson'un filmlerindeyse, izleyicinin fark edebileceği tek bir birleşme yeri göremezsiniz. Bresson devamlı surette, oyuncunun kadra girmesi ve kadrdan çıkması için çabalamıştır. Bresson için bir sahneden diğer sahneye geçişler, aralarında hiçbir şekilde zaman atlaması olmaması bağlamında son derece önemlidir.

Genellikle işlerini ciddiye alan yönetmenlerin, kadrları bir bütünün restorasyonu gibi birleştirdiklerini görmemiz mümkündür. Bunun sonucunda da onların yaptığı kurgu fark edilmemekte, dikişler görülmemekte ve geçişler hissedilmemektedir. Benim görüşümce, bir yönetmenin montajından sinemaya nasıl yaklaştığını anlamamız mümkündür. Buna karşılık, anlatım veya betimsellik için montaj bir zevksizlikten ibarettir, tamamıyla ticari sinemaya özgü bir şeydir.

Öyle sanıyorum ki, montajın farklı üslûpları, farklı tarzları olduğunu, buna karşılık montajın prensiplerinin olamayacağını size bir kere daha hatırlatmamda yarar vardır.

Şimdi de bununla neyi kastettiğimi açıklamak istiyorum. Film parçacığının ne zaman birleştirilebileceğini, ne zaman

da birleştirilemeyeceğini kavramak için, montajı klasik anlamda mutlaka öğrenmeniz gerekir. Fakat bir ressamın resim yapmayı bilmesi gerektiği ölçüde, montaj yönetmen için yaklaşık olarak o kadar önemlidir. Doğal olarak sizler Pablo Picasso'nun dâhi bir ressam olduğunu yadsımazsınız herhalde. Fakat Picasso resim çalışmalarında, en azından bazılarında haddinden fazla ihmalkâr davranır. Öyle ki, insan Picasso'nun kötü resim yaptığını düşünmekten kendini alamaz. Ancak yine de bu doğru değildir. Çünkü Picasso gibi 'kötü' resim yapabilmek için çok iyi resim yapmayı bilmek gerekir.

Bu yüzden, montajın müstesna (ayrıcalıklı) uygulama sorunlarından bazıları üzerinde durmak istiyorum.

Bir kural olarak, genellikle herşeyin kusursuz olarak kaynaşması, ayrı ayrı kadrların sahnede birbiriyle birleşmesi, sahnenin önceden ve bilinçli olarak parçalara bölünmüş olması bakımından filmin nasıl montajlı çekileceği hiçbir yönetmen adına belirgin bir durum değildir.

Film materyalinin bir bütün içerisinde kaynaşmasını koruyabilmek için, yönetmenin ipin ucunu nerede kaçırdığını ve söz konusu kaynaşmanın hangi noktada koptuğunu bilmesi gerekmektedir. Burada bir kaynaşmadan söz ederken kadrların birbiriyle birleştirilmesinin en basit yöntemini, yani akıcılığı kastediyorum.

Pekâlâ... Örneğin bakışların kesişmesi sorununu ele alalım. Bu sorun belki de kurgunun en zor sorunlarından birisidir. Burada devamlı olarak, bizim için bir 'kaybetme' tehlikesinin mevcudiyeti söz konusudur. Veya diyelim ki

planların yakınlık derecesi, başka şekilde ifade edecek olursak, plan ölçeği* veya yakınlık derecesinin mantığı sorunu yine aynı şekilde epey sancılı bir sorundur. Örneğin Andrey Mihalkov-Konçalovski** planın yakınlık derecesinin bakış noktasıyla, yani kime ait olduğuyla ilgili olarak belirlendiğini yazmıştır. Benim görüşümce, bakış noktası önemli değildir ve planın yakınlık derecesini belirlemez. Pekâlâ, acaba Robert Bresson'un filmlerini izlerken bakış noktasının kime ait olduğunu saptamamız mümkün mü? Tabii ki hayır. Öyle ki, bütün bir filmi tek bakış açısından çekme girişimleri olmuştur. Buna örnek olarak Alfred Hitchkook'un*** *Robe* (İp) ve Mihail Kalatozov'un**** *Ya Kuba* (Ben Kubayım) gibi filmleri göstermemiz mümkündür. Peki, bu girişimlerden ne elde edildi? Hiçbir şey, çünkü bu girişimler hiçbir şeye hizmet etmiyordu. Genel olarak bu süreçte açıklığa kavuşmayan tonlarca sorun mevcuttur. Peki, diyelim ki sadece bir insanın gözlerini kadraja sığdıracak şekilde bir yakınlık çekebilir miyiz? Olmaz, çünkü bu kurgulanamaz. Böyle bir yakın-

---

*) Plan ölçeği, görüntülenen nesnenin hangi planda göründüğüdür. Yakın plan, genel plan, uzak plan, vs. gibi... (ç.n.)

**) Andrey Mihalkov-Konçalovski, VGIK'te (Moskova Devlet Sinema Enstitüsü) okurken Çingiz Aytmatov'un *İlk Öğretmen* öyküsünü mezuniyet projesi kapsamında filme aktaran, ardından *Sibiriada* isimli destansı bir film çektikten sonra Fransız bir kadınla evlenip ABD'ye göç eden ve orada dişe dokunur film yapamayan Rus yönetmen. Nikita Mihalkov'un farklı annelerden üvey kardeşidir. (ç.n.)

***) Alfred Hitchkook (1899-1980), *Psycho, Rear Window* (Karşı Pencere), *Rebecca, The Birds* (Kuşlar) gibi filmleri olan ünlü İngiliz yönetmen. Bilindiği üzere, *İp* filmini yedi kadrda çekmiş ve tek bir kadrda çekmiş gibi kurgulamıştır. (ç.n.)

****) Mihail Kalatozov (1903-1973), Türkiye'de en çok 1957 yılında çektiği ve 1958 yılında Cannes'da Altın Palmiye alan *Letyat Juravlyi* (Leylekler Uçarken) filmiyle tanınan Sovyet yönetmen. *Ya Kuba* filminiyse 1964 yılında çekmiştir. (ç.n.)

lık derecesi organik değildir. Bu bir vurgudur, bir insanın durumuna özel bir dikkat çekme isteğidir. Bu edebi bir betimlemenin (görselliğin) sinema malzemesine sızma girişimidir. Bu bir semboldür, bir allegoridir. Bu, izleyicilerin anlayabilmesi için (ki anlayacaklardır) bir işaret, bir belirlemedir. Fakat izleyici anlasa da bu yakınlık derecesi, eşsiz hayatın duygusal bir betimlemesi (tasviri, imajı) olmayacaktır.

Eninde sonunda bir kadr peliküle kaydedilmişse, o halde hem bakış noktası, hem de rakurs* mevcut demektir. Peki nasıl? Şöyle düşünelim: Diyelim ki Bresson'un bir çekiminde bakış noktası tarafsız, objektif odak uzaklığı 50 mm., yani normal insan gözünün görme açısına maksimum düzeyde yakınlaştırılmış olsun.** Şahsi görüşümce, çekimde en organik bakış noktası ve en doğal rakurs budur.

Genel olarak bu iki kavram kopmaz bir şekilde birbiriyle bağlantılıdır, çünkü sonuç itibariyle rakursu bakış noktası belirlemektedir. Burada bakış noktasının iki seçeneğinden söz etmemiz mümkündür. Birincisi, bakış noktası ya objektiftir (nesnel) yahut kişileştirilmiştir, yani subjektiftir*** (öznel). Fakat ikinci seçenek çok nadir hallerde doğal olabilir.

---

*) Rakurs, bu sözcüğün Türkçe veya yabancı dilde bir karşılığını bulamadığım için doğrudan onu kullandım. (ç.n.)

**) 50 mm. odak uzaklıklı objektif, dar ve geniş açılı objektiflerin ortasında bir objektiftir. İnsan gözünü objektif olarak düşünürsek odak uzaklığı 40 ve 50 mm. arasındadır. Bunların altında olan objektifler geniş açılı, 50 mm.'den yukarı olan objektifler dar açılı olarak bilinirler. Yani objektiflerde odak uzaklığı azaldıkça objektifin görüş açısı o oranda genişler (ç.n.)

***) Çekimlerde kamera bir kişinin gözündenmiş gibi çekim yapıyorsa VGIK geleneğinde çekim senaryosunda 'öznel kamera' notu düşülür. (ç.n.)

Örneğin İvan Bunin'in "Nadyejda" (Umut) öyküsünü hatırlayalım. Bu öykünün kahramanı zamanının çoğunu at sırtında geçirir. Peki, o halde neden böyle çekmeyelim? Kaldı ki, at sırtında yolculuk yapan herkes at biniciliğinin kendine özgü bir hissiyatı olduğunu ve daha çok uçan birinin duygularını hatırlattığını bilir. Öyleyse neden bu duyguyu kameranın kişileştirilmiş bakış noktasıyla [öznel kamera –ç.n.] iletmeyelim? Şahsen ben böyle bir çekim yapmazdım en azından. Böyle 'at sırtından' bir rakursla kahramanın iç dünyasıyla ilgili ciddi bir şeylerin elde edilebileceğinden kuşku duyuyorum.

Sessiz sinema döneminde rakurs, yönetmenlerin en önemli ve en etkileyici anlatım araçlarından birisini oluşturuyordu. Fakat günümüzde bu durum çok ciddi bir şekilde demode olmuştur. Bu üslûp günümüzde kasıtlı olarak sırf gösteriş olsun diye kullanılmaktadır. Öyle ki sessiz sinema döneminde, örneğin olumsuzluğun karakterizasyonunun (vasıflandırma) ne olduğunun anlaşılmasına imkân vermiştir, ki bu da olumlu bir şeydir. Sessiz sinemada yönetmen veya görüntü yönetmeni, rakurs sayesinde filmdeki şu veya bu kişiliğe karşı nasıl bir tavır almaları gerektiğini izleyicilere göstermişlerdir. Fakat bütün bunlar hiyerogliflerden oluşan ve deşifre edilmesi gereken herhangi bir dil gibi algılanan sinema sanatının ciddi bir şekilde yanlış kavranmasından kaynaklanmıştır. Bu konuyu sizlerle yeteri derecede irdelemiş bulunuyoruz, bu yüzden tekrar aynı soruna dönmemizin hiç gereği yoktur.

Sinemada bir sürü koşulluluk mevcuttur, fakat bunların hepsini toptan reddetmemiz doğru değildir. Bu koşulluluk-

lardan hiç olmazsa bazılarını reddedebilmek için onları önceden ve çok iyi öğrenmemiz gereklidir.

Her şeyden önce, bunun 'sekizli'* diye adlandırılan prensiple alakalı olduğu bir gerçektir. 'Sekizli'nin nasıl bir şey olduğunu bildiğinizi umut ediyorum. Yine de açıklayalım. Karşı karşıya oturan iki kişinin çekiminde, karşı açıya geçerken bir önceki açıda kadrajın solunda olanın yine aynı şekilde kadrajın solunda, buna mukabil kadrajm sağında olanın da sağda kalmasının korunmasıdır. Bu prensip haddizatında mutlak bir koşulluluktan ibarettir. Fakat montajda bir açıdan karşı açıya geçişte en organik olan da budur. Kısaca söylemek gerekirse, bu prensip bir klişeden ibaret olduğu halde onu çok iyi bilmek gerekir.

Bu arada şunu hatırlatmak isterim. 'Sekizli' pozisyonunda çekim yaparken kişiler arasında insanın hafızasında tutabileceği herhangi bir madde yerleştirmek yanlıştır, bu hiçbir şekilde kurgulanamaz.

Sergey Eisenstein genel planda birbirinden belirli bir uzaklık mesafesinde duran iki figürün (kişinin) yakın çekimlerde birbirine yaklaştırılabileceğini iddia etmiştir. Bu hiç de doğru değildir. Böyle bir çekim asla ve asla kurgulanamaz. İşte her zaman göze çarpacak olan koşulluluk budur. Bana kalsa, yakınlaşmalarda figürlerin eksende yerleri-

*) Rusça 'Vosmyorka' dedikleri 'Sekizli', 8 rakamının çapraz bir biçimi olduğu için bu açı-karşı açı 8 rakamına benzetilmiş ve dolayısıyla buna 'Sekizli' denmiştir. Bu açı-karşı açı bizde çoğunlukla 'aks' diye geçer. Sokolov'un *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu* kitabında açıklanan "Kurgunun Temel On Prensibi"nin ikincisi olan "Bakış Yönüne Göre Kurgu" prensibinde detaylı anlatılmıştır. (Aleksey G. Sokolov'un kitabının Türkçesi için bkz. *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu*, çev. Semir Aslanyürek, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2. basım, 2012.) (ç.n.)

ni değiştirmenin yanı sıra daha keskin bir rakurs almak daha doğru olacağı gibi, kurgulanmaları da mümkün hale gelecektir. Yani ne kadar yakınlaşırsak eksende yer değiştirme o denli farklı olmalıdır. Ayrıca, eğer yakınlaşmalarda doğrultu (objenin bakış yönü) veya kameranın bakış noktası keskin bir şekilde değiştirilirse o zaman 'affediliyor' [yutmak mümkün –ç.n.] ama aynı doğrultuda [aynı eksen üzerinde –ç.n.] yakınlaşmalara gitmek, şahsi kanaatime göre, tek kelimeyle imkânsızdır.*

Diğer taraftan, lensler (objektifler) de işin başka bir boyutunu oluşturur. Eğer yakınlaşmalarda objektif değiştiriyorsanız, o zaman başka bir mekân boyutunu (uzama) düşünüyorsunuz ki bu da kurgulanamaz. Genellikle objektif kullanımı montaj için olağanüstü bir önem taşımaktadır. Montajda kısa odak uzaklıklı (geniş açılı) objektiflerle, uzun odak uzaklıklı (dar açılı) objektifleri biraraya getirmek mümkün değildir. Objektif kullanımı aynı şekilde panoramik çekimlerde de çok önemlidir. Eğer 120 mm. odak uzaklıklı bir objektifle pan yapıyorsanız, görüntülediğiniz şahıs kadrın merkezinde devamlı sallanacağından pan çekimi idare etmek veya onu sürdürmek çok zorlaşacaktır. Böyle bir panoramik çekimin 50 mm. odak uzaklıklı bir objektifle yapılması, diğerine nazaran kameraya daha yakın olan oyuncuyu takip etmeyi bir hayli kolaylaştıracaktır.

Kadrların birbiriyle kurgulanması bazen çok değişik sebeplerden dolayı mümkün olamaz. Şöyle ki, doğru çekilmiş bir kadr ile yalnış çekilmiş bir kadr birbiriyle kurgulanamaz

*) Eksenine göre kurgu prensibi. Sokolov'un *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu* isimli kitabında kurgunun temel on prensibinin dokuzuncusu. (ç.n.)

ve bu durumda yapacak bir şey de yoktur. Bir zamanlar ben de böyle bir durumla karşılaştım. *Ayna* filminde kullanmak üzere, 1938 yılı İspanya iç savaşıyla ilgili belgesel çekimleri kurgulamaya çalışıyordum. Söz konusu belgesel görüntüler o zamanlar Sovyetler Birliği'ne getirilen İspanyol çocukların Sovyet gemisine bindirilmesinden ibaretti. Materyal içinde bir kadr vardı ki onu hiçbir şekilde kurgulayamamıştım. Bu kadr hiçbir şekilde filmde kendine bir mekân bulamamıştı. Kendi kendine çok güzel bir kadr olduğunu düşünüyordum. Devrimci bir İspanyol askeri, tüfeğiyle birlikte kendi çocuğunun önünde çömelmiş. Çocuk ise acı acı ağlıyor. Asker babası onu öpüyor, öpüyor... Çocuk gözyaşlarına boğularak kadrın dışına çıkıyor, babasıysa arkasından bakıyor. Öyle ki, ben bu kadrda kötü sayılabilecek hiçbir şey fark edemediğim halde, ne hikmetse filmde onu kurgulayabilecek bir yer bulamamıştım. Filmde bir yerde kurguladım, olmadı. Yerini değiştirdim; ikinci, üçüncü, dördüncü kez değiştirdim, olmadı. Uzun süre filmde onu kurgulayabilecek bir yer aradım, yine olmadı. Kısacası, o kadrı çok sevmeme rağmen onu filmde kullanamadım, atmak zorunda kaldım. O zaman bana öyle geldi ki, bu kadr ya hareketi münasebetiyle, ya da kimbilir montajın hangi biçimsel prensibine aykırı düştüğünden bir türlü kurgulanamamıştı. Ama iş bununla da kalmamıştı. Yukarıda anlattığım aktüel belgesel görüntülerin içerisinde bu kadrı hiçbir yere kurgulamak mümkün olmadı ama... O sırada öyle bir çaresizliğe kapılmıştım ki, artık kurgulamak şöyle dursun, sadece kurgulanamayışının sebebini anlamak istiyordum. Artık bu kadrı ya bir yere yerleştirebilecektim, yahut da atacaktım. Fakat bunu yaparken de en azından kendi

kendime bununla ilgili bir şeylere açıklık kazandırmak istiyordum. Bu nedenle, beraber çalıştığım kurgucudan bu epizodu kurgulamak için kesmiş olduğumuz bütün materyali art arda toplayıp bana başından sonuna kadar tekrar göstermesini rica ettim. Yani Krasnoyarsk* Devlet Film Arşivi'nden aldığımız bütün materyali kastediyordum... Nihayet materyali izlediğim zaman kurgulamak istediğim kadrdan birbirinin tıpatıp aynı olan üç tekrar olduğunu dehşetle fark ettim. Üç tekrarda birebir aynı olay ve aynı hareket tekrar ediyor. Demek ki çocuk gözyaşlarına boğulduğu sırada onu kaydeden görüntü yönetmeni, ondan daha önce ne yaptıysa tekrarlamasını istemiş olacak. Yani, tekrar babasıyla vedalaşmasını, tekrar sarılmalarını, birbirini öpmelerini...

Şahsen çok miktarda savaş materyali izlemiştim ve aktüel belgesel görüntülerden birçoğunun bu şekilde tekrarları bulunduğuna tanık oldum. O zaman bu kadrın içinde şeytanın oturduğunu (yapay olduğunu), bundan dolayı bulunduğu yapay ortamın samimi bir ortamla mutabakat sağlayamadığını ve sırf bu yüzden bir türlü kurgulanamadığını anladım. Böylece nazik tabiriyle, bizim meşhur sinematografist** tarafından gerçekleştirilen tuhaf bir uygulama keşfetmiş oldum. Kısacası, kadrın kendisi o materyalde kurgulanmayı reddetti. Nihayetinde onu atmak zorunda kaldım.

---

*) Krasnoyarsk, Moskova'dan 4.000-4.500 km. kadar uzakta ve Sibirya'nın ortasında bulunan Rus kenti. Bu kentte Rusya'nın (o zamanlar Sovyetler Birliği'nin) Devlet Film Arşivi bulunmaktadır. Bu film arşivinin özellikle belgesel materyal alanında dünyanın en zengin film arşivi olduğu söylenir. İkinci Dünya Savaşı sırasında koruma amaçlı olarak bu arşivin Moskova'dan Rusya'nın merkezinde olan Krasnoyarsk kentine taşındığını işitmiştim. (ç.n.)

**) O kadrı çeken görüntü yönetmenini kastediyor. (ç.n.)

Aktüel belgesel görüntülerin, oyunculu sinemaya* nazaran tamamen farklı prensiplere sahip olduğu bir gerçektir. Aktüel belgesel *(chronicle)* bir kadr çektiğiniz zaman, o kadr herhangi bir gerçekliği harfi harfine sabitleştirir (kaydeder). Siz o zaman çekimini yaptığınız gerçekliğin yeniden yapılanmasına veya yaratılmasına iştirak etmezsiniz. Siz sadece onu kaydedersiniz. Yukarıda sözünü ettiğimiz kadrın tekrarları çekildiği zaman bir şeyler kendini tekrar etti. Yani hayatın kendisinin bir kışkırtması sonucu meydana gelen bir şeyler değil de, olanların tekrarlanmasını arzu eden insanın iradesi sonucu yapay bir olay meydana gelmiş oldu. Sonuç itibariyle, burada artık hayatın kendisi tarafından esinlenmeyen, aksine sadece mekanik bir şekilde tekrar eden ve bir ara hayat gibi birkaç dakika için ileriye fırlayan yanlış bir şeyler vardı. Bir zaman geçti ve onun yerinde geriye boş bir delik ve yapılan yanlış kaldı... Eğer bu kadr tamamen başka bir kurguda yer alsaydı belki de ona itiraz etmezdik. Belki de, tamamen gerçekçi olan bu aktüel belgesel sahnenin içinde kurgulanırken çağrıştırdığı olumsuz etkiyi hiç olmazsa o derecede yansıtmayabilirdi.

Eğer iki yönetmen aynı malzemenin çekimini yaparlarsa, o zaman bu malzemenin yine kurgulanamayacağını gö-

---

*) Oyunculu sinema, sinema literatürümüzde 'kurgu sineması' olarak geçer. Ne var ki 'kurgu sineması' yanlış bir kavramdır ve İngilizce *'fiction'* sözcüğünden birebir çevrilmiştir. Bu kavram yanlıştır, çünkü belgesel sinema da kurgusal olabilir. Örneğin Ron Fricke'nin *Baraka* ve *Koyaanisqatsi* adlı belgeselleri de kuşkusuz birer 'kurgu' filmleridir. Belgesel filmi bizim 'kurgu film' dediğimiz sinemadan ayıran, birinin oyuncusuz, yani var olanla, diğerinin oyuncularla icra ediliyor olmasıdır. Bu nedenle, Almanca'da *'spielfilm'*, Rusçada *'igravoye kino'* kavramlarının daha doğru olduğunu ve 'kurgu film' yerine 'oyunculu film' veya 'oyunculu sinema' kavramlarının daha uygun olduğunu düşünüyorum. (ç.n.)

receksiniz. Bu iki yönetmenin her birinin çok iyi bir yönetmen olması koşullarında bile bu böyledir. Fakat bu iki yönetmen kötüyseler, o zaman malzeme kurgulanabilir. Dolayısıyla, eğer pek uzun olmayan bir senaryo, diyelim ki kısa metrajlı bir filmin senaryosunu veya iki kısımdan, yahut bir kısımdan* oluşan bir senaryoyu alıp ayrı altı yönetmene çektirirsek bence olağanüstü enteresan bir film meydana gelecektir. Filmler de söz konusu edebi senaryonun diyaloglarına bire bir uyularak çekilmiş olmalarına rağmen birbirlerinden gayet farklı olacaklardır.

Böyle bir deney gerçekleştirmek her zaman için bana çok enteresan gelmiştir. Hatta bir zamanlar meslekten bazı arkadaşlara böyle bir filmin çekimine katılmalarını önermiştim ama tabii ki kimse bunu kabul etmemişti. Çünkü böyle bir filme katılmak çok korkutucu olsa gerek. Şimdi sinemamızın en önde gelen yönetmenlerine gidip onlara, aynı olay örgüsü ve aynı diyaloglara sahip olan bir senaryodan bir film yapmalarını önerdiğimizi tasavvur edebiliyor musunuz? Tabii her yönetmenin buna olumlu yaklaşması beklenemez. Zamanında böyle bir öneriye sadece Louis Bunuel, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni ve Robert Bresson olumlu yaklaşabilmişlerdir. O kadar. Bizim sinemamızdan hiçbir yönetmen bu öneriyi kabul etmemiştir. Zamanında şöyle bir anket yapmıştım. Kısacası, böyle bir deneme yönetmenleri pek korkutmuştu. Çünkü böyle bir de-

*) İki kısımdan veya bir kısımdan oluşan senaryo demek 20 veya 10 dakikalık bir senaryo demektir. Sovyetler Birliği'nde o zamanlar bir kutu negatif film 300 m., yani 10 dakikadan ibaretti. Bu yüzden, o zamanlar çoğu kez filmin uzunluğunu belirtmek için 90 dakika veya 100 dakika diyecekleri yerde 9 kısım veya 10 kısım şeklinde dile getirilirdi. (ç.n.)

neme yönetmenler arasında bir tür yarışma gibi olacaktı ve bu sayede hangi yönetmenin ne kadar yetenekli olduğu ortaya çıkacaktı.

Böylece, sinema malzemesinin kurgulanabilmesi için birbiriyle uyumlu, yani aynı dokuya sahip olması gerektiğini artık sizler de hissediyorsunuz. Söz konusu malzemedeki bu uyumluluk, her şeyden önce, şuna veya başka bir insana özgü miktarda, sinirli ve herhangi diğer bağlantıların dünyayla birleşeceği şekilde olmalıdır. Kaldı ki burada sorun söz konusu bağlantıların miktarında da değildir, hatta böyle bir durumda bağlantıların miktarının hiçbir önemi yoktur. Bu bağlantılar asgari düzeyde olabilir. Kendi adıma, bu bağlantılar ne kadar az olursa o denli kişiye özel ve hassas olacaklarını düşünüyorum.

Montajda sesin kullanımıyla ilgili meselelere gelince, uygulamalardaki kişisel deneyimlerime dayanarak şunları söyleyebilirim: Diyalog (konuşma) kesintiye uğratılmadan bir kadrdan diğerine geçiş bana göre yalnızca bir koşulda mümkün olabilir. O da, iki kadrın yapıştırıldığı yerin aksanlı (vurgulu) kelimeye tekabül ettiği sırada vurguyla veya kelimeye vurgu yaparak, yani yapıştırma yerinin cümledeki vurguya tekabül etmesiyle. Benim filmde kullandığım müzikle ilgili olarak yine aynı şeyleri söylememiz mümkündür.

Kendi sinema pratiğimde yalnız bir defaya mahsus bu anlamda bir 'mucize' gerçekleşmiştir, ki o da *Andrey Rublyov* filminde olmuştur. Bu filmin finalinde montajın tamamı müzik olmadan nasıl sorun yaşanmadıysa, filme müzik döşediğimiz zaman da öyle sorunsuz akmıştır. Uzun lafın kısası, filmin finalinde müziği döşediğimiz zaman ideal bir

şekilde oturduğunu gördük. Bütün müzikal vurgular olması gerektiği yerlerdeydi. Bu durum beni o derecede hayrete düşürmüştü ki, başka şeyler denemeye, müziğin yerini oynatmaya, farklı versiyonlar yapmaya bile kalkışmıştım. Müzik her koşulda sorunsuz oturuyordu. Bana öyle geliyor ki, bu durumda sorun yaşamamış olmamız, kullandığımız müziğin kendi özelliklerinden kaynaklanıyordu. *Andrey Rublyov* filminin finalinde, J.S. Bach'ın müziği kullanılmıştı...

Bildiğim kadarıyla bizim burada montajla ilgili özel bir ders okutulmaktadır. Bundan dolayı uygulamalı montajın sayısız sorunu üzerinde bu kadar ayrıntılı durulmasını gerekli görmüyorum.

Dersimizin bitiminde, bir filmi kurgularken montajın bütün yön ve meselelerini hesaba katmak gerektiğini bir kez daha hatırlatmak istiyorum. Montajın anlamı filmsel materyalin tekdüze bir hale getirilmesinde yatmaktadır. Üstelik bu tekdüzeliğin materyalin içinden gelmesi, bir tür yönetmen 'filtresi'nden veya sezgisinden geçirilmiş olması çok daha iyidir. Çünkü ne yazık ki her zaman değişik tarzda pürüzler çıkacaktır. En azından buna hazır olmanızı öneririm.

Montajı çok iyi bilip usta bir editor (kurgucu) olmakla sorun ortadan kalkmıyor. Sorun, montaj aracılığıyla kendine özgü bir şekilde hayatı [dünyayı –ç.n.] yorumlamadaki kendi kişisel tarzının organik gereksinimlerini hissetmektir. Ve öyle görünüyor ki, bunun için sinema sanatının şiirselliğini kullanan yönetmenin filmiyle ne demek, ne iletmek istediğini çok iyi bilmesi gerekmektedir. Bunun haricinde her şey fasafisodur. *İnsan dünyada herşeyi öğrenebilir belki, ama insanın öğrenemeyeceği tek şey düşünmek-*

tir. İnsanın kaldıramayacağı bir yükü kendi omuzlarına yıkmaya kalkışması mantıklı değildir. Buna rağmen biricik yol budur. Yük ne kadar ağır olursa olsun mesleğe (zanaate) güvenmemek gerekir. Montajın prensiplerini sırf öğrenmiş olmak için öğrenmenin hiçbir anlamı olmayacağı gibi, sanatçı olmayı öğrenmek de pek mümkün değildir. Her sinema sanatçısı montajın prensiplerini kendisi için yeniden keşfedebilmelidir.

Sırf bu sebeplerden dolayı şu veya bu sinema yönetmeninin imzası (el yazısı, el işi), içinde mutlak surette bir tür manevi anlam barındırır. Bir kereliğine mahsus bile olsa ve bir daha tekrar etmemek üzere başkasının imzasını, el işçiliğini çalan bir yönetmen yine de suçlu olmaktan hiçbir zaman kurtulamayacaktır. Aynı şekilde, *bir zamanlar kendi prensiplerine ihanet etmiş olan bir yönetmen, artık gelecekte de hayata ve dünyaya kendi yaklaşımında dürüstlüğünü koruyacak gücü kendinde bulamayacaktır.*

Eğer bir yönetmen sırf para kazanmak için sıradan bir film yaptığını, sonra kendisinin hayal ettiği gibi bir film yapacağını söylüyorsa, bilin ki sizi kandırmaktadır. Hatta bundan daha kötüsü kendi kendini kandırmaktadır.

Böyle düşünen bir yönetmen hayal ettiği filmi hiçbir zaman çekemeyecektir!

Bunun için bir mucize gerekebilir ama mucizeler öyle gerçekleşmiyor! Daha doğrusu, böyle bir yönetmen için mucize zamanı artık çoktan geçmiş olsa gerek...

Sinema muazzam ve yüce bir sanattır. Eğer birileri bana sinema sanatını nasıl değerlendirdiğimi sorsalar, sinemayı müzik ile şiir arasına bir yere koyardım, birbirinin çok ya-

kın komşusu olan bu iki sanatın binlerce yıldan bu yana mevcut olmalarına aldırmadan...

Sinema her şeyden önce bir sanattır. Fakat işin dramatik yönü, sanat olmakla birlikte sinemanın fabrikalarda üretilen bir prodüksiyon oluşudur. Belki de bu yönüyle sinema, deyim yerindeyse, en zor ve bir anlamda içinden çıkılması mümkün olmayan bu durumuyla bütün güzel sanatlardan ayrılmaktadır. Yani, sinema bu özelliği itibariyle sanki iki hipostazda (kişilikte) bulunmaktadır ve bizler sinemaya bir taraftan sanat gözüyle, diğer taraftan endüstriyel bir üretim gözüyle bakmak zorundayız. Ve sinemanın bu ikilemli yapısı yüzünden film yapımında, yaratıcı faaliyetlerimizde veya günlük hayatımızda olsun, devasa sorunlarla uğraşmak zorunda kalıyoruz. Bu da sırasıyla, prodüksiyonda, prodüksiyon organizasyonunda ve yaratıcı çalışmalarda büyük zorlukları ve içinden çıkılmayan karmaşıklığı beraberinde sürüklüyor.

Öyle ki, sinemayı bir sanat gözüyle değerlendirdiğimiz zaman, uzun yıllar önce 'iyi niyetle' üretilmiş eski sanat eserlerinin talep ettikleri düzeyde durmak zorundayız. Fakat ne yazık ki, her zaman bu yüksek idealleri göz önünde bulundurarak sanatsal faaliyetlerimizi inceleyemiyoruz.

Ben şahsen kendi sinemamıza inanıyorum, kendi sanatımıza inanıyorum, fakat iddia edildiği gibi sinemayı sarsan hiçbir krize inanmıyorum. Yaratılışı itibariyle sanat her zaman sarsılmaktadır, fakat krizler tarafından değil, kendi gelişimi tarafından. Bu oldukça karmaşık bir süreçtir. Ayrıca bu süreç, istesek de istemesek de bizim gerçekçiliğimizi yansıtmaktadır.

Sinemamız bu geleneklerini yalnızca Sovyet sinemasının öncülerinden almakla kalmıyor, aynı zamanda muhteşem Rus edebiyatından, şiirinden ve kültüründen de alıyor. Sinema sanatımızdan söz ettiğimiz zaman bunu da aklımızdan hiç çıkarmamamız gerekir. Sinemamızın kaynaklarının çok derin kökleri, çok eski ve bir o kadar da güçlü gelenekleri olan Rus ulusal kültürünün pek derin tabakalarında gizlendiğini, orada kök saldığını her zaman hatırlamamız büyük anlam taşır.

Sinema, gelecekte yapacaklarımızı onlarla kıyaslayacağımız, bir zamanlar yaratılan önceki şaheserler gibi ölümsüz şaheserler yaratmaya muktedir bir sanattır.

Sinema şaheserleri yaratmak yabana atılacak bir fikir değil, diye düşünüyorum...

4
ANA FİKİR (SANATSAL DÜŞÜNCE) VE ANA FİKRİN FİLMDE GERÇEKLEŞTİRİLMESİ – II



Şimdi de sanatsal düşüncenin gerçekleştirilmesinin uygulama alanındaki bazı sorunları üzerinde duralım.

Sohbetimize mizansen kavramının tanımlanmasından başlamamızın daha anlamlı olacağı kanaatindeyim.

Sinema sanatında mizansen, bilindiği üzere, kadrajın düzlemiyle ilgili belirlenen objelerin çerçeveye yerleştirilmesinin ve kadrajın düzlemindeki hareketlerinin biçimi anlamına gelir. Peki, mizansen neye hizmet eder? Bu soruya verilen on cevaptan dokuzunda size şunu söyleyeceklerdir: Mizansen filmde olup bitenin anlamını ifade etmeye hizmet eder. O kadar! Fakat mizansenin görevlerini sadece

bununla sınırlandırmak mümkün değildir, çünkü bu sınırlandırma sadece tek yöne götüren bir yolda durmak anlamına gelir, ki bu soyutlama yönüdür. Giuseppe De Santis* *Un Marito Per Anna Zaccheo*** (Anna Zaccheo İçin Bir Koca) adlı filminin final sahnesinde, bu filmi izleyenlerin hatırlayacağı gibi, kadın kahramanla erkek kahramanı her biri bir tarafta olacak şekilde bir demir parmaklığın iki tarafına yerleştirmişti. Bu demir parmaklık 'kör gözün parmağı' misali şunu ifade etmektedir: "İşte bu çift bölünmüş durumda, mutlu olamayacaklar, birbiriyle iletişim kurmaları imkânsız." Bu durumda filmsel olayın somut, *individual* (şahsi) özgünlüğü, olaya tecavüz derecesinde bir zorlamayla saçma sapan bir biçim giydirildiğinden bu düşünce basmakalıp bir klişeye dönüşür. Yönetmenin sözde bu fikriyle izleyici anında 'tavana vurur' [saçları diken diken olur –ç.n.]. Fakat asıl sorun böyle bir 'tavana vurma'nın izleyicilerin çoğu tarafından kanıksanmış olmasında yatmaktadır. İzleyicilerin çoğu bu türden vurgular karşısında sükûnetlerini korurlar. Yani olay gayet 'heyecan verici'dir, bir de yönetmenin ne demek istediği kolayca anlaşılmaktadır. O halde beynini, gözlerini yormanın hiç gereği yoktur. Olan bitenin somutluğuna (gerçekliğine) gözlerini dikip bakmanın da alemi yoktur! Öyle ki bu türden demir parmaklıklar, demir ızgaralar, çitler, örgüler hep aynı anlamı taşıyarak bir sürü filmde ve birçok kez tekrarlanmıştır.

---

*) Giuseppe De Santis (1917-1997), İtalyan senaryo yazarı, oyuncu ve yönetmen. (ç.n.)

**) Giuseppe De Santis'in 1953 yılında çektiği ve Silvanna Pampanini, Amadeo Nazzari ve Massimo Girotti'nin başrollerini paylaştıkları filmi. Massimo Girotti Ferzan Özpetek'in *Karşı Pencere* filminde oynamıştı. (ç.n.)

O halde mizansen nedir? Buna cevap bulabilmek için gelin en önemli edebiyat eserlerine başvuralım. Örneğin, F.M. Dostoyevski'nin *İdiot* (Budala) romanının final epizodu. Prens Mıyşkin, Rogojin ile öldürülmüş olan ve Rogojin'in dediği gibi artık cesedi kokmaya başlayan Nastasya Filippovna'nın bir örtünün altında boylu boyunca uzandığı odaya girerler. İkisi de kocaman odada dizleri birbirine değecek yakınlıkta ve karşı karşıya birer sandalyeye otururlar. Böyle bir sahneyi kendi kendinize tasavvur ettiğinizde korkuya kapılmamanız kaçınılmazdır. Burada mizanseni belirleyen, söz konusu iki kahramanın o andaki psikolojik durumlarından başka bir şey değildir. Öyle ki, böyle bir mizansen iki kahramanın aralarındaki ilişkinin karmaşıklığını benzersiz bir şekilde yansıtmaktadır. Aynen bunun gibi, mizansenini oluşturan yönetmen, mutlaka kahramanlarının psikolojik durumlarından yola çıkmak zorundadır. Ayrıca mevcut koşulların bütün içsel dinamik keyfiyetiyle bu psikolojik durumun devamının olduğu gibi yansıtılmasını sağlamak ve bütün bunları benzersiz gerçekliğe ve sanki doğrudan doğruya gözlemlenen bir olgu ve bu olgunun tekrarı olmayan dokusuna yeniden dönüştürmek mecburiyetindedir. İşte ancak o zaman mizansen somutluk kazanacak ve çıplak gerçeğin çok anlamlılığıyla eşleşecektir.

Şahsen ben, örneğin herhangi bir resim tablosundan yola çıkarak veya onu örnek alarak mizansen kurmanın nasıl mümkün olabileceğini hiçbir zaman anlamış değilim. Böyle bir işe kalkışmak demek, o resim tablosunu canlandırmak, böylece de sinemayı öldürmek demektir.

Mizansen düşünceleri değil de, bizzat hayatın kendisini ifade eder.

Sinema camiasında 'yönetmen buluşları' diye adlandırılan 'buluşlar', eninde sonunda kuşkulu birer belirsizlikten başka bir şey değildir. Bu buluşlar hem mizansende, hem montajda, hem de çekim tarzında, kısacası hemen her şeyde film yönetmeninin düşmanıdır. İzleyiciler genellikle bu buluşlara hiyeroglif kalıplarına yaklaşır gibi yaklaşmakta ve alttan alta 'fısıldanan' şeyleri deşifre etmeye gayret etmektedirler. Böylece izleyiciler sadece sembol talep etmekle kalmazlar, ayrıca bu sembollerin kolayca okunabilmesini de isterler.

Film yönetmeni de bu durumda, izleyicileri filmdeki şu olaya şu gözle, bu olaya bu gözle bakmalarını işaret ederek onları radikal bir şekilde yönlendiren bir yönetici rolünü üstlenmiş olur. Kısacası, film yönetmeni bu durumda izleyiciye rehberlik yapmaktadır. Daha doğrusu, yönetmen böylelikle bir 'işaret parmağı' vazifesini görmektedir. İşte sözünü ettiğimiz bu rehber-yönetmen, bugün ticari sinemamızın gökte arayıp yerde bulamadığı o ticari yönetmenin ta kendisidir. Fakat ne yazık ki, çölde isyan eden bir sesten başka bir şey değildir,* çünkü bu çok zordur. Velakin asıl meselemiz bu değildir. Sonuç itibariyle bu rehber-yönetmen sanat eseri üretmez, izleyiciyle 'poddavka'** oyunu oynar. Buna rağmen ticari sinema adı verilen şey mevcuttur ve onun en zengin ifade araçlarından birisi de 'yönetmen buluşu'dur.

---

*) Rusça'da bu deyim 'karşılıksız kalan çağrı' anlamında kullanılır. Bizdeki 'duvara konuşmak' veya 'çağırdığının çoktan canı çıkmış' deyimleri gibi. (ç.n.)

**) Poddavka, Rusya'da kendi taşlarını rakibine yedirebilen kişinin oyunu kazandığı bir çeşit dama oyunu. (ç.n.)

Robert Bresson bu 'tarz'dan en uzak duran yönetmenlerden birisidir. Bresson filmlerinde bir demiurgosa* dönüşür. Yani insanın herhangi bir yapaylık veya kasıtlılık yahut herhangi bir bütünlüğün ihlal edildiği bir şey bulabileceği hiçbir şeyin olmadığı ve artık neredeyse gerçekliğe dönüşen kendine özgü bir dünya yaratıcısına dönüşür. Bresson'un eserlerinde her şey neredeyse anlamsızlık derecesine kadar silinmektedir. Onun titizlik ve lakonizm (özlü sözlülük) derecesine kadar vardırılan bu anlamsızlığı, artık herhangi bir şey ifade etmekten uzaklaşır...

* * *

Bir sinemayı sanat olarak gören bir film yönetmeninin eserlerinde kullandığı üslûp veya yaklaşımın izleyiciler tarafından fark edilmemesi gerektiğini hiçbir zaman unutmak gerekir. Her halükarda ben kendi adıma böyle bir gerekliliğin zorunlu bir prensip olduğunu kabul ediyorum. Filmlerimde bu prensibe uymayan ve çeşitli sebeplerden dolayı onları filmlerimde bırakmak zorunda kaldığım bazı sahne ve kadrlar için arada sırada pişmanlık duyduğumu hissederim. Örneğin *Ayna* adlı filmimin horoz sahnesinden kadın kahramanın 90 kare hızla *(slow motion)* deforme edilmiş ve doğal olmayan bir aydınlatmayla çekilmiş yakın planını büyük bir memnuniyetle atardım. Dünyayı bu şekilde yeniden yaratma (tasvir etme) sayesinde beyazperdede hayatın görüntüsü yavaşlamış gibi görünmektedir, hatta izleyici zamanın çerçevelerinin yerlerinin değiştiği izlenimine kapılır.

*) Demiurgos, geçmiş (önceki) kainatın yaratıcısı. Türkçe bir karşılığını bulamadığım için bu sözcüğü olduğu gibi kullandım. (ç.n.)

Böylece biz yönetmenler, sanki izleyiciyi kadın kahramanın psikolojik dünyasına daldırır, bu durumun belirli bir anını yavaşlatır ve kasıtlı bir şekilde bu duruma vurgu yaparız. Oysa şimdi bu konuyla ilgili bütün anlattıklarımın çok kötü olduğunu düşünüyorum. Çok kötü, çünkü böyle bir yaklaşım (çözüm) sayesinde sahne tamamen edebi bir anlama bürünmektedir. Bizler kadın oyuncunun yerine kendimiz hareket ediyormuş (oynuyormuş) gibi, onun yüzünü deforme ediyoruz. Ayrıca bize gerekli olan duyguyu elde etmek için habire pedal çeviriyoruz ve bunun sonucunda da öyle bir izlenim doğuyor ki, sanki oyuncu bu epizodda kasıtlı bir şekilde oynuyor, kendini 'sıkıştırıyor'. Bununla birlikte, oyuncunun burada hiçbir günahı yoktur. Burada sözü edilen izlenim bütünüyle yönetmenin bir hatası sonucu ortaya çıkmaktadır. Kadın kahramanın psikolojik durumu izleyiciler için fazla 'çiğnenmiş ve kolay yutulur hale getirilmiş' gibi durmakta ve kolayca okunabilmektedir. Oysa söz konusu kadın kahramanın psikolojik durumunu belirli bir derecede gizemli bir atmosfere daldırmak gerekliydi...

Ayna filminde başka neleri değiştirmek isterdim diye sorarsanız, Doktor Solovyova'nın yanından çıkışı atmak istediğimi söylerdim. Yani, yüzük ve küpelerin satılmasıyla ilgili süjenin (olay örgüsünün) sonuna kadar oynanmasını kastediyorum. Aynı şekilde, süt sürahisiyle aynada yansıyan görüntüsünü seyreden çocuktan sonra gelen renkli planı atmak isterdim. Çocuğun nehirde yüzdüğü renkli planı da atardım.

Zikredilen bu planları atmak isterdim. Bende filmin bir kopyası mevcut ve hiç olmazsa filmin nasıl bir şeye dönüşeceğini görebilmek için eninde sonunda bu planları atacağım.

Bir karşılaştırma yapabilmek için, yönetmen yaklaşımının (üslûbunun) daha başarılı kullanıldığı yine *Ayna* filminden başka bir örnek verebilirim. Örneğin, kadın kahramanın matbaada affedilmez bir hata yapıp gitmiş olabileceği korkusuyla atölyeye geri dönmek için acele ettiği sahne. Kahramanın matbaadaki geliş gidişleri yine 'ağır çekim'le* *(slow motion)* çekilmiş ama bu 'ağır çekim' zar zor fark edilebiliyor. Biz bu geçişi özellikle şu anlamda, izleyicinin geçişin gerilimini iyi hissedecek fakat söz konusu gerilimi yaratan sebeplerin farkına varmayacak kadar incelikli ve çok dikkatli bir şekilde çekmeye çalıştık. Öyle ki, cereyan eden olayların tuhaflığının izleyicide ilk başlarda belirsiz bir duygu yaratmasını, kadın kahramanın psikolojik durumununsa biraz daha açıklık kazanmasını istemiştik. Bu mevzuyla ilgili daha farklı bir açıklama yapayım: Bu sahneyi, özellikle herhangi bir düşünceyi dile getirmek için kasıtlı olarak 'ağır çekim'le çekmedik. Biz oyunculuğun araçlarını hiç kullanmadan kadın kahramanın psikolojik durumunu izleyiciye iletmeye çalıştık.

İzleyici, yönetmenin herhangi bir planı kullanması için temel teşkil eden sebepler üzerinde kafa yormuyorsa, o halde beyazperdede olup biten olayların gerçekliğine inanma eğilimi gösteriyor, film yönetmeninin 'takip ettiği' o hayata

---

*) Sinema literatürümüzde 'ağır çekim' olarak kullanılan kavram yanlıştır. Öyle sanıyorum ki İngilizce *'slow motion'* sözcüğünün harfiyen çevrilmesiyle elde edilmiştir. Aslında bunun tam tersi, yani hızlı çekim olması gerekir. Saniyede 24 kare çekildiği zaman gerçekte gördüğümüz normal hareket elde edilir. Beyazperdede yavaş hareket eden görüntü elde etmek için kameranın daha hızlı çekmesi lazımdır. Yani 24 kare/sn. yerine 100, 200 kare/sn. çekmelidir. Kamera ne kadar hızlı çekerse, projeksiyonda hareket o kadar yavaş olur. Yani ağır çekim değil, hızlı çekimdir, fakat ağır gösterimdir. Bundan dolayı bu kavramı tırnak içinde belirtmekte yarar görüyorum. (ç.n.)

inanıyor demektir. Buna karşılık, eğer izleyici, yönetmenin hangi sebeplerden dolayı herhangi bir 'etkileyici eylem'e teşebbüs ettiğini tam anlamıyla anlayıp ensesinden yakalıyorsa, o zaman izleyicinin beyazperdede olanların duygularını hissetmemeye ve yönetmenin sanatsal düşüncesinden ve bu düşüncenin filmde gerçekleştirilmesinden uzaklaşıp onu sorgulamaya başladığı bir gerçektir. Yani bir zamanlar Karl Marx'ın uyardığı gibi, burada algılamayla ilgili 'dananın kuyruğu kopmaktadır'.

Eninde sonunda herhangi bir üslûbun kullanılması, çoğunlukla ve doğrudan doğruya film yönetmeninin biçemi ve sanatsal zevkiyle ilgili bir sorundur. Şahsen, kullanılan üslûbun izleyici tarafından fark edilmemesinin en önemli koşul olduğunu düşünüyorum. Yönetmenin üslûbu meselenin özünü ifade ettiği zaman ancak organik (doğal) olabilir. Buna örnek olarak 'ağır çekim'i ele alalım. İzleyiciye zamanın hareketini irdeleme (veya takip etme) imkânı verdiği için bu üslûp bana gayet doğal geliyor. Fakat günümüzde ticari sinemada 'ağır çekim' üslûbunu kullanmayan belki de tek bir film bulmak mümkün değildir. Bundan dolayı günümüzün sinemasında 'ağır çekim'den daha banal (basmakalıp) bir şey yoktur. Bu büyük bir sorun teşkil eder. O halde bu durumda ne yapmamız gerekir? Bana öyle geliyor ki, burada sadece bir tek çözüm mevcuttur. Eğer sizin yarattığınız imaj veya tasvir yeni ve özgünse ve onun icra edilebilmesi için 'ağır çekim' mutlaka gerekliyse, o zaman 'ağır çekim' kullanmak yerinde olur. Sonuç itibariyle, bütün sinemasal üslûp ve yaklaşımlar çoktan beri herkes tarafından bilinmektedir. Demek ki, artık her şey 'nasıl' değil de 'ne'

sorusuna dayanmaktadır. Eğer bir içerik herhangi bir üslûbu veya yaklaşımı kaldırabiliyorsa, demek ki bu üslûp doğaldır ve sinemasal imajı oluşturan bütünün bir parçasıdır.

Herhangi bir film, herhangi bir sanat eseri, eninde sonunda belirli bir idealin peşinden koşmayı hedefler. Fakat kural olarak, söz konusu sanat eseri peşinden koştuğu mutlak gerçekliğin yanılsama sorununu belirli bir anlamda yansıtarak hiçbir zaman hedeflediği ideali yakalayamaz. İşte sırf bu sebeplerden dolayı mükemmel bir sanat eserinin olamayacağını belirtmeye çalıştım.

Anton Çehov'un çalışmaları için kendisine gönderilen düzeltme metinlerine nasıl yaklaştığını hatırlamamız mümkündür. Çehov hep neredeyse yeniden yazmış gibi hikâyenin şeklini değiştirmiştir. Aynı şekilde, Lev Nikolayeviç Tolstoy'un kendi elyazmalarına nasıl bir ciddiyetle yaklaştığını da hatırlıyoruz. Eğer bizler Çehov'un, Tolstoy'un ve Dostoyevski'nin yazım seçeneklerini gözden geçirirsek, adlarını andığımız bu yazarların nasıl da 'kürek mahkûmları' gibi çalıştıklarını görürüz. Eninde sonunda sanatçı, yaratmış olduğu sanat eserine karşı yaklaşımını devamlı surette değiştirmektedir. Bir sanat eseri iyi olsun veya kötü olsun bu yine de onun bir özelliğidir. Öyle ki bu sanat eseri artık kendi yaratıcısından bağımsız olarak hayatını sürdürecek ve onu meydana getiren kişi o sanat eseriyle ilgili hep farklı ve çelişkili duygular besleyecektir. Belki de sanatçı o sanat eserini düzeltmek veya değiştirmek isteyecektir. Fakat ne yazık ki sinemada bu pek mümkün değildir.

* * *

Gerçek olguların somutluğunu ve bir daha tekrarı olmayan özgünlüğünü ifade etme gücüne sahip olan biçimin, sinemada sanat yönetmeninin en başta gelen estetik prensibi olması gerektiğini düşünüyorum. Sinema filminde herhangi bir plastik veya betimsel kuruluşun yahut yapının vazgeçilmez koşulu, her seferinde o yapının yaşamsal özgünlüğünde ve gerçek somutluğunda yatmaktadır. İç mekânın şekli, ruhu, atmosferi, durumu ve mizacı filmin sanat yönetmeniyle doğrudan doğruya bağlantılıdır. Bu durum doğal mekân, doğal mekânda yapılan dekorasyon, çekim yeri ve mekânını eşit düzeyde ilgilendirir. Sanat yönetmeni mizansenin dokusal benzersizliğini (orijinalliğini), filmsel olayın zaman içerisinde gelişimini ve olayın dokusunun değişimini çekimin her adımında hesaba katıp gözetmek zorundadır. Polonyalı görüntü yönetmeni Jerzy Wojcik (Yeji Voytsik) dokunun zamanla organik bir bağı bulunduğunu ve şahsen kendisi için, zaman içinde maddenin değişimini izlemenin önemli olduğunu boşuna yazmamıştır.

Sanat yönetmeni film kahramanlarının şu veya bu iç mekânda yahut başka bir doğal mekânda ne kadar zaman geçireceklerini, çekim zamanının nasıl bir şey olacağını, mevcut koşulların durumunu ve söz konusu zaman aralıklarında, en ufak detayların bile nasıl bir değişime uğrayabileceklerini göz önünde bulundurmak zorundadır. Bazen öyle olur ki, zaman aralıklarında meydana gelen değişiklikler senaryoda belirtilmemiş olabilir. Fakat reel koşullarda değişiklik olur ve bunlar film çekimi esnasında hesaba katılmalıdır. (Bununla ilgili çok basit bir örnek verelim: Diyelim ki, adamın birinin bütün aile fertleri yazlığa gittiler. Adam kendi işleriyle meş-

gul ve ev işlerinden pek anlamıyor. Böylece birkaç gün sonra o evin bütün eşyaları bir toz tabakasıyla kaplanacak, ayrıca bu toz tabakası her geçen gün daha kalın olacaktır.)

Ayrıca sanat yönetmeninin sorumluluğunda bulunan aksesuar, kostüm, vs. gibi, filmin diğer bileşenleri de, yine somut bir şekilde kadrda geçirdikleri zaman dilimi hesaba katılarak seçilip toplanmalıdır. Yeri gelmişken söyleyelim, kostüm sinemanın en başta gelen meselelerinden birini oluşturmaktadır. Kostümler filmin sanat yönetmeninin bıkmayan, usanmayan gözlemi (nadir istisnalar haricinde) altında olmalıdır. Aksi takdirde başarısız tek bir kostüm, epizodun renk durumu ve atmosferinin yaratılması için harcanan onca titiz çabayı mahvetmeye yetebilir.

Kostüm tasarımı, bir filmin genel sanat çözümlemesinin oldukça önemli bir tarafıdır. Burada dokunun çok ince bir şekilde hissedilmesi önemlidir. Hatta şöyle söyleyebilirim: Oyuncunun gömleği, yüzünün kumaşı (dokusu) neyse, işte öyle bir kumaştan yapılmış olmalıdır. Böyle metaforik (mecazi) bir cümle kurmakla benim ne demek istediğimi anlıyorsunuz diye umuyorum. Bununla orantıyı (nisbet) kastediyorum. Hatırlamaya çalışın, resimde, örneğin Hollanda tuvallerinde dikkat ederseniz tuvallerin her santimetresi eşit olarak ve şaşırtıcı bir orantıyla gerçekleştirilmiştir.

Sinemada sanat yönetimini ilgilendiren her şey yüksek düzeyde tasarlanmış bir seçimin ürünü olmalıdır. Burada söz konusu bir düğme bile olsa, en üst düzeyde titizlik ve dikkatlilik göstermek gerekir. Vermeer'in* gömleğinin kolu

*) Jan Vermeer van Delft, 17. yüzyıl Hollandalı ressam. (ç.n.)

yırtılmış – bu da ölümsüz bir zenginliktir, ilham verici bir dünyadır.

Oyuncuya yeni dikilen bir kostümün giydirilmesi her zaman için felaketten başka bir şey değildir. Herhangi başka bir şey gibi kostümün de kadrda somut bir insanla, yani oyuncuyla bağlantılı kendine ait bir biyografiye sahip olması gerekir. Bu her zaman görülen bir şeydir, çünkü bu da diğer her şey gibi, zaman içinde değişime uğrayan gerçekliğin bir parçasıdır.

Saç modelleri hakkında yine aynı şeyleri söylememiz mümkündür. Örneğin, retro (geriye doğru) stilinde gayet hassas bir saç modası ve buna uygun kostümler tasarlayabiliriz. Fakat bunun sonucunda ele aldığımız döneme ait bir moda dergisi elde etmiş oluruz. Tabii ki, bu moda dergisi stilistik olarak belki de mükemmel bir şey olacak ama aynı zamanda rastgele boyanmış bir resim tablosu gibi ölü olmaktan kurtulamayacaktır. Mesele şu ki, yaşayan insanlara belirli bir stilin çizgilerini tatbik etmek ayrıca bu çizgileri biyografi ve karakterlere göre çoğaltmak gerekir. İşte o zaman yaşayan gerçeklik duygusu ortaya çıkmış olacaktır.

Şimdi de sanat yönetmeninin sinema çalışmalarında renk sorunlarına gelmiş bulunuyoruz.

Bir zamanlar sinemada renk olayını tamamen reddetmiştim. Fakat aradan epey zaman geçti ve o zamandan bugüne kadar görüşlerim de değişti. Buna rağmen bu konuyla ilgili önceki iddialarımdan bazılarını şu ana kadar savunuyorum. Bunlardan en önemlisi, rengin beyazperdede ele alınan zamanın durumuna uyum sağlaması ve onu tamamlaması gerektiğidir. Renkli filmlerde sanat yönetmeninin (aynı za-

manda yönetmen ve görüntü yönetmeninin) filmi hareket eden güzel resim tablolarına veya hareket eden resme dönüştürme gibi tehlikenin en büyüğünün özellikle renkte gizlendiğini bilerek zevkini ortaya çıkarması ve öylece sergilemesi gerekir. Ve burada sanat yönetmeni için zaman ve gerçeklik olgusunun yine de en önemli belirleyici an olduğunu unutmamak gerekir.

Doğal çekim mekânları konusuna gelince, sanat yönetmeninin bununla ilgili ona rehberlik yapacak dahi öncüler vardır ki, bunlar Rus mimarlardır. Doğal mekân seçiminde bütün katedraller şaşılacak kadar doğru yerde bulunuyorlar. Bu katedraller insanın ruhunu esir alacak şekilde doğanın devamını sağlıyorlar. Sanat yönetmenleri mimarinin doğanın bir devamı, sinemada ise, mimarinin kahramanların ruh halinin ve yaratıcı düşüncenin bir ifadesi olması gerektiğini hiçbir zaman unutmamalıdırlar. Film dekorlarının inşaatı esnasında sanat yönetmeni yaratıcı (sanatsal) problemlerin yanısıra uygulamayla ilgili sorunları çözmesi gerektiği gibi, en önemlisi de rahat çekim imkânlarını hesaba katabilmelidir. İnşa ettiği dekorasyon ile sanat yönetmeni hiçbir surette mizanseni dikte etmemeli veya herhangi bir şekilde görüntü yönetmeninin hareket alanını kısıtlamamalıdır. Ayrıca sanat yönetmeninin, görüntü yönetmeninin hangi lensleri, hangi pelikülü (filmi) kullanacağını, pelikülün özelliklerini, hatta çekimde kullanılacak ekipmanı bilmesi çok önemlidir.

Ayna filmi için sanat yönetmeni Nikolay Dvigubski, 'yazarın dairesi' (evi) diye bir dekorasyon kompleksi inşa etmişti. Bu dairenin inşaatında Mosfilm'in hemen hemen bü-

tün sahne donanım malzemeleri kullanılmıştı. Mosfilm stüdyosunun çalışanları bile bizim çekim platomuza 'geziler düzenlemeye' başladılar. Dekor inşaatımızda güzellik bakımından olağanüstü, sıradışı bir şey olduğunu mu düşünüyorsunuz? Asla böyle bir şey yok. Eski bir Moskova dairesi olan bu dekorasyonda merdivenlerin ve duvarların dokusu, kimsenin yaşamadığı odada yırtılmış ve örümcek ağlarıyla örtülü duvar kaplama kâğıtları, banyodaysa patlamış ve çürüklerle dolu su boruları, mutfakta yosunlarla kaplı kırık dökük lavabo teknesi ve su sızdıran ve dairede oturanların başına neredeyse çökecekmiş gibi duran tavanları azami düzeyde bir inandırıcılıkla işlenmişti. İşte bu, zamanın bizzat kendisinin yaşadığı bir daireydi.

Kısacası, sanat yönetimiyle ilgili düşüncelerimiz bunlardan ibaret. Tabii ki bu konuyu etraflıca ele aldığımızı söylemem mümkün değildir. Sinemada sanat yönetmeninin işi pek zor olmakla birlikte aynı zamanda çok çeşitlidir. Buna karşılık, sanat yönetmeninin beğenisine, yaratıcı üslûbuna ve çalışma yöntemlerine bakmaksızın, bir sanat yönetmeninin genel olarak kendi işinde entellektüelliği, genel kültür düzeyi, profesyonel (mesleki) anlamda çokyönlülüğü ve önyargısız yaklaşımı benim açımdan her zaman daha önemli olmuştur.

Şimdi de bu üç konu hakkındaki düşüncelerimi biraz daha ayrıntılı bir şekilde sizlere iletmek istiyorum. Sinemada renk, doğal mekânlarda ve platolarda çekim.

* * *

Sinema alanında karşılaşacağınız en ciddi sorunlardan biri renk sorunudur.

Şahsen, bizim sinema çevrelerinde pek sıklıkla konuşmaya heves duydukları renk dramaturjisi diye bir şeye inanmıyorum. Tabii ki renk gerçekten de belirli bir öneme sahip. Hiç olmazsa Skryabin'in* renk-müzikle ilgili deneylerini hatırlayalım. Bu deneylerin mutlaka bir anlamı vardır herhalde. Ama söz konusu sinema olunca, ben bu türden şeylere pek inanmıyorum.

Sanatın farklı dallarında renkle ilgili ve rengin çok önemli olduğu ulusal gelenekler mevcuttur. Tabii ki bu önem kendine özgü bir bilgi olarak sembolik anlamda bir önemdir. Fakat daha önce sözünü ettiğimiz gibi semboller ve allegoriler (kinayeler) sinemanın doğasıyla veya özüyle taban tabana çelişen hiyerogliflerden başka bir şey değildir. Modern bir sanat olarak sinematograf, resim geleneğini bozmuştur, ayrıca sinemanın resimle kopan bağlarını tekrar onarmanın gereksiz olduğu kanaatindeyim. Bu sistem özellikle sinema için artık ölmüştür. Bana öyle geliyor ki, Petrov-Vodkin'in** bile Rus resim geleneklerinin yeniden canlandırılması için harcadığı yoğun çaba büyük ölçüde dekoratif olmaktan öteye gitmemektedir. Bu çaba sadece salonculuğa*** götürebilir, o kadar. Buna karşılık Rus ikona ressamlığının erişilemeyecek düzeye, belki de İtalyan Rönesansından daha yüksek bir düzeye ulaştığını düşünüyorum.

---

*) Aleksandr Nikolayeviç Skryabin (1872-1915), dahi Rus müzisyen ve filozof. "Prometeus" adlı senfonik şiiriyle ünlüdür. Müziğin ses ve renklerde karşılığı olduğunu söylemiş ve bununla ilgili deneyler yapmıştır. (ç.n.)

**) Kuzma Sergeyeviç Petrov-Vodkin (1878-1939), Rus ve Sovyet ressam, grafik sanatçısı, sanat kuramcısı, yazar ve eğitmen. (ç.n.)

***) Salon burada siyaset, sanat ve edebiyat çevrelerinden seçkin insanların oluşturduğu topluluk anlamında kullanılmıştır. (ç.n.)

Renk genellikle bizi ya sembolizme yahut buna benzer başka bir yere sürükler. Bana öyle geliyor ki, renk dünyasıyla iletişimimiz bizi harmoniye (uyum) götürme yolunda, seçme yolunda gitmesi, o yönde seyir etmesi gerekir. Bu arada, resmin ve sinematografinin görevlerini birbirine karıştırmamamız icap eder. Resim komposizyonunun anlamı, bir simülasyonla (benzetim) karşı karşıya olduğumuzu gösterir ve tabiri caizse bu işin püf noktası budur. Zamanın illüzyonunu (yanılsamasını) oluşturmak için mekânı sabitleştirdiğimiz (çektiğimiz) sinema ise başka bir şeydir. Sinemada resimsel kompozisyon oluşturmak sinemasal imajı (görselliği) bozar.

Dünyanın yahut doğanın belirli bir renk atmosferini oluşturabilmek için sinemada renk konusuna duygusal yaklaşmamızın gerekli olduğunu düşünüyorum. Bu yüzdendir ki, sinemada rengin koşulluluğu imkânsız bir şeydir ve gerçekliğin doğallığını bozmaktan başka bir işe yaramaz.

Tabiattaki doğal renkler pelikül üzerindeki bütün hileli renklere nazaran çok daha poetik (şiirsel) bir etki bırakırlar. Bana öyle geliyor ki, doğal mekânlarda bulunan bazı eşyalar bile uygun renklere boyanabilir. Fakat 'şiirsel sinema' adını verdikleri filmlerde bazen yapıldığı gibi sahte değil de, doğal mekânın inandırıcı olması için tabii ki...

Biz insanların psikolojik algısı öyle bir şeydir ki, genellikle siyah-beyaz görüntüler nedense bizim tarafımızdan renkli görüntülere nazaran daha doğru, daha gerçekçi algılanırlar. Oysa bunun tam tersi olması gerekirdi.

Ayrıca siyah-beyaz sinemada kendilerine bir yer edinmiş olan yönetmenlerin daha sonra çektikleri filmlerde aynı ba-

şarıyı gösteremediklerini fark ettim, çünkü renkli sinemada kendine özgü bir dünya kaybolmakta, belirli bir şiirsellik yok olmaktadır. Renkli görüntülerde her zaman kısmen de olsa bir tiyatrallık tehlikesi mevcuttur.

Kısaca özetlersek, bu konuyla ilgili bir sürü uygulama sorunları yaşanması kaçınılamaz. Genellikle renkli film çalışmalarında hiçbir şey istendiği gibi olmamaktadır.

Örneğin kış zamanı doğal mekânlarda* renkli filmle çekim yapmak kadar verimsiz bir çalışma olamaz. Kış çekimlerinde oyuncuların yüzleri kırmızı, gölgeler de mavimsi olacak ve sizler bu durumda hiçbir şey yapamayacaksınız. Yahut renkli filmle gökyüzü masmavi iken oyuncuları beyaz gömlekli çektiğinizi düşünelim. Çekimlerinizi gölgede veya bulutlu bir günde yapıyorsanız bile bir şey değişmeyecek ve her halükarda iğrenç bir sinema mavisi ortaya çıkacaktır. Tabii ki eninde sonunda gölge diye bir şey var fakat gölge yapmayı bir deneyin. Bütün bunlar pek kolay olmasa gerek...

Hemen hemen hiçbir zaman renkli kopyalarda münferit (diğerlerinden ayrı) siyah-beyaz kadrları başarılı bir şekilde basmak mümkün olmamaktadır. Bunu az çok denkleştirebilmek için siyah-beyaz kadrları diğerleriyle aynı pozlama koşullarında çekmek gerekir. Aksi takdirde negatifin yoğunluğuyla bağımlı olarak pozitif filmdeki renkler değişecektir.

Bu arada, renkli filmde siyah-beyaz görüntü kullanım yönteminin artık bir gelenek haline geldiğini söylememiz

*) Bu durumda Rusya kışını göz önünde bulundurmak gerekir. Çünkü Rusya'da kışlar çoğunlukla devamlı karlı ve sıfırın altında soğuk olur. (ç.n.)

mümkündür. Yalnız siyah-beyaz sinemanın muhteşem bir şey olduğunu unutmamak gerektiğini düşünüyorum, hele de siyah-beyaz çekilip renkli pozitife basılıyorsa... İşte o zaman renk duygusu oluşur ve burada devasa imkânlar belirir.

Ayrıca, renkle ilgili ciddi çalışmalarda birçok hile yapmak zorunda kalındığını belirtmek gerekir. Örneğin *Ayna* filmini çekerken, kadın kahramanımızın üç tane birbirinin tıpatıp aynı olan elbisesi vardı. Fakat günün üç farklı vaktinde çekim yapabilmek için bu elbiseler farklı renk tonlarındaydı. Dolayısıyla, renk ısısının günün farklı zamanlarında farklı olacağını bilmeniz gerekir. Bunu sadece görüntü yönetmeni değil, aynı zamanda yönetmen de kesinlikle hesaba katmak zorundadır. Bu konuda kendi işinizi kendiniz yapın ve kimseye güvenmeyin. Bu da film yönetmenliğinin önemli özelliklerinden birisidir.

* * *

Doğal mekânları çekime hazırlamak platoda dekor inşa etmekten çok daha çetindir. Doğal mekânlarda yapılan çekimlerde kaçınılmaz olarak ışık, hava durumu ve saireyle ilgili her türlü düzeltmeler yapılmaktadır. Diğer her şeyde olduğu gibi burada da seçicilik prensibi çok önemlidir. Bize gerekli olan renk, ışık, vs. gibi belirli bir atmosferi oluşturmak için doğal mekânda mevcut olan karmaşayı uyumlu hale getirmek çok zordur. Hele de yaptığımız bütün bu müdahaleleri izleyiciye hissettirmeden yapabilmek daha da zordur.

Doğal mekânda çektiğimiz, pek de özel bir zorluğu olmayan, buna karşılık doğanın durumunu doğru bir şekilde yansıtan sahneyle ilgili birçok kez övgüler işittim. *Ayna* fil-

mindeki yağmur yağarken evin yandığı epizodu kastediyorum. Bu sahnenin kendi kendini doğurduğunu size söylemem gerekir. Biz bu sahneyi iki kez çektik. Birinci çekimde yağmur yağdığı için yangın başarılı olamadı. Sahneyi ikinci kez çektiğimiz sıradaysa, kendiliğinden olan bu benzersiz olayı, yani yağmur yağarken evin yanmasını artık bilinçli olarak korumaya karar verdik.

Filmde hiçbir peyzajın (manzara) tesadüf eseri çıkmaması lazım, aksine yönetmenin doğadaki her ağaçla kişisel ilişkisiyle oluşturulmalı ve denetlenmelidir. Sadece doğal mekân değil, ilham veren bir doğal mekân olamlıdır.

Doğal mekânda yapılan çekimlerle ilgili bir sürü klişe mevcuttur. Örneğin, 'sinema yağmuru' adı verilen saçmalık. Bana sorarsanız hiçbir zaman böyle bir şey çekmeyin. Hatta hortumlarla fışkırtmak suretiyle yağmuru 'oynamak' yerine, hiç çekmemek daha iyidir. Bu yöntemler genellikle ticari sinemanın kullandığı yöntemlerdir.

Doğanın her durumunu beyazperdeye aktarmanın mümkün olamayacağını göz önünde bulundurmak gerekir. Bazı egzotik manzaralar çoğu kez ve özellikle renkli filmlerde yapay görünürler.

Eğer bir sahnede bir kadr varsa ve büyük ihtimalle genel planda çekilmişse ve de nesnenin özünü en iyi o yansıtıyorsa, o zaman ikinci bir kadra gerek olmadığını fark ettim. Bu durumda gereğinden fazla almaktansa, eksik almak daha iyidir.

Genellikle, eğer büyük parçalar yani bloklar halinde çekilmişse, doğal mekânda çekilen materyal ile platoda (dekorasyonda) çekilen materyali birbiriyle birleştirmek bir

hayli zor olmaktadır. Plato ve doğal mekân çekimlerini art arda sıralamaksa daha kolay olduğu gibi aralarındaki fark da bu sayede kendini fazla hissettirmeyecektir.

Platolarda çekim yapmak genel olarak daha hoştur. Platolarda muhteşem çekimler yapmak mümkündür. Tabii yönetmenin bu çekimleri nasıl yapacağını bilmesi kaydıyla ve buna mukabil olarak eğer çekim yaptığı stüdyo koşullarında kendi sanatsal düşüncelerini gerçekleştirebileceğinden eminse...

Federico Fellini *Casanova* filminin tamamını platoda çekmiştir. Nehirler, deniz, karla kaplı araziler ve Venedik gölcüklerindeki fırtına –hepsi platolarda çekilmiştir. Bu filmin doğal mekânda çekilmesi mümkün değildi ve ben bundan kuşku duymuyorum.

Fellini'nin *Casanova*'yı platoda çekmiş olması, imaj oluşturmada hayatın illüzyonunun (yanılsamasının) hayatın kendisinden daha önemli olduğuna dair iyi bir örnektir.

Fakat buna rağmen *Casanova*'daki gibi sahneleri hiçbir şekilde Mosfilm'de çekmeyi göze alamazdı. Zaten böyle bir şeyin olması mümkün değildir.

Kendi sinema deneyimlerimde, kaliteli dekorasyon anlamında sadece *Ayna* filmi için yapılan "Yazarın Evi" dekorundan söz etmem mümkündür. Eğer hatırlarsanız, dekorun penceresinden yazarın oğlu İgnat'ın ateş yaktığı avlu görünüyordu.

Prensip olarak platoda çekim yapmaya karar verebilmek için, her zaman, size gerekli olan sonucu en ince ayrıntılarına kadar elde edeceğinizden emin olmanız gerekmektedir.

5
MÜZİK VE SES



Teorik olarak müzik konusuna gelirsek, kadrda kaydedilen ve işitsel gerçekliğin bir parçası olmadığı sürece filmde hiçbir müziğin olması gerekmez. Fakat buna rağmen filmlerin çoğunda müzik kullanılmaktadır. Prensip olarak bir filmde müziğin kullanılabileceğini, fakat kullanılmasının şart olmadığını düşünüyorum. Daha doğrusu, burada asıl önemli olan o müziğin filmde nasıl kullanıldığıdır. Filmde müzik kullanımının en banal, en basmakalıp yöntemi, ne yazık ki tipik, kötü bir materyalin müzikle düzeltilmesi veya iyileştirilmesidir. Yani sinematografik anlamda başarılı olmayan bir sahne veya epizodu müzikle süslenmeye çalışmaktır. Film sinematografik anlamda dökülmeye

başladığı zaman müzik kullanımının devreye girdiğini sürekli olarak görmekteyiz. Ne var ki, bu yöntem filmi kurtaramaz, bu bir illüzyondan başka bir şey değildir. Fakat, artık bu öyle bir 'yönetmenlik' düzeyidir ki, çok şükür biz bu derslerimizde o düzeye hiç inmedik.

Müzik, ruh halinin ifade edilmesinin bir yöntemidir. Manevi kültürün boyutlarından birisidir. Açıkça görülüyor ki, müzik işte bu anlamda kendine özgü bir alıntı halinde, tıpkı kadra görüntülenen bir resim tablosu gibi, sanat eseri yaratıcısının [yönetmenin –ç.n.] manevi dünyasının bir bileşeni olarak kullanılmış olabilir. Ingmar Bergman'ın *Çığlıklar ve Fısıltılar* filminde müziğin nasıl kullanıldığını hatırlamaya çalışın. Daha önce bu epizoddan söz etmiştik. Orada kelimenin artık bir anlamı yoktur ve sırf bu yüzden müzik o denli doğru ve yerinde kullanılmıştır. Ben bu sahnenin felsefi öneminden söz etmiyorum, kaldı ki bizler daha önce bu sahneyi irdelemiştik. Fakat buna rağmen bu yönetmenin bir yöntemi, bir yaklaşımıdır. Ve eğer bu düzeyde yapılmamış olsaydı, o zaman büyük bir ihtimalle pek iyi olmayacaktı. Çünkü yöntemin kendisi çoktan bilinmekte ve çok sık kullanılmaktadır.

Bana sorarsanız, filmde doğru ve yerinde kullanılan bir sesin müzikten daha etkili olacağını ve filmi daha da zenginleştirebileceğini zaman geçtikçe daha iyi anlıyorum.

Dünyanın tasviri (imajı, betimlemesi) bilindiği gibi, yalnızca görme duyusu sayesinde değil, aynı zamanda işitsel duyu sayesinde ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden, bir sürü kavram oluşturduğumuz yerde, tıpkı görsel gerçekliği kul-

landığımız gibi muhtemelen işitsel gerçekliği de kullanmamız gerekmektedir. Genel olarak hiç kimse, sinemasal görsellikle eşit düzeyde filmin bir bileşeni olacak şekilde sesi kullanmasını, yahut sese öyle yaklaşmasını bilmiyor. Günümüzde, sinema öyle bir gelişme düzeyindedir ki, uyumluluk bakımından henüz hiçbir şeyin sinemaya tekabül etmediği bir aşamada bulunuyor. Eğer bizler sinemada ses olgusuna farklı yaklaşabilseydik, o zaman belki de sinema hakkındaki tasavvurlarımızı harekete geçirebilirdi. Sinemada sesle ilgili ciddi bir çalışmanın görsel metodlarla işitsel metodları dengelemesi icap eder. Bu durumda görselliğin kendi sınırları dışına taşacağını ve düzeltilmeyi zorunlu kılacağını düşünmek gerekir. Biz yönetmenler görselliği çoğu zaman bir dil gibi kullanıyoruz fakat sesi bu anlamda önemsemiyoruz. Oysa aynı zamanda sesi de bu anlamda kullanmamız mümkündür.

Gelin, Ingmar Bergman'ın *The Touch** (Dokunuş) adlı filmini hatırlayalım: Hızarın sesi pencerenin dışında çok uzakta. Hangi sahneyi kastettiğimi hatırlayabildiniz mi? Öyle ki, bu sahne artık klasik sahnelerden birisidir. İşte sesin imaja dönüştüğü biricik olay bu sahnede cereyan etmiştir. Yahut da Ingmar Bergman'ın *Aynadaki Gibi* filminde, kadın kahramanın delirdiği sahnede uzaktan işitilen 'lokomotif'in** düdüğü gibi. Bu düdük inanılmaz derecede şaşırtıcı, açıklanması mümkün olmayan ve deşifre edi-

*) *The Touch,* orijinal adı "Beröringen", Ingmar Bergman'm 1971 yılında çektiği ve başrollerde Elliott Gould, Bibi Andersson ve Max Von Sydow'un oynadığı filmi. (ç.n.)

**) Burada Tarkovski Rusça'da 'böğüren'in düdüğü demiş. Lokomotifi kastettiğini düşünüyorum. (ç.n.)

lemeyen işitsel (sese dayalı) bir betimselliği temsil eder. Belki de hiçbir şey ifade etmez, hiçbir şeyi sembolize etmez veya bir şeyin illüstrasyonunu yapmaz. Dikkat ederseniz, derslerimize başladığımız sinemasal imaj (veya sinemasal tasvir) konusuna tekrar dönmüş bulunuyoruz. Çünkü tıpkı görüntü gibi sesin de edebi anlamda, sembolik olarak veya herhangi bir şeyi belirtmek iddiasıyla kullanılması mümkündür. Sinemanın işitsel yönünde de aynı şekilde her türlü 'çok anlamlı ayrıntılar', 'yönetmen buluşları' olabilir. Kısacası, izleyici için daha önce söz konusu ettiğimiz her türlü 'dolap çevirmeler' ve 'ipuçları'nı sesle de verebiliriz.

Sinemada sesle ilgili çalışmalarda uygulama sorunlarına gelince, her şeyden önce teknik olarak kaydedilmeleri mümkün olmayan bir sürü sesin mevcudiyetini bilmemiz gerekir. (Bizde sesle ilgili özel bir kurs yürütüldüğü için, ben bilinçli olarak, yönetmenin ses operatörüyle çalışmalarında uygulama sorunlarına değinmek istemiyorum.)

Örneğin, rüzgâr. Rüzgârı hiçbir şekilde doğal olarak kaydetmek mümkün değildir. Rüzgârı her zaman ses stüdyolarında icat etmek gerekir.

Sesin filme, onunla bir şeyler ifade etmeye çalıştığımız sanatsal bir anlatım aracı yahut bir yaklaşım veya üslûp gibi girmesi gerekir. Bizim sinemamızda, genellikle kadrda boşluk olmaması için her yerden bir ses çıkması geleneği var, başka bir şey değil. Kısaca belirmek gerekirse, bizim tarlalarımız henüz sürülmüş değildir...

Genel olarak senaryoların hemen hemen hepsinde metin gereğinden fazladır. Fakat benim görüşüme göre, metnin

ortadan kaldırılması materyalin bir çeşit yapaylığına ve üslûba bağlılığa yol açacaktır. Fakat bu, çekimler esnasında hiçbir şekilde metin değişikliğinin yapılmayacağı anlamına gelmez. Tam tersine, kaçınılmaz olarak metinde değişiklikler olacaktır. Belirli bir oyuncunun özellikle bir şeyler söylemesi için film çekim setinde bütün bir monologu baştan başa yazmak zorunda kaldığımı hatırlarım. Oyuncunun sadece konuşması için. Demek ki, böyle şeyler de olabiliyor ve sizler ileride bunun gibi şeylerle karşılaşacaksınız. Buna karşılık sizi bir konuda uyarmak istiyorum: Hiçbir zaman oyuncunun metni redakte etmesine izin vermeyiniz. Bu yol, sizin sanatsal düşüncenizin tedrici biçimde erozyona uğraması yoludur.

Metinle ilgili bir sonraki aşama, seslendirme aşamasıdır. Ses stüdyosunda her zaman, çekim esnasında kaydedilen diyaloglardan çok daha iyi seslendirme yapılabileceğinden kuşku duymuyorum: Hiç olmazsa sanatsal düşünceye mümkün mertebe yakın seslendirme yapabilirsiniz. Seslendirme süreci yaratıcı bir süreçtir. Yönetmenin bizzat kendisi seslendirme sürecini yürütmeli ve hiçbir şekilde bizde yapıldığı gibi başkasına havale etmemelidir. Ayrıca, rolleri seslendirecek oyuncuları yönetmen seçmelidir. Ciddi bir yönetmen adına bu değişmez bir prensip olmalıdır. Film çekimine nasıl ilgi gösteriyorsak, aynı ilgiyi seslendirmeye de göstermeliyiz. Tabii ki, seslendirme esnasında işe yaramayacağı anlaşılan bazı repliklerin, vs. atılabileceği gibi, bazı yeni cümlelerin yerleştirilebileceğini de hesaba katmak gerekir. Kısacası, bütün bu saydıklarımız sizleri mümkün olabildiği kadar sanatsal düşüncenize yaklaştırır.

Oyuncunun temize alınmış ses kayıtlarının canlı duyguları koruması bakımından çok önemli oluşu iddiaları derin bir yanılgıdır ve önyargılı birçok yaklaşımdan sadece birisidir. Sinemada dolaysız bir duygu nasıl olabilir? Bu gülünç bir şeydir sadece. Özellikle kısa kadrlarla bir sahne çekiliyorsa veya yakın planlarla ek çekimler yapılıyorsa, vs... Genellikle bu şöyledir: Şu tarafa bak, şimdi de bu tarafa. O kadar. Eğer oyuncu böyle bir çekim esnasında belirli bir duyguyu hissedecekse ve bakması gereken tarafa bakmıyorsa, o zaman çekilen bütün materyal çöp sepetine gidecek demektir.

Seslendirme tıpkı çekim gibi yine betimsel bir dünya oluşturmaktır. Diğer sesler ve müzikle ilgili yine aynı şeyleri söylememiz mümkündür. Bütün bunlar eninde sonunda bir yaratıcılık işidir.

6
ÇEKİMDE HIZ VE TEKRAR



Film çok çabuk çekilmelidir. Sanatsal düşünce ne kadar çabuk gerçekleştirilirse, o kadar keskin olacak ve bütünselliğini o derecede koruyacaktır. Örneğin Louis Bunuel her kadrdan sadece iki tekrar çeker ve ikinci tekrarı oyuncunun ricası üzerine çeker. Bununla birlikte, genellikle çektiği ilk tekrarı filmde kullanır.

Mesela ben, eğer kendimi çekimlere çok hazır hissediyorsam o zaman heyecanımı kaybetmeye başlıyorum. Yönetmenin elde etmek istediği şeyin hangi yöne gittiğini kesinlikle bilmesi gerekmektedir. Fakat eğer çekimlere hayattan kopuk gibi şeylerin aktarılması düşünülmüşse, o zaman bunun bilinçli bir şekilde spekülatif bir şey olması doğaldır. Beklen-

medik bir şekilde meydana gelenin etkisi her zaman gereklidir, çünkü bu mevcut olan doğal mekâna, hatta doğanın durumuna canlılık ve organiklik duygusu vermektedir.

Bu konuyla ilgili şöyle bir soru ortaya çıkıyor. Peki, değişik versiyonlar (seçenekler) çekmek gerekli mi acaba? Eğer yönetmen bu konuda bir ihtiyaç duyuyorsa, o zaman mutlaka değişik versiyonlar çekmelidir. Ancak kendi deneyimlerime dayanarak bilirim ki, versiyonlu çekmek çoğu zaman istenen sonucu vermemektedir. En azından böyle bir durumda çekilen versiyonun mutlaka filmde yer alacağını bilmek, daha doğrusu filmin neresinde kurgulanacağını, yani filmin materyaliyle kurgusal ilişkisini tasavvur edebilmek gerekmektedir.

Sanatçı [yönetmen –ç.n.] sakin olmak zorundadır. Sanatçının kendi endişelerini, kendi ilgi alanlarını hemen belirlemeye ve hepsini birden hemen ortaya saçmaya hakkı yoktur. Konuyla ilgili herhangi bir heyecanın, biçimde olimpik* bir soğukkanlılığa dönüşebilmesi gerekir. Sanatçı ancak böyle bir durumda, kendisini endişelendiren şeyleri anlatabilir. Bütün bu 'dolaylı heyecan' ve 'boyalı' çekme çabası, yönetmeni mutlaka iyi bir sonuca götürmeyecektir.

Her şeyden önce olaylara karşı kendi tutumunu değil de, olayların kendisini tarif etmek gerekir. Olaylara karşı yönetmenin tutumu bitmiş film tarafından belirlenmeli ve onun bütünlüğünden dışarıya yansımalıdır. Tıpkı mozaik levhalarında olduğu gibi. Her mozaik parçası tek başına ve farklı bir renkten. Bu parçalar mavi, beyaz veya kırmızı, ya-

*) Olimpik soğukkanlılıkla yazarın, olimpik müsabakalarda sporcuların sakin olma durumlarını kastettiğini tahmin ediyorum (ç.n.)

ni hepsi birbirinden farklı. Sonunda bitmiş tabloya baktığınız zaman, onu yapan mozaik sanatçısının ne istediğini görüyorsunuz.

Yahut başka bir örnek verelim. J.S. Bach'ın çembalo (klavsen) için bestelediği eserleri, mesela. (Umarım çembalo ile ses tınısının uzamasını sağlayan bir pedalı olan modern piyanonun çıkardıkları sesler arasındaki farkı biliyorsunuzdur.) İşte öyle, bu eserleri hiç süslemeden çalmak, kayıtsızca ve soğuk bir şekilde icra etmek gerekir. Günümüzün birçok piyanisti, hatta pek tanınmış olanları bile, eserlerinin özünü bilmeden Bach'ı kötü icra ediyorlar. Bu piyanistler icra ettikleri eserlere karşı tutumlarını sergilemeye çalışıyorlar. Oysa Bach'ın eserlerinin buna hiç ihtiyacı yoktur.

Bach'ın eserlerini deyim yerindeyse, bilgisayarla icra eder gibi, linear (doğrusal) bir şekilde, her notaya duygu yüklemeye çalışmadan ve romantikleştirmeden icra etmek gerekir.

Robert Bresson, Bach'ın eserlerinin çembaloyla nasıl icra edilmesi gerekiyorsa her kadrını böyle çekmektedir. Yani, asgari koşullarda. Bresson'un eserlerinde her şey şaşırtıcı düzeyde sade ve anlamlı diye adlandırılan şeylerin tamamen dışında bir karakter taşımaktadır. Bresson 'tutkulu' bir şekilde zamanı geciktirmeye çalışmaz. Zamanın duygusuz bir vurguyla akmasına izin verir. Hatta yakın planlarda vurgu yapmaz. Bresson izleyiciyi cezbetmek için hiçbir çaba göstermez. İşte bu olimpik sanattır, biçimi hissetmenin en üst düzeyidir...

2. BÖLÜM

TARKOVSKİ'NİN HAYATI VE ESERLERİNE DAİR

Andrey Arseniyeviç Tarkovski 4 Nisan 1932 tarihinde Kostromsk bölgesi Kadıysk mıntıkasının (şimdiki İvanovsk bölgesi Yuryevetsk mıntıkası) Zavrajye kasabasında doğdu.

Babası Arseniy Aleksandroviç Tarkovski, Sovyet edebiyatının seçkin şairlerinden ve Doğu dilleri alanında önemli bir çevirmendi. Annesi Mariya İvanovna Vişnekova aynı şekilde şair ve yazardı. Fakat şair ve yazar olarak ünü sadece edebiyat çevreleriyle sınırlıydı. Annesi daha sonraları bütün elyazmalarını yok etmiş ve günlüklerinde bunu 'yeteneksiz olduğu' gerekçesiyle yaptığını kaydetmiştir.

Andrey Tarkovski hemen hemen İkinci Dünya Savaşı'na kadar annesi ve ablasıyla birlikte küçük bir şehir olan Yurye-

vetsk'te yaşadı. Tarkovski'nin ablası Marina anılarında ailesinin kökeninden şöyle bahseder: "Aile kökenimizin iki versiyonu var: Polonya ve Kafkas. Kafkas miti, bir bakıma provokasyon, piyango çekilişi gibi bir şey. Bu mitin doğuşu Kafkaslar'da Tarkitay dağı, oraya sürülen şair Polejayev'in yazılarında anlattığı Tarki kasabasıyla ilgili. Bir zamanlar biri dedeme sırf isim benzerliği nedeniyle sürüleri ve maden ocaklarını miras olarak almasını söylemiş. Dedem özel mülkiyete karşı olduğu ve Kafkaslar'la bir alakası olmadığı için bunu reddetti. Bütün Tarkovski'ler sarışın, mavi gözlü ve açık seçik Slav kökenliydiler. Soyumuz Polonya'dan geliyordu ve orada Tarkovski soyadı çok yaygındı. (Örneğin Andrzej Wayda'nın filminde Mihail Tarkovski adında bir Polonyalı oyuncu oynamıştı ve Polonya'da Tarkov diye bir kent vardır). 'Ayna Parçaları' adlı hatıra kitabını yazmak için materyal topluyordum. Evde bazı bilgiler vardı, bazılarını arşivlerden aradım. Babamın memleketi Ukrayna'ya, Kirovograd kentine gittim. Orada bizim soyumuzun Polonya'dan geldiğine dair bir sürü kanıt buldum. Polonya soy şeceresinin çok net izlendiği 19. yüzyıla ait bir belge mevcut. Belgeye göre, Vatslav Tarkovski diye biri 18. yüzyılın sonlarında Rusya'da belirivermiş. Tarkovski'ler önceleri Batı Ukrayna'da, sonra Jitomir vilayetinde, daha sonraysa Yelizavetgrad'da (şimdiki Kirovograd) yaşamışlardı. Bizim büyükannemiz Romanya kökenlidir ve Yas kentindendir. Andrey'le benim tiplerimiz, Romanya ve Slav karışımı olduğumuzu haykırır..."

Andrey Tarkovski dünyaya geldiğinde annesiyle babası arasında ciddi ailevi anlaşmazlıklar vardı. Andrey'in doğumu veya ablası Marina'nın deyimiyle 'ikinci çocuğun doğ-

ması' aileyi kurtaramamıştı. Andrey henüz üç yaşındayken babasının onları tamamen terk etmesi, yönetmeni hayatı boyunca etkileyecekti. Bundan dolayı baba teması ve babasından ayrılmış olması Tarkovski'nin bütün yapıtlarını anlamak bakımından çok önemlidir.

Marina Tarkovskaya anılarına şöyle devam eder: "Andrey'le ben henüz çok küçükken anne ve babamız ayrılmıştı. Annemiz için bu hastalıklı bir mevzuydu. Biz bunu anlıyorduk ve onu endişelendirmemeye çalışıyorduk. Babam tamamen tutku yüklü biriydi. Anneme karşı inanılmaz bir sevgi duyuyordu ve anneme karşı bu duyguları köreldiği zaman, bu defa ikinci karısını aynı şiddetle sevmeye başlamıştı. Onun rasyonellikten tamamen yoksun bir şair doğası vardı. Mektuplarında 'dipsiz bir kuyuya dalar gibi aşka dalmaması ve rüzgârda bir yaprak gibi savrulmaması' için Andrey'i uyarıyordu. Oğlunun kendi hatalarını tekrarlamasını istemiyordu. Annem inanılmaz derecede akıllı, bize ve babamıza karşı sevgi dolu bir insandı. Babamla iyi ilişkilerini sonuna kadar korumuş ve bizimle buluşması bakımından ona hiçbir engel çıkarmamıştı. Babamızın mutlaka geldiği doğum günlerimizde buluşurduk en çok. Beraber yolculuğa çıktığımız günler de olurdu. Bizi çocukluğunun kenti olan Kirovograd'a götürmek istemişti. Nedense hiç gidememiştik. Annem tekrar evlenmeyi hiç aklından geçirmemişti. Ona göre hiçbir erkek babamızın yerine geçemezdi. Annem hayatı boyunca sadece babamızı sevmişti. Onu her bakımdan affetmişti ama acısını hep ruhunda taşıdı. Babam da yalnız kaldığı ve başına herhangi bir şey geldiği zaman hep annemizi aramıştı."

1939 yılında Mariya Vişnekova çocuklarıyla birlikte Andrey'in okula başladığı Moskova'ya taşındı. Fakat iki yıl sonra İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle aile tekrar Yuryevets'e dönmek zorunda kaldı. Andrey'in babası gönüllü olarak cepheye gitti ve bunun sonucunda ağır yaralanarak bir ayağını kaybetti. Arseniy Tarkovski peş peşe ameliyat olurken, boşandığı karısı açlığın hüküm sürdüğü Rusya'nın iç kesimlerinde bir gazetede basın denetleyicisi olarak çalışıp çocukları büyütüyordu. Çok sonraları Andrey bu günlerle ilgili şöyle yazacaktı: "Çok zor yıllardı. Her zaman babamın yokluğunu hissettim. Babam bizi bıraktığı zaman üç yaşındaydım. Hayat her anlamda olağanüstü zordu. Buna rağmen bu hayat bana çok şey verdi. Ve bu hayatta sahip olduğum en iyi şey film yönetmeni olmamdı. Bütün bunları anneme borçluyum."

1943 yılında aile Moskova'ya döndü ve Andrey tekrar okula başladı. Bu okulda ünlü Sovyet yazarı Andrey Voznesenski'yle aynı sınıftaydı. Annesi tipografide çalışmaya devam etti ve hayat bir şekilde yoluna girmeye başlamıştı ama Andrey'in doğduğu ahşap evi çok özlediği anlatılır. Gerek ahşap ev, gerek annesinin tipografide çalışması ve babasının yokluğu, kısacası daha sonra bütün bu motifler *Ayna* filminin temelini oluşturacaktı.

Okulda bilime pek ilgi duymayan Andrey resim ve müziğe ilgi duymuştu. Orta öğrenimini bitirdikten sonra babasının izinden gidip Moskova Doğu Dilleri Enstitüsü'nde okumaya karar vermişti. Birinci sınıftı bitiren Andrey'in Arap harflerinden sıkılarak Doğu Dilleri Enstitüsü'nü bıraktığı söylenir.

Doğu Dilleri Enstitüsü'nden sonra Andrey işe yaramaz bir serseri grubuyla arkadaşlık kurmaya başlar. Bunu gören annesi onu bu başıboş gençlerden kurtarmak için bir jeoloji ekibiyle Sibirya'ya gönderir. Tarkovski orada kollektör olarak çalışır ve günlüklerinde bu gezinin hayatının en güzel anılarından biri olduğunu söyler.

Bir yıllık Sibirya yolculuğundan sonra Moskova'ya dönen Tarkovski, kazandığı hayat deneyimiyle artık sokak serseriliğinden başka bir hayatın olduğunu görüp 1954 yazında SSCB Devlet Sinema Enstitüsü (VGIK) Film Yönetimi Fakültesi'nde okumak üzere başvuru yapar. O zaman büyük Sovyet yönetmen Mihail Romm atölye topluyordu. Ünlü Sovyet yazar Vasiliy Şukşin, Aleksandr Gordon, İrma Rauş, Marika Beyku gibi daha sonra dünyaca ünlü yönetmenler Tarkovski'yle aynı atölyedeydiler.

VGIK, Tarkovski adına yepyeni bir hayatın başlangıcıydı. Henüz eğitiminin başlangıcında Tarkovski, sınıf arkadaşları Marika Beyku ve Aleksandr Gordon'la birlikte Ernest Hemingway'in "Katiller" adlı hikâyesini okul stüdyosunda filme aktardılar. Mihail Romm'un bu ders filmini çok beğendiği anlatılır.

1957 yılında sınıf arkadaşı İrma Rauş'la evlenen Tarkovski'nin hayatında önemli değişiklikler oldu. Fakat farklı kişiliklere sahip, hayattan farklı beklentileri olan, felsefeye ve sanata yaklaşımları hiç kesişmeyen bu iki yaratıcı insan ortak bir dil bulmakta epey zorlandılar. Bu yüzden, çok zor bir birliktelikleri oldu. Bu ilişkiyi daha sonra İrma Rauş şöyle anlatacaktı: "En büyük hayalim olan VGİK'in Yönetim Fakültesi'ne birdenbire kayıt oldum. Oysa herkes beni

Oyunculuk Bölümü'ne gitmem için ikna etmeye çalışmıştı. Fakat özgür bir seçim yapan biri olarak saflık derecesinde mutluydum. Hayat kendi payıma inanılmaz ölçüde güzeldi ve her şeye seviniyordum. Olur olmaz her şeye gülüyordum ve sırf bu yüzden çoğu kez sınıftan atılıyordum. Enstitüde sabahtan akşama kadar canhıraş bir şekilde çalışıyorduk. Provalar bazen gecenin geç saatlerine kadar sürerdi. Bu arada Andrey benimle ilgilenmeye başlamıştı. Okuldaki işini benden önce bitirdiğinde beni bekliyordu ve yurt binasına kadar götürdükten sonra çok geç bir saatte evine gidiyordu. Kısacası, bana karşı ciddiyeti ve niyetiyle Andrey beni çok endişelendiriyordu. Benimle hemen evlenmek istiyordu ama ben hayatımda bir şey değiştirmek istemiyordum, çünkü çok mutluydum ve benim için her şey çok ilginçti. Somut olarak Andrey'le değil, genellikle hiç kimseyle evlenmek istemiyordum. Çünkü evlenmek benim açımdan kendini yok etmek anlamına geliyordu. Andrey bende karışık duygular uyandırıyordu. Başkentli bir züppe olan bu genç adamda belli belirsiz bir şeyler gözlemliyordum. Bir şey anlayamıyordum ve farklı tutumlarımızdan dolayı çoğu kez kavga ediyorduk. Farklı tutumlarımızı anlamanız için şöyle bir örnek vereyim: Örneğin, Andrey bir filmde bir sahnenin nasıl çekildiğine hayran olurken ben başka bir şeyi beğeniyordum. Nihayet üçüncü sınıftan sonra sınıf arkadaşlarımız pratik yapmak üzere değişik film stüdyolarına dağıldıkları bir sırada evlendik. Artık Andrey'den ayrılmak istemiyordum ve biz kimseye haber vermeden evlenmiş olduk. Annem evlendiğimi işittiğinde az kalsın kalp krizi geçiriyordu. Daha önce tanışıp çok sevdiğim Andrey'in annesi

Mariya İvanovna, evlenme olayına felsefi bir sükûnetle yaklaştı. Fakat Andrey'le evleneceğimi henüz tanışır tanışmaz Arseniy Aleksandroviç'e itiraf etmiştim. Çok gülmüş ve daha sonraları bunu arkadaşlarına anlatmıştı. Arseniy Aleksandroviç'le çok iyi anlaşabiliyorduk. İkimiz de masalları seviyorduk, hatta birbirimize masal kitapları hediye etmiştik."

1957 yılında Tarkovski, henüz birinci sınıfta okuyan ve daha sonra 1960 yılında Mosfilm stüdyosunda çekilen *Silindir ve Keman* adlı diploma filminin senaryosunu beraber yazdığı Andrey Konçalovski'yle (Mihalkov) tanışır. Tarkovski bu filmde bir silindir sürücüsüyle delikanlı yaşta bir kemancının aralarındaki duygusal arkadaşlığı anlatır. Tarkovski o zaman büyük ses getiren Fransız yönetmen Albert Lamorisse'in *Kırmızı Balon* filminden etkilenerek, *Silindir ve Keman* filmini yaptığı ve tıpkı *Kırmızı Balon*'da olduğu gibi, kendi filminde de renklerle oynadığı rivayet edilir. Tabii ki bunda görüntü yönetmeni Vadim Yusov'un katkısını unutmamak gerekir. *Silindir ve Keman* New York Öğrenci Filmleri Festivali'nde birincilik ödülünü almıştı. Tarkovski'nin bu kısa metrajlı filmini Vladimir Bogomolov'un *İvan* adlı romanından uyarladığı ve 1962 yılında Mosfilm'de çektiği ilk uzun metrajlı filmi *İvan'ın Çocukluğu* filmi izler.

Aynı yıl İrına Rauş, Tarkovski'nin ilk çocuğu Arseniy'i doğurur. Büyük bir projeye hazırlandığı sırada ilk çocuğunun doğması Tarkovski'nin hayatında karşılaştığı ilk büyük zorluklardı. İlk başlarda sağlığının iyi olması, nispeten iyi aile ilişkileri Tarkovski'nin bu zorlukların üstesinden gelmesine yardımcı olduysa da, daha sonraları problemler

gittikçe artmış, onları çözüme kavuşturacak güç de o nispette azalmıştı. İrma o günleri anılarında şöyle anlatır: "Önceleri bir evimiz yoktu ve biz iki valiz ve kitaplarımızla kiralık bir daireden diğerine dolaşıp durduk. Çok şükür ki bu aile hayatına benzemiyordu ve bu benim için çok daha kolaydı. Kendi dairemize taşınmamız ilk kez *İvan'ın Çocukluğu*'ndan sonra oldu. Hayat eğlenceliydi, çünkü 1960'lı yılları yaşıyorduk, iyimserliğimiz üzerimizdeydi ve evimize bir sürü ilginç insan geliyordu. Fakat diğer yandan, ben sinema alanında saf dışı kalmıştım. *İvan'ın Çocukluğu*'ndan sonra oğlumuz Arseniy doğdu. Sıradan günlük bir hayat başlamıştı... Andrey'de film yönetmenliğinin asla bir kadın mesleği olmadığı gibi bir düşüncesi vardı. O zamanlar nadir olan kadın yönetmenler şimdi balık sürüsü gibi sinemaya daldılar. Andrey benim iyi bir aktris olduğumu ve filmlerde oynayıp masallar yazmam gerektiğini düşünüyordu. Kısaca, Andrey bir şekilde beni yoldan çıkarmayı başardı. Bu da boşanmamızın temel sebeplerinden biriydi. Sinema oyunculuğu mesleği hiçbir zaman ilgimi çekmemişti. *Andrey Rublyov*'un senaryosu yazıldığı sırada Andrey gülerek, 'Deli kızı İrka oynar, zaten oynayacağı bir şey yok, onun karakterinde delilik var,' demişti. Biliyor musunuz, o zaman hep kendimi ve kaderimin ona çok benzediği Mariya İvanovna'yı düşünüyordum. Mariya İvanovna yine Arseniy Aleksandroviç'le aynı okulda okumuştu, sonra Andrey, ardından da kız kardeşi doğmuştu. Hatta bir ara Mariya İvanovna'yla bu konuyu konuşmuştuk. Kocasının yeteneği birden karısının kendine olan güvenini sarsmıştı. Kendisini kocasıyla karşılaştırdığında yeteneksiz olduğu

izlenimine kapılıyordu ve çocukların doğuşunu hesaba katarak bir gün kaderinin artık çocukları ve kocasından ibaret olduğunu düşünmeye başlamıştı. Benim de başıma aynı şeylerin gelmesinden korkuyordu. Fakat ben başka türlü yetiştirilmiştim ve zaman da farklıydı..."

İrma Rauş on iki yaşlarında bir izcinin kaderini anlatan *İvan'ın Çocukluğu* filminde İvan'ın annesi rolünü icra etmişti. Erkenden annesini kaybeden çocuk kendisini çocukluğundan mahrum eden düşmanla savaşmak için cepheye gitmeye karar verir. Öyle ki İvan'ın çocukluğu sadece rüyalarında kalmıştır. İvan'ın rüyalarının bu filmde sanatsal bir tarz, bir yaklaşım olarak kullanıldığı söylenir. Bu rüyalar filmin dokusunu, hatta filmin kendisini oluşturuyordu. Eleştirmenler rüya sahneleriyle Tarkovski'nin kendi yaratıcı özgürlüğünü bir şekilde maskelediğini iddia ederler. İşte o zamana kadar hiç işitilmemiş kendini ifade etme özgürlüğü filmi dünya çapında meşhur etmiştir. Film Venedik Film Festivalinde Altın Arslan Ödülü'ne layık görüldüğü gibi bir sürü yönetmene ilham kaynağı olmuştur. Sergey Paradjanov *İvan'ın Çocukluğu* filmini gördüğü zaman, "İşte şimdi nasıl film çekmem gerektiğini anladım," diye bağırdığı anlatılır. Aynı şekilde Tarkovski'nin idollerinden sayılan Ingmar Bergman'ın da filmi çok övdüğü söylenenler arasındadır.

Tarkovski'nin yakın arkadaşı ve kız kardeşi Marina'nın kocası Aleksandr Gordon, Tarkovski'yle ilgili anılarında şöyle yazar: "Filmin Venedik'te büyük ödülü almasından sonra Tarkovski'yi görmek gerekirdi. Kendini tutmaya çalışmasına rağmen şöhretle kanatlanmış ve 1962 yılında o meşhur fotoğrafın tespit ettiği gibi, kiralanmış smokin üze-

rinden neredeyse ışıldamaya başlamıştı. Bu ödül, genç Sovyet film yönetmenliğinin zaferiydi. Tarkovski'den başka Andrey Konçalovski *Çocuk ve Güvercin* adlı kısa metrajlı filmiyle, Yuliy Karasik de *Vahşi Köpek Dingo* filmiyle Venedik'te ödül almışlardı. Daha sonraları, *İvan'ın Çocukluğu* filminin oyuncularından Valentina Malyavina, Tarkovski'nin filmiyle ABD'ye gidip dönmesinden sonra, Andrey Konçalovski'nin villasında bir kar yığınına kendini sırtüstü atarak, 'Mutluyum!' diye bağırdığını anlatacaktı."

1964 yılında Tarkovski kapsamlı bir proje olan "Andrey'in Tutkusu" üzerinde çalışmaya koyulmuştu. Aleksandr Gordon anılarında bu olayı şöyle hatırlar: "Tarkovski, Konçalovski'yle *Andrey Rublyov*'un senaryosunu yazmaya başlamışlardı. Açıkçası, Rus büyük ikon ressamı Andrey Rublyov'un filmini yapma fikri, önceleri ünlü oyuncu ve yönetmen Vasiliy Livanov'a aitti. Livanov hep bu rolü oynamayı hayal etmiştir ve bir gün karşılaştığı Andrey Konçalovski'ye bu düşüncesini anlatmıştır. Fakat Livanov, iki Andrey'in eline düşen bu film düşüncesinin artık bir daha kendisine dönemeyeceğini tahmin edememişti. Bir gün Edebiyatçılar Merkezi Evi Restoranı'nda Tarkovski'yle Livanov kavgaya tutuştular. Kavga hafif bir kavgaydı ama ciddiydi. Karşılıklı birbirini hırpalayan taraflar bir süre sonra sakinleşip ayrıldılar."

Tarkovski'nin ölümünden sonra eleştirmenler *Andrey Rublyov* filmiyle ilgili şu açıklamaları yapmışlardır:

> "Bu projenin amacı ikon ressamının içsel çalışmalarını görselleştirmekti. Bunun için Tarkovski'nin, Andrey Rubl-

yov'u filminin kahramanı olarak seçmesi tesadüf değildir. Öyle ki, bu tutku sadece Andrey Rublyov'un değil, Andrey Tarkovski'nin de tutkusuydu. Belki de filmin materyali bağlamında yönetmenin kendi deneyimlerini kullanması bu sürecin başlangıcı, filmin süjesi (olay örgüsü) ise kendine özgü bir çerçeveleme olmuştur. Sovyet sansür sistemi bu türden bir otobiyografi anlayışını kökten reddetmişti, bunun üzerine Tarkovski filmin adını 'Andrey Rublyov' olarak değiştirmek zorunda kalmıştır. 1966 yılında film sınırlı sayıda kopyayla Sovyet sinemalarında vizyona girdi. 1966 yılı Aralık ayında Sovyet Sinemacılar Birliği'nin Beyaz Salonu'nda filmin galası yapıldı. O zaman filmin Rus halkını vahşi gösterdiği ve ideolojik olarak Sovyetlere ters düştüğü iddia edildi, vs. Dolayısıyla, film yasaklanmıştı. Birkaç yıl sonra film Merkez Komitesi tarafından izlendi. Filmin siyasal anlamda avantaj sağlayacağı görüşü ileri sürülerek tekrar büyük reklamlarla vizyona sokuldu ve mümkün mertebe yabancı ülkelere satışı gerçekleştirildi. O sırada filmde bazı düzeltmeler yapılması önerilmişti. Fakat Tarkovski önerilen düzeltmeleri ısrarla reddetti."

"*Andrey Rublyov* filmi Andrey Rublyov'un şu veya bu hayat kesitinin anlatıldığı sekiz öyküden oluşuyor. Filmin başrolünü Anatoli Solonitsin icra etti. Ayrıca, Tarkovski'nin karısı İrma Rauş filmde ikon ressamını takip eden deli bir kızı oynamıştı. Filmin finali çok dikkat çekiciydi. Öyle ki, ikon ressamının hayatını iki saat boyunca siyah-beyaz anlatan filmin sonunda Andrey Rublyov'un rengârenk eserleri, yani ikonlar görülüyordu. Bu finalde renkli sinema imkânlarının en üst düzeyde kullanılmış olması filmin finalini daha etkin kılmıştır."

Andrey Rublyov filminin çekimleri sırasında Tarkovski, ileride hayatında önemli rol oynayacak olan, hatta hayatı-

nı tamamen değiştirecek olan Larisa Kızılova'yla tanışmıştı. Çok sonraları İrma Rauş, Tarkovski'yle boşanmalarını şöyle anlatmıştır: "Biz çoktan beri ayrıydık. Resmi olarak ancak 1970 yılında boşandık ama her şey çok önceden bitmişti. Ben film çekimine gitmiştim, Andrey de iş gezisine. Kısacası, anlaşarak ayrıldık. Belli ki beraber olmamız çok zordu. Ben boşandıktan sonra Gorki Film Stüdyosu'nda çalışmaya başladım. Bunca uğraştan sonra kendi mesleğime dönmem öyle kolay olmadı. Stüdyoda o sıralar Vasili Şukşin de çalışıyordu ve onun çok yardımını gördüm, onunla her zaman yakın arkadaştık. Böylece çocuk filmleri çekmeye başladım."

İrma'nın büyük oğlu Arseni'yle sorunları vardı ve onları şöyle dile getiriyordu: "Büyük bir hata yapmıştım. Andrey evlendiği zaman Arseni'yi yanına almak istemişti fakat ben izin vermemiştim. Büyüdüğü zaman kimin yanında kalacağına kendisi karar verir diye düşünmüştüm. Andrey'in babasının evine gittiği zamanki yüz ifadesini çok iyi hatırlıyorum. Bu yüz ifadesi büyük bir ihtimalle çocukluğundan beri öylece kaldı. Kısacası, Andrey oğluyla hemen hemen hiç konuşmazdı. Bize gelmek, onun da itiraf ettiği gibi kendisine zor geliyordu. Eninde sonunda Mariya İvanovna araya girdi ve torununu elinden tuttuğu gibi babasının yanına götürdü. Tabii Arseni artık ileri sınıflarda okuyordu. Birbirlerini çok sevmelerine rağmen babasıyla ilişkileri, tıpkı babasının dedesiyle ilişkileri gibi kolay değildi. Bütün bu zorluklara bir de soyadının ünlü olması eklenmişti. Arseni hem okulda, hem de daha sonraları Tıp Enstitüsü'nde bir şekilde kendini savunmak ve ba-

ğımsızlığını korumak zorunda kalmıştı. Fakat oğlumun, dedesi Arseni'yi çok sevmesinden dolayı mutluyum. Aralarındaki ilişki çok basit ve sevecendi..."

1969 yılında *Andrey Rublyov* Cannes Film Festivali'ne yarışma dışı katılmış ve orada FIPRESCI büyük ödülünü almıştı. *Andrey Rublyov*'un tamamlanmasından sonra Tarkovski hemen *Solaris* ve *İspoved* (İtiraflar) adlı iki proje üzerinde çalışmaya başladı. *Solaris*'in senaryosu, Tarkovski ile Friedrich Gorenstein tarafından Stanislav Lem'in aynı adlı romanından uyarlandı. *İspoved* (İtiraflar) ise yönetmenin tamamen otobiyografik bir senaryosuydu. Ancak çok sonra bu senaryonun yazımına Aleksandr Mişarin de katılacaktı. Tarkovski anılarında, bir yönetmenin elinin altında çekime hazır en az on projenin bulunması gerektiğini, kendisinin de hemen çekimine başlayabileceği birçok projesi olduğunu yazar. "Doktor Faustus", "Boncuk Oyunu", "Dostoyevski" ve "İssus'un Hayat Öyküsü" (Hz. İsa) Tarkovski'nin elinin altında hazır bulundurduğu projelerden bazılarıdır.

Larisa Kızılova Tarkovski'nin hem en zor, hem de en parlak günlerini onunla birlikte yaşamıştı. Larisa'nın onun hem bakıcısı, hem annesi, hem de değişmez hayat yoldaşı olduğu anlatılır. Yani günlük hayatta kendine bakacak yeteneği olmayan bir sanatçıya gerekli olan en büyük destek olduğu söylenir. Çok sonra kendisiyle yapılan bir röportajda Kızılova şunları anlatmıştır: "Tanıştığımızda hemen, henüz ilk bakışta 'işte bu adam benim kaderim' diye düşünmüştüm. Ben yirmi dört yaşındaydım. Andrey beyaz kot giysisiyle çok çekiciydi, şık giyinmesini biliyordu. Hatta bir ba-

kıma eksantrik ve züppe sayılırdı ve belki de bu beni cezbetmişti. Önce onun asistanlığını yaptım. Beni ilk kez Locarno Film Festivali'ne götürmüştü. O zaman bana şöyle söylemişti: 'Larisa, çevrenizdeki insanlarla daha dikkatli olun. Önünüzde çok acı tohumlarla ekili sahte bir dünya var. Burası göründüğü gibi öyle basit ve mükemmel değildir. Özellikle eğer cebinizde birkaç kuruş varsa, çünkü burada paranız yoksa sıfırsınız!' Ama ben çevremde farklı kokusu, farklı insanları, farklı gülümsemeleri ve giysileri olan farklı bir dünya gördüm. Ve beni en çok hayrete düşüren şey çocuklardı. Ama hayır, çocuklar da bizdeki çocuklar gibiydi ama kompleksleri yoktu."

Ne yazık ki, Sovyet vatandaşlarının çoğunda bir yabancı kompleksi vardı. Bilimcisinden en vasıfsız işçiye, en büyük sanatçıdan en basitine kadar herkes için bu böyleydi. Kendilerini her anlamda mahrum görüyorlardı. Oysa mahrumiyetin ne olduğunu ancak Sovyetler Birliği yıkıldığında ve insanların çöp karıştırarak yiyecek bir şeyler aradıkları günlerde anlayacaklardı.

Tarkovski 1972 yılında bir bilim kurgu filmi olan *Solaris*'i bitirmişti. Çok sonraları *Solaris*'le ilgili aşağıdaki satırlar yazılacaktı: "*Solaris* insanlığın etik, manevi ve dini sorunlarını diğer gezegenlerdeki uygarlıklarla ilişkileri aracılığıyla ele almaya çalışır. Film bittiğinde sanat konseyi yine Tarkovski'ye 35 maddelik bir düzeltme listesi vermişti. Tarkovski sanat konseyinin bu tavrından çok acı çekmişti ve anılarında, 'Sen gereksiz bir insansın, sen kendi kültürüne tamamen yabancısın ve onun için hiçbir şey yapmadın, sen bir hiçsin,' diye yazacaktı. Filmin Cannes

Film Festivali Jüri Büyük Ödülü'nü alması beklenen bir şeydi, nitekim öyle de oldu."

Bir yıl sonra Tarkovski, *Solaris* filminin çekimleri dolayısıyla kesintiye uğrayan *İspoved* (İtiraflar) üzerindeki çalışmalarını sürdürmeye başlar ve senaryo çalışmaları için Aleksandr Mişarin'i işbirliği yapmaya çağırır. Çalışmalar ilerledikçe filmin adı önce "Beliy Dyen" (Beyaz Gün), en sonunda "Zerkalo" (Ayna) olarak değiştirilir ve film bu isimle aynı yıl çekilir. *Ayna* birçok sinemaseverin gözünde Tarkovski'nin en merkezi filmiydi. Bu görüşü destekleyen birçok sebep bulunuyor. Çünkü film tamamen otobiyografik bir filmdi. Filmin herhangi bir olay örgüsü (süje) yoktu. Film sanki bir betimlemeden başka birine yüzüyordu, çocukluktan yetişkinliğe, yetişkinlikten delikanlılık yıllarına... Filmde baba imajı özellikle öne çıkıyordu, daha doğrusu babanın yokluğu imajı. Arseniy Tarkovski'nin kendi sesinden okuduğu şiirleri, filmin kahramanının (yönetmenin) henüz çocukluk yıllarında babasından ayrılışını anlatıyordu... Tabii bu zamana kadar Tarkovski artık eski karısından (İrma Rauş) boşanıp ikinci çocuğu Andrey'i doğuran Larisa Kızılova'yla evlenmişti. Böylece kendisi çocukken nasıl babasından ayrıldıysa, birinci oğlu Arseniy de kendisinden öyle ayrılmış oluyordu... Daha sonraları *Ayna* filmiyle ilgili şu satırları okumak mümkün olacaktı: "Aslında filmde, filmin kahramanının hemen hemen yokluğu da aynı şekilde çok önemlidir. Dolayısıyla izleyiciler filmi onun gözleriyle gördüler, onun kategorileriyle düşündüler. Filmde ana rolünü Margarita Terehova oynadı, ki onun Tarkovski'nin annesiyle benzerliği bu rolü almasına katkı-

da bulunmuştur. Buna karşılık filmin otobiyografik olması ve filmde kullanılan aşırı sembolizm nedeniyle çok eleştiri almıştır. Ancak filmin tartışmasız olarak herkesçe kabul gören üstünlüğü görüntü yönetmeni Georgi Rerberg'in muhteşem görüntüsüdür. *Ayna*, olumlu veya olumsuz bütün yönleriyle yönetmenini tam olarak yansıtmaktadır. Eğer biri Tarkovski hakkında şahsi bir fikir edinmek istiyorsa, mutlaka *Ayna* filmini izlemelidir. Dolayısıyla, bu filmi Tarkovski'lerin aile filmi olarak nitelemek pek yanlış olmayacaktır. Baba Tarkovski'nin sesi dışarıdan kendi şiirlerini okudu, yaşlı anneyi Tarkovski'nin annesi canlandırdı, çocuğun ilk aşkını Tarkovski'nin üvey kızı, Larisa Kızılova'nın kızı Olga oynadı. Tabii Larisa da filmde rol aldı, hem de çok zor bir epizodda Margarita Terehova'nın partneri olarak. Filmde Terehova'nın iki rolü vardı. Biri kahramanın annesi Mariya, diğeri de kahramanın karısı Natalia. Nihayet Tarkovski'nin kendisi de filmde oynadı. Ancak onun yüzü görünmedi. Yatağında ölmek üzere olan birinin yorgun elleri, Tarkovski'nin elleriydi."

Bazı şeylerin anlaşılması için burada bir konuya açıklık getirmemizde yarar vardır. Örneğin, Sovyetler Birliği'nde bir film vizyona çıkmadan önce Sinemacılar Birliği'nden bir komisyon toplanır ve Birinci Kategori, İkinci Kategori veya Üçüncü Kategori şeklinde bir sınıflandırmaya tabi tutulurdu. Birinci kategori alan bir filmin hem bilet fiyatı biraz daha pahalı olur, hem de yönetmene daha fazla prim ödenirdi. Şöyle ki, yönetmenler, senaristler, görüntü yönetmenleri, kısacası bir filmde çalışan her meslekten insan belirli bir stüdyonun kadrolu elemanı olduğu için çalışsa da, çalışma-

sa da mutlaka her ay maaşını alır. Yani bir yönetmen on yıl film yönetmese de her ay yaklaşık olarak bir profesör maaşı alırdı. Bir senarist de aynı şekilde on yıl senaryo yazmasa yine maaşını alırdı. Yönetmen film çektiği zaman film bittikten sonra veya senarist senaryo yazdığı zaman senaryonun çekimi onaylandığında 10 bin ruble gibi bir prim alırdı. (Film tek seriliyse) 10 bin ruble Sovyetler Birliği'nde başka hiçbir geliri olmasa bile bir aileyi en az üç yıl çok rahat geçindirirdi. Eğer yönetmen aynı zamanda senaryonun yazarıysa hem senarist hem de yönetmen primi, yani 20 bin ruble alırdı. Dolayısıyla, Sovyetler Birliği tek kelimeyle bir sanatçı cennetiydi.

Mosfilm stüdyosunda filmlere kategori veren komisyon, *Ayna*'ya kategori vermek için toplandığında şiddetli tartışmalar yaşanmıştı. Kayıtlardan alınan bu tartışmalar şöyleydi:

> Yevgeniy Matveyev (1922-2003; oyuncu ve yönetmen): "Tarkovski gibi büyük bir yönetmenin böyle bir filmi çekmiş olması üzücüdür, hatta insan konuşmakta zorlanıyor. Sinemacılar Birliği'nin Devlet Sinema Bakanlığı'yla yaptığı toplantıda konuşmalardan birinde elitizmden söz edilmiş. Öyle görünüyor ki, Tarkovski'nin filmiyle ilgili 'elitizm' sözcüğü boşuna kullanılmamış. Bu filmi alkışlayıp 'Yaşa! Dahi Tarkovski, bizim biricik Fellinimiz' vs. diye bağıracak insanların olacağını hesaba katmak gerekir. Epey bir gürültü çıkacak ama bu film kimin için yapıldı? Öyle sanıyorum ki, çok kimse için değil. Buna rağmen ben birinci kategori için oy kullanacağım."
>
> Nikolay Sizov (Mosfilm Genel Müdürü, sanat konseyi başkanı sıfatıyla iki oya sahip): "Böyle yapmak zorunda değilsiniz. Nasıl oy vermeniz gerektiğini düşünüyorsanız öyle oy

kullanın. Şahsen ben oyumu ikinci kategori için kullanacağım. Herkesin kendi görüşü vardır.

Yefim Dzigan (1898-1981; yönetmen, senarist, meşhur *Biz Kronştadlıyız* filminin yönetmeni): "Ben bu filmin geniş bir izleyici kitlesi tarafından izlenmeyeceğine ve anlaşılmayacağına inanıyorum. Ayrıca bu filmin, kendilerini temsilen çalıştığımız izleyicilere bir saygısızlık olduğunu düşünüyorum. Birinci kategori gibi yüksek bir değerlendirmeyi hak etmiyor. Sinemamızda bu tür filmleri yaygınlaştırmak yanlıştır."

Grigoriy Aleksandrov (1903-1983; yönetmen, Sergey Eisenstein'la birlikte *Ekim* filmini yönetti): "Bu filmden bir şey anlaşılmıyor. Belki de bu filmi anlamak için çok yaşlıyım. Fakat ne yapmamız gerektiğini ve bunun bizim gitmemiz gereken bir yön olmadığını biliyorum. İzleyicilerin bu filmi pek izlemeyeceklerini söyleme cesaretini kendimde buluyorum. Tarkovski'yi çok takdir etmekle birlikte bu filmin Sovyet sanatının yolunda gitmediği kanısındayım."

Nikolay Sizov: "Tabii, eğer sanata Vera Petrovna Stroyeva'nın formüle ettiği gibi yaklaşacak olursak, büyük sanat yapıtları optimist (iyimser) olmayabilir, mümkündür ve belki de Tarkovski'nin sanatında bu bir adım ileri demektir. Ancak genel olarak düşündüğümüzde, eğer sanatı yapmamız gereken ödevlerimizden ayırmazsak, o zaman bu filmin Andrey Tarkovski'nin en iyi filmi olduğunu söylememiz mümkün değildir."

Sonuçta 12 oya karşılık 11 oyla filme ikinci kategori verildi. Ancak 1990 yılında Tarkovski'nin ölümünden sonra bu oylamanın tekrar yapılması gündeme geldi ve her şeye rağmen *Ayna* filmine birinci kategori verilmesi kararlaştırıldı.

O yıllarda Tarkovski *Hamlet* filmini çekememişti ama 1976 yılında Shakespeare'in bu piyesini Leninski Komso-

mol Tiyatrosu'nda sahneledi ve piyesin baş rolünü Anatoli Solonitsin oynadı. Tarkovski bu piyeste kendisi açısından büyük bir sırın saklı olduğunu söylemişti. *Hamlet* trajedisinde ahlâki ve manevi anlamda bir düşüşü, cinayeti işlemeden önce bu dünyanın kanunlarını kabul etmeyi ve onun kurallarına uymayı, yani kendi manevi iddialarından vazgeçip alalade bir cani olmayı görmüştür. İşte bu dramın anlamı budur! Trajedi!

Ayna filminden sonra Tarkovski birkaç yıl fantastik bir filmin çekimine hazırlandı ve nihayet *Stalker*'i çekti. Senaryoyu Strugatski kardeşler kendi yazdıkları "Yolun Kenarında Piknik" adlı öykülerinden uyarladılar. Arkadi Strugatski'nin keyifli bir şekilde, "Senaryonun on sekiz versiyonunu yazdık, çünkü Andrey böyle istemişti," söylediği anlatılır. Film bir iz sürücünün rehberliğinde bir yazarla bir profesörün büyük bir felakete maruz kalan bir bölgeyi ziyaret etmelerini anlatır. Bu bölgede her türlü dileğin gerçekleştiği bir oda mevcuttur. Fakat söz konusu ziyaretçiler odaya girdikleri zaman dileklerinin daha önce düşündükleri gibi olmadığını anlarlar. Sonunda bölgeden tamamen değişmiş ve elleri boş geri dönerler. Film çekiminden sonra Tarkovski, filmdeki bölgenin uğradığı felaket gibi bir felakete uğrar. Ya laboratuvarın bir yanlışı sonucu, yahut kasıtlı bir girişimle, filmin negatifi yanlış bir şekilde yıkanmıştır. Kız kardeşi Marina, Kodak firmasından bayat film alındığını ve bu bayat filmin büyük çoğunluğunun Tarkovski'nin payına düştüğünü iddia eder. Sonuç itibariyle, film pelikülden tamamen silinmişti. Dolayısıyla Tarkovski senaryoda bazı düzeltmeler yaparak filmin tamamını yeniden çekmişti.

Stalker'le ilgili filmin çekimlerinde görüntü yönetmeni asistanlığı yapan Hayk Kirakosyan'ın bir zamanlar çevirmiş olduğum bir makalesinden bir bölümü buraya aktarmanın iyi olacağını düşünüyorum. Kirakosyan'ın Mayıs 2007 yılında *Yeni Sinema* dergisinde yazdıkları şöyledir: "*Stalker*, Andrey Tarkovski'nin ünlü, esrarengiz, mistik, büyüleyici bir başeseridır. Bu film, dünya sinema tarihinde hiç kimsenin kayıtsız kalmadığı ender filmlerden biridir. Filmin olaylarının cereyan ettiği 'zona' gibi, filmin kendisi de kendi kendine yaşar sanki ve her izlenişinde insan daha önce filmde göremediği bir 'yeni'yi keşfeder. "Bu 'zona' çok zor ve her biri ölümcül olan tuzakların bir sistemidir. Ama 'zona' kendi ruhsal durumumuza göre her an değişir, yani bizim iç dünyamızı ve vicdanımızı yansıtır. Orada ne olup bitiyorsa, 'zona'dan değil de bizden kaynaklanmaktadır..."

Düşünen herhangi bir insan, kendi hayatını yaşarken zamanla değişir, yeni gerçeklere ulaşır, kendi hakkındaki görüşleri ve hayattaki tutumu değişir. Tarkovski'nin dehası, her bakanın kendi 'yenidünyası'nı gördüğü eşsiz bir felsefi ayna olarak filmini yaratmış olmasında yatmaktadır. İzleyici, filmin ortalarında bir yerde, onu alışılagelmiş bir yolla algılamayı bırakır, dahası alışılagelmişin dışında düşünmeye başlar. Bilinç bilinmeyen bir alana taşınır, film bilinçaltı algılanmaya, yani izleyici kendi iç dünyasını görmeye başlar.

2007 yılı Mart'ında *Stalker*'in ilk çekim gününden bu yana otuz yıl dolmuş olacak. Ama ne yazık ki, bu şahane filmi yaratan sanatçıların çoğu artık ebedi hayata intikal ettiler. Bunların arasında iki büyük görüntü yönetmeni var ki,

bunlardan biri Georgi İvanoviç Rerberg,* diğeri de Leonid İvanoviç Kalaşnikov'dur.** Bu iki müthiş insan bana mesleki anlamda rehberlik yapmalarının yanı sıra, onları birer insan olarak seviyorum ve kendilerinin anısı benim gözümde çok değerlidir.

Stalker'in gerçek yaratılış öyküsünü bilen çok az insan vardır. Bu film, yaratılışında katkıda bulunan sanatçıların hayatında trajik bir rol oynamıştır. Bu hikâyenin bir kısmını sizinle paylaşmak istiyorum.

Bana göre, Tarkovski'nin sorunu, herkesin düşündüğü gibi komünist sistemle anlaşmazlığından kaynaklanmaz. Sadece Devlet Sinema Bakanlığı yönetiminde hayata at gözlükleriyle bakan bazı memurlar, kendilerinden farklı düşünen sanatçılarla birarada yaşamayı sineye çekemediler. Çünkü olağanüstü yetenekli sanatçıların yanında kendi hiçlikleri bariz bir şekilde ortaya çıkıyordu.

Ayna (1975) filminden sonra dört yıl geçmesine rağmen Tarkovski, hiçbir şekilde yeni bir projeye başlamaya imkân bulamadı. Tam o sıralarda Moskova'da Komünist Partisi Kongresi yapılıyordu. (O zamanlar Sovyetler Birliği'nde, Komünist Partisi Kongresi ülkenin en yüksek yönetim organıydı.) Sinema Bakanlığı'ndaki bürokratlarla anlaşmaktan umudunu kesen Tarkovski, kongreye bir şikâyet mektubu gönderir. En fazla iki-üç hafta süren Kongre, üç-dört

*) Georgi İvanoviç Rerberg'in görüntü yönetmenliğini yaptığı filmlerden bazıları: *Waati*, yön. Soulemane Cisse; *Ayna*, yön. Andrey Tarkovski; *Vanya Dayı, Dvoryanskoye Gnezdo, Asa Klyaçinaya'nın Hikâyesi*, yön. Andrey Konçalovski.

**) Leonid İvanoviç Kalaşnikov'un görüntü yönetmenliğini yaptığı filmlerden bazıları: *Agony*, yön. Elem Klimov; *Vassa, Tema*, yön. Georgi Panfilov; *Step*, yön. Sergey Bondarçuk; *Çocukluktan Sonra Yüz Gün*, yön. Sergey Solovyov; *Kırmızı Çadır*, yön. Mihail Kolotozov.

gün gibi kısa bir sürede Tarkovski'nin şikâyetini gündeme alıp Sinema Bakanlığı'ndaki bürokratlara tepki gösterir. Bunun üzerine büyük bir ihtimalle etekleri tutuşan sinema bürokratları alelacele Tarkovski'yi Sinema Bakanlığı'na çağırırlar ve istediği herhangi bir senaryoyla hemen çekime başlayabileceğini bildirirler. Ne var ki, kongreden bu kadar hızlı bir cevap beklemeyen Tarkovski'nin elinde hazır herhangi bir proje yoktur. Ama film çekmeyi reddedecek hali de yoktur. Bunun üzerine "Dilek Makinesi" adlı, henüz yazım aşamasında olan bir senaryo önerir. Öyle ki, bu senaryoyu Strugatskiy Kardeşler başka bir yönetmen için yazıyorlardır ve Tarkovski onlara senaryo yazımında yardımcı olmaktadır. O senaryoyu çekmek isteyen yönetmen projeden vazgeçince ve böylece henüz yazım aşamasında senaryo yönetmensiz kalınca Tarkovski fırsattan istifade ederek senaryoyu Sinema Bakanlığı'na önerir. Sonuçta ciddi bir hazırlık dönemi olmadan filmin çekimlerine başlamak zorunda kalır. Oysa Tarkovski, daha önceki bütün filmlerinin senaryoları üzerinde yıllarca çalışmış ve bir hamile kadın misali belirli bir hamilelik süresi geçmeden senaryolarını doğuramamıştı. Çekimler başlamadan çekeceği filmin her karesini, her repliğini en ince ayrıntılarıyla tasarlayan Tarkovski, bu kez ilerde adı *Stalker* olacak film için böyle bir imkân bulamamıştır.

Ne yazık ki, dünyadaki yönetmenlerin ezici çoğunluğu filmlerini sadece işitsel olarak tasavvur edebilirler. Tarkovski ise filmini görsel olarak tasavvur edebilen, yani görebilen ender yönetmenlerdendir. Bu yüzden filmlerinin ekip başlarını kendisi gibi çalışabilen insanlar arasından seçerdi.

Onun gibi düşünen en yakın iş arkadaşı, *Ayna* filminin muhteşem resimlerini yaratan görüntü yönetmeni Georgi Rerberg idi. Mükemmel bir görüntü yönetmeni olmanın yanı sıra Georgi Rerberg prensip sahibi, tartışmasız bir sanatçıydı. Çektiği filmde her şey onun sorumluluk ve dikkat alanına girerdi. Çekim hazırlıkları esnasında olsun, çekim aşamasında olsun onun gözünde önemsiz hiçbir şey yoktu ve her şey senaryoyla başlıyordu. Senaryo yazımı görüntü yönetmeninin doğrudan bir işi olmamasına karşın, mükemmel bir görsel eğitimin yanı sıra mükemmel bir edebiyat bilgisine sahip olan Georgi Rerberg yönetmenle çalışırken en ince ayrıntılarına kadar çekim senaryosunun hazırlanmasına katılırdı. Senaryonun aksadığını hissettiği zaman aksaklığı giderene kadar senaryo üzerinde çalışılması, daha sonra da çekimine başlanması için ısrar ederdi. *Stalker* filminin ana sorunuysa, elde doğru dürüst bir senaryo olmadan çekimlere başlanmış olmasıydı. Daha doğrusu, senaryo vardı ama o senaryo bizzat Tarkovski'ye yabancıydı.

Mart 1977 yılında ilk çekimler yapıldı. *Stalker*'in evini stüdyoda yapılan dekorda çektiler. Andrey Tarkovski'nin karısı Larissa Pavlovna, Stalker'in karısı rolünü oynuyordu. Çekilen episodu ekranda izledikten sonra Rerberg, bu rol için profesyonel bir oyuncu olan Alisa Freydlich'le bir deneme çekimi yapılması ve iki oyuncunun karşılaştırılması konusunda Tarkovski'yi ikna etmeyi başardı. Pratikte Rerberg Tarkovski'yi oyuncuyu değiştirmeye ikna etmiş oldu. (Bu arada Tarkovski'nin çekilen materyalden memnun olmadığını düşünmemiz lazım.) Deneme çekimleri mükemmel sonuç vermişti ve Tarkovski kendi karısını oy-

natmaktan vazgeçti. Dolayısıyla, bu sahne olduğu gibi yeni oyuncuyla tekrar çekildi. Bundan sonra çekimler durduruldu ve çekim mekânlarının arayışı başladı. Böylece mekân çalışmaları için Orta Asya'da küçük bir şehir olan İsfara'da karar kılınmışken, tam o sırada orada bir deprem meydana geldi ve Tarkovski o şehirden vazgeçmek zorunda kaldı. Oysa işin aslında Tarkovski oyalanıp biraz zaman kazanmak istiyordu, çünkü istediği mekânların İsfara'da bulunabileceğinden pek emin değildi. Gelecekteki filmin karakter ve estetiğini tayin etmesi bakımından, doğru bir çekim mekânının herhangi bir film açısından can alıcı öneme sahip olduğunu kimse inkâr edemez. Böylece lokasyon arayışı (!) üç aydan fazla sürdü. Anlaşılan o ki, bizzat Tarkovski nasıl bir film çekmek istediğini henüz belirlemiş değildi. Gezip gördükleri çok sayıda mekândan hiçbiri filmin yaratıcılarının işine gelmemişti. Senaryo belirli bir çekim mekânı dikte ediyordu, oysa kendileri başka bir şey arıyorlardı. Sonuçta, düşünülen betimlemelerle uyumsuzluk yüzünden, senaryo mekân arayışı aşamasında dökülmeye başladı. (Bu arada çekim mekânlarını bir lokasyon sorumlusu değil de, yönetmen, görüntü yönetmeni, sanat yönetmeni ve uygulayıcı yapımcının aradığına dikkatinizi çekmek isterim.) Nihayet tamamen bir rastlantı sonucu çekim mekânı bulundu. Öyle ki aranan mekândan tamamen farklı ama daha enteresan bir mekân bulunmuştu. Bu kez bulunan mekânın senaryoda betimlenenden daha ilginç olması dolayısıyla, senaryo ciddi anlamda çuvalladı. Böylece senaryonun yeniden yapılanmasının gerekliliği herkes tarafından anlaşıldı.

Senaryonun sil baştan yeniden yazılmasının en büyük taraftarı Georgi Rerberg olmuştu. Hatta öyle bir olay olmuştu ki, senaryoyu yazan Strugatskiy kardeşlerden biri, Rerberg'in bu aktif müdahalesinden rahatsızlığını belirterek görüntü yönetmeninin dramaturjiye karışmaya hakkı olmadığını söylemişti. Oysa Rerberg'in bu tutumu, dramaturjinin filmin görselliğinde tecessüm etmesi gerektiği prensibine dayanıyordu. Bu nedenle, senaryo dramaturjisinin zayıf kaldığı yerlerin değiştirilmesine katkıda bulunmayı kendisinin de bir sorumluluğu olarak görmekteydi. Durumu düzeltmek isteyen Rerberg, Tarkovski'ye yalnız başına, hatta kendisiyle birlikte hastalanıp hastaneye yatmasını bile önermişti. Bu durumda film çekimi belki birkaç aylığına durdurulur ve bu zaman zarfında senaryo ayrıntılı bir şekilde işlendikten sonra tekrar çekimleri başlatabilirlerdi. Fakat çekimler durdurulursa, bir daha filmi çekmesine izin vermemelerinden korkan Tarkovski, ne pahasına olursa olsun çekimlere devam etmeyi kararlaştıracaktı.

Senaryo yazımında yardımcı olur umuduyla, çekim mekânlarının ve oyuncuların fotoğrafları gibi elde ne varsa Strugatskiy kardeşlere ilettiler. Zaman bunların da bir işe yaramadığını gösterdi. Hatta, hazır filmin gösteriminden sonra senaryo yazarları, meydana gelen filmin mükemmel olduğunu fakat kendilerinin yazdıklarıyla hiçbir alakası olmadığını bildirdiler. Çekim mekânları bulunduktan sonra çekimler yeniden başlatıldı. (Bu arada çekim aşamasının başlamasından itibaren dört aydan fazla bir sürenin geçtiğini hatırlatırım). Bu zamana kadar çekim ekibi artık dağılma sürecine girmişti. Filme hâkim olan atmosferi kaldırama-

yan insanlar yavaş yavaş işi bırakmaya başladılar. Tarkovski'nin sürekli olarak elde edilen sonuçtan memnun olmaması insanların psikolojisini kötü yönde etkiliyordu. O zamanlar henüz video kontrol diye bir şey olmadığından, sonucu görmek için laboratuvardan pozitif materyalin gelmesini beklemek gerekiyordu. Sonuç olarak laboratuvardan gelen her materyali izledikten sonra, yönetmen o ana kadar ne çekildiyse tekrar çekilmesine karar veriyordu. İnsanların psikolojisi artık bunu kaldıramıyordu. Bunun yanı sıra, bir sürü insan materyalin istendiği gibi olmamasında kendilerinin suçlu olduğu iddia edilerek ekipten çıkarılıyorlardı. Ama doğrusunu söylemek gerekirse, 'suçlu' görülenler yerine yenilerinin alınması durumu düzeltmiyordu. Bu koşullarda *Stalker* filminin setinde durumun nasıl kâbusa dönüştüğünü tasavvur etmek hiç de zor olmasa gerek. Filmin çekimleri bilfiil altı aydan beri yapılıyordu ama Tarkovski'yi memnun edecek bir sonuç hâlâ elde edilememişti. Birçok episodun çekimi altıncı kez (!) yapılıyordu. Hep aynı materyalin, aynı episodların çekimlerinin birçok kez tekrarlanmasının ne demek olduğunu profesyonel insanlar çok iyi tasavvur edebilirler. Birçok filmde bazı sahnelerin çekimlerinin tekrarlanması gerekebilir ama bu tekrarlar en çok bir veya iki kez tekrarlanır, ki bu da nadir olan bir şeydir. Bu bile çekim ekibini epeyce zorlar. Çünkü çekilen her materyal film ekibinde çalışan insanların gerçek hayatlarının bir parçasıdır. Eninde sonunda film çeken insanlar kendi öz enerjilerini ve manevi güçlerini çalıştıkları işe verirler. Ancak bunun sayesinde film sanki 'hayat' bulabilmektedir. Ancak bu şekilde karşılıklı bir fedakârlık gerçekleşebilir,

yani filmi meydana getirenler maneviyatlarını gelecekteki filme iletirler, 'hayat' bulan film de bu maneviyatı kendini yaratanlara sanki tekrar iade eder. Çekimlerin tekrarlanması zorunluluğu, bu hayatı tekrar yaşama zorunluluğuyla bire bir aynıdır. Bu enerjiyi yeniden yaratmak için, insanın kendi enerjisini feda etmesi gerekir, hem de hiçbir karşılık beklemeden. Böylece insanın ruhani enerjisi harcanmış olur. *Stalker* için altı aydan fazla bir süre böyle bir durum söz konusuydu.

Ağustos ayında Rerberg ile Tarkovski arasında ciddi bir anlaşmazlık belirdi. Aylardır çalıştıkları halde hiçbir sonuç alamadıklarını gören Rerberg, artık daha fazla dayanamayarak gelecekteki bütün kariyerini bilfiil sarsan şu cümleyi film setinde söylemiştir. "Sonsuza kadar aynı şeylerin çekimlerini tekrarlamak mümkün değil, artık radikal değişiklikler yapmak zorunlu hale gelmiştir!" (Bununla tabii ki senaryo kastediliyordu.) Bu anlaşmazlık durumu laboratuvardan yeni materyalin geldiği bir ana denk gelmişti ve ne yazık ki, gelen materyal tamamen defoluydu. Daha sonra anlaşıldığı üzere, defonun laboratuvardan kaynaklandığının anlaşılmasına rağmen Rerberg işten kovulmuştur. (Gerçekten de Mosfilm laboratuvarında aynı dönemde yıkanan bütün filmlerin materyalleri bozuk gelmişti.) Tabii Rerberg'in kovulmasında Tarkovski'nin karısının da parmağı olduğunu tahmin etmek lazım. Çünkü Rerberg, Tarkovski'nin eşinin rolünün başka bir oyuncuya verilmesindeki inisiyatifini affetmemişti. Yani Rerberg, *Stalker* için sırası gelince kurban edilenlerin en büyüğüydü. Bunun sonucunda iki büyük sanatçının yolları ayrılmış oldu.

Bütün olanlara rağmen Georgi İvanoviç Rerberg yalnız Tarkovski'ye değil, aynı zamanda *Stalker*'e de sadık kaldı. Rerberg'in önerisiyle çekimleri devam ettirmek için mucizelerin yaratıcısı olarak ünlenen ve diğer görüntü yönetmenlerinin yapamadığı şeyleri başarabilen üstün yetenekli görüntü yönetmeni Leonid Kalaşnikov tayin edilmişti. Rerberg çekimlere giden arkadaşı Kalaşnikov'u uğurlamak üzere bizzat tren istasyonuna gelmişti. Vedalaşırken Rerberg Kalaşnikov'a kendi kalemini hediye etti. Bu hediyeye şaşıran Kalaşnikov'un, "Bu kalem de ne alaka?" sorusuna, "Lazım olacak, çünkü *Stalker*'in senaryosunu tamamlamak lazım," cevabını vermişti. Ama Kalaşnikov'la herhangi bir mucize gerçekleşmedi, daha önce nasıl çalıştılarsa öyle çalışmaya devam edildi. Çekimler yapıldı, çekilenler tekrar, tekrar çekildi... Çekim ekibi çıldırmanın sınırındaydı. Ekip çalışanlarının çekimlere bir yıl boyunca nasıl dayanabildiklerini tasavvur etmek bile çok zor. Çekimlerin ardı arkası kesilmeyen tekrarları. Hiçbir sonuç elde edilemediğini gören ve böyle çalışmanın anlamsız olduğunu düşünen Kalaşnikov, çekimlere devam etmeyi reddederek kendiliğinden ekipten ayrıldı.

1981 yılında Leonid İvanoviç Kalaşnikov'un asistanlığını yaparken ona *Stalker*'in görüntü yönetmenliğini bırakmaktan dolayı pişman olup olmadığını sormuştum. Çünkü Andrey Tarkovski kendisiyle çalışmaktan çok memnundu (o sıralar Kalaşnikov'un çekimlere devam etmesi için, Tarkovski Mosfilm yöneticilerinden ona baskı yapmalarını istemişti). Kalaşnikov cevap olarak, her episodun çekimlerinin beş-altı kez tekrarlanmasını, özellikle yönetmenin ne-

yi nasıl çekeceğini bilmediği bir durumda filmin çekimlerinin tam bir deliliğe dönüştüğünü, bu yüzden *Stalker*'i bırakmaktan hiç pişman olmadığını söylemişti: "Andrey Tarkovski'yle bu filmde çalışmaktansa bilet alıp *Stalker*'i sinemada izlemeyi tercih ederim," diye noktayı koymuştu Kalaşnikov.

Sonuç olarak Tarkovski yalnız kalmıştı. *Stalker* ikinci kez tamamlanamamış oldu. Bu sırada Mosfilm yöneticilerinin de sabrı tükenmiş ve film çekimi durdurulmuştu. Filmin durdurulmasından sonra, Rerberg'in ısrarla istediği ve bir türlü Tarkovski'yi ikna edemediği olay da gerçekleşmiş oldu. Çekimlerin resmen durdurulmasını bir fırsat olarak değerlendiren Tarkovski, birkaç aylığına kendini her şeyden izole ederek yepyeni bir senaryo yazdı. Bundan sonra artık elinde hazır senaryoyla filmin çekimlerinin tekrar başlatılması için çabalamaya başladı.

Üçüncü *Stalker*'in görüntü yönetmenliğine Aleksandr Knyajinski tayin edilmişti. Knyajinski 'sağlam' bir profesyonel olarak bilinirdi ama onun arkasında önemli sayılacak filmleri yoktu. Büyük ihtimalle iyi bir yönetmenle çalışma fırsatı yakalayamamıştı. Tarkovski onu, "Aleksandr, eğer seninle mükemmel bir görüntü elde edebilirsek, anla ki film olmuş demektir," diye teşvik ediyordu. Bu olaydan yıllar sonra Knyajinski hayatında ne *Stalker*'den önce, ne de *Stalker*'den sonra bir yönetmenden böyle sözler işittiğini açıklamıştır. Fakat doğruyu söylemek gerekirse, gözlemcilerin de teyit ettiği gibi, üçüncü *Stalker*'in görselliği, Georgi Rerberg'in birinci *Stalker*'de elde ettiği görüntünün bir tekrarından ibaretti.

Her şeye rağmen Tarkovski gerçek bir *sinema yönetmenidir.* Seyirciyle görüntü aracılığıyla diyalog kurabilen, sinemanın görsel gücünü en iyi şekilde kullanabilen çok az sayıda yönetmenden biridir. En iyi iki filmi *Ayna* ve *Stalker*'de Tarkovski, tarzının özelliklerini en organik şekilde gösterebilmiştir. Şöyle bir karşılaştırma yapacak olursak, Amerikan sinemasının dramaturjisi, bütün dikkatler oyuncuya çekildiği için primitiftir. Gerçekten de bütün Amerikan filmleri, sırf daha iyi görülebilmeleri için oyuncuların mümkün mertebe fondan ayrılacağı bir tarzda çekilmektedir. Ama Tarkovski gibi bir sinema sanatçısı için en önemli ödev, beyazperdede anlattığı dünyanın görsel bir atmosferini oluşturmaktır. Tarkovski, eşyaların dokusunun kesintisiz bir hareketi aracılığıyla düşüncelerini iletebilmeyi başarmıştır. Oyuncu ise, bu görsel dünyanın birbirinden ayrılmayan bir parçasıydı. Öyle ki bu görsel dünya oyuncunun ön plana çıkması ve bitmeyen diyaloglarını söylemesi için değil de, filmin görselliği sayesinde kendine özgü, tekrarı olmayan ve bir türlü ona rahat yüzü vermeyen acılarını paylaşacağı hikâyeyi anlatmaktadır.

Böylece çekimlerin başlamasından iki yıl sonra, gelecekte bizzat Tarkovski'nin en iyi filmi olarak nitelendirdiği yapım nihayet tamamlanmış oldu. *Stalker* 200 kopyayla vizyona girdi ve izleyicide büyük bir başarı elde etti (ilk vizyonunda 4 milyondan fazla izleyici filmi izledi). Bunun yanı sıra bir sürü saygın uluslararası festivalde ödüller kazandı.

O zamandan bu yana yıllar geçti. Size anlattığım olaylar, diğer birçokları gibi hafızalardan siliniyor. Geriye bir şaheser kaldı ama bu neye mal oldu? İşin gerçeğinde yönetmen

kendisine içtenlikle yardımcı olmak isteyen birçok üstün yetenekli sanatçının 'cesedini çiğnemek' durumunda kalmıştır. Peki, Tarkovski'yi bunun için muhakeme etmek mümkün mü? Belki gerekli, belki de değil... Belki bunu hatırlamakta yarar var. Andrey Arseniyeviç Tarkovski'nin mezar taşına, "Meleği gören insana" ibaresi yazılıdır. Belki de *Stalker* filminde, bütün olağanüstü zorluklara rağmen kendi inancını insanlara taşımak için uğraşan yegâne insandı. Diğerleriyse, meleğin kanat çırpmasını hissetseler de onu göremediler...

Tarkovski *Stalker*'i 1980 yılında bitirmiş ve film aynı yıl Cannes Film Festivali'nde gösterilmişti. Bu, Tarkovski'nin Sovyetler Birliği'nde çekmiş olduğu son filmdir. Aynı yıl Tarkovski'ye Sovyet Rusya Federasyonu Halk Sanatçısı ünvanı, ayrıca İtalya'da sinema sanatına katkıları için David Donatello Ödülü verilmişti.

Bu süre zarfında Tarkovski yurt dışında bir sürü insanla tanıştı. Özellikle İtalyan senarist Tonino Guerra'yla yakın dostluk kurdu. Ve 1980 yılında Tarkovski İtalya'ya gidip Tonino Guerra'yla *Nostalgiya*'nın senaryosu üzerinde çalışmaya başladı. Roma Tarkovski'yi çok iyi karşıladı ve bağrına bastı. Tonino Guerra Tarkovski'nin hem yakın arkadaşı oldu, hem de beraber çalışmaya başladılar. Floransa belediye başkanı da Tarkovski'nin kalması için bir ev verdi. *Nostalgiya*'nın lokasyon çalışmaları kapsamında İtalya'da seyahat ederken Tarkovski bir de *Vremya Puteşestviya* (Yolculuk Zamanı) diye bir belgesel çekti. Bu belgeselin sahnelerinden birinde İtalyan öğrencilerin mektuplarına cevap veren Tarkovski, sanat alanındaki tercihlerinden söz ediyordu. Ona

göre, Leonardo Da Vinci, Lev Tolstoy, Johan Sebastian Bach ve Robert Bresson kendi yapıtlarında dahiyane bir sadeliğe ulaşmışlardı. Tarkovski bu arada Paradjanov, Fellini ve Antonioni'nin filmlerini de çok takdir ettiğini söyleyecekti.

Yolculuk Zamanı izlendiğinde Tarkovski'nin İtalya'da olmayan bir şeyi aradığı söylenir. Acaba Rusya'yı mı arıyordu? İşte, *Nostalgiya* filminin kahramanı yazar Gorçakov da İtalya'da feodal kompozitör (besteci) Sosnovski'nin izlerini arıyordu. Gorçakov Rus bestecinin izlerini ararken İtalyan deli Domeniko'yu buldu. Tarkovski bu arada Rus nostaljisini, ülkesinden uzakta yaşayan Ruslara özgü olan ruh halini anlatmak istediğini söylemiştir.

Nostalgiya'nın çekim hazırlıkları üç yıl, çekimler de üç ay sürdü. Bu film Tarkovski adına bir dönüm noktasıydı. Tarkovski bunu, "Ancak *Nostalgiya* filmiyle sinematografın kendi yaratıcısının ruh halini büyük ölçüde yansıtabileceğini anladım, daha önce bunun mümkün olabileceğini tahmin etmiyordum," sözleriyle dile getirmiştir. Tanıklar o günleri yine şöyle anlatacaklardı: "Tarkovski 1983 yılında *Nostalgiya* filmiyle Cannes'a katıldı. Bu sırada Tarkovski'nin gözünde bir idol olan seksen iki yaşındaki Robert Bresson da Tolstoy'un 'Sahte Kupon' öyküsünden uyarladığı *Para* adlı son filmiyle festivale katılmıştı. Ve bu festivalde tarihi bir olay gerçekleşti. En iyi yönetmen ödülünü iki film paylaşmıştı: *Nostalgiya* ve *Para*. Basın toplantısında Tarkovski ve Bresson yan yana oturmuşlardı. Tabii Tarkovski'nin gözünde Bresson kesinlikle ulaşılamaz bir insandı. Ama onları yan yana otururken görenler için bu böyle değildi ve hiçbiri ötekinden ne iyiydi ne de kötüydü."

O zaman bu festivalle ilgili Rusya'ya bir skandal haberi gelmişti. Tarkovski'nin Cannes Film Festivali jürisinde bulunan Sergey Bondarçuk'la* kavga ettikleri söylentileri 'fısıltı gazetesinde' dolaşmaya başladı. O zaman Bondarçuk'un çekmeyi planladığı ve aynı zamanda Tarkovski'nin de çekmek istediği *Boris Godunov* filmi yüzünden tartışıp kavga ettikleri iddia ediliyordu. Bazılarıysa, Tarkovski'nin Cannes ödüllerinin dağılımından rahatsız olduğunu ve *Nostalgiya*'nın jüride bulunan Bondarçuk yüzünden Altın Palmiye'yi almadığını söylüyorlardı. Belki de ikisi de doğrudur. Belki Bondarçuk olumsuz oy kullanmıştır ama Tarkovski'nin En İyi Film Ödülü'nü almamasının tek sebebinin Bondarçuk olduğu söylenemez. Hatta Bondarçuk'un olumsuz oy kullanması diğer jüri üyelerinin inadına ödülü Tarkovski'ye vermesine yol açabilirdi diye düşünüyorum. Bunlar festivallerde olağan şeyler. Günümüzde çok daha kötüsünü görüyoruz...

Daha sonra Devlet Sinema Bakanlığı'nın çağrısı üzerine Tarkovski'nin Moskova'ya dönmesi gerekiyordu. Yurt dışı vizesinin yeniden düzenleneceğine dair kendisine söz verildi fakat önce onun sinemayla ilgili planlarının müzakere edilmesi gerektiği söylendi. Tarkovski buna cevap olarak, Larisa'dan oğlu Andrey ile kaynanasının yanına gönderilmesini ve yurt dışı görevlendirilme süresinin üç yıl daha uzatılmasını istedi. Tarkovski'nin bu talebi büyük bir ihtimalle

*) Sergey Fyodoroviç Bondarçuk (1920-1994), Sovyet oyuncu, yönetmen ve sinema hocası. İki kez Lenin Madalyası almış Sovyet sinemasının ve belki dünya sinemasının en önemli şahsiyetlerinden biri. *İnsanın Kaderi, Savaş ve Barış, Waterloo, Kızıl Çanlar* (birinci ve ikinci film), *Boris Godunov* ve *Durgun Don* gibi filmler yönetmiş ve 36 filmde başrol oynamıştır.

kabul görmeyecekti. Buna çok sinirlenen Tarkovski, 10 Temmuz 1984 tarihinde bir basın toplantısı düzenleyerek yaşadığı sürece pişman olacağı kararını açıkladı. Artık ülkesine dönmeyecek ve hayatı boyunca Batı'da kalacaktı. Tarkovski siyasal sebeplerden dolayı değil de istediği filmleri çekmesine ve sinema alanındaki düşüncelerini gerçekleştirmesine izin verilmemesini gerekçe göstererek Batı'ya iltica etti. Fakat Tarkovski'nin, eşi Larisa Kızılova'nın ve onun 'iyiliği'ni isteyen diğer arkadaşlarının büyük baskıları sonucu böyle bir kararı aldığı herkes tarafından bilinmektedir. Hatta daha sonraları iltica etmeyi kararlaştırdığı 10 Temmuz 1984 gününü anılarında, "Bu benim hayatımın en iğrenç günü," diye yazarak duyduğu pişmanlığı dile getirecekti.

Tarkovski'nin Batı'ya iltica etmesi Sovyetler Birliği'nde olduğu gibi bütün dünyada büyük yankı yaptı. Bunun üzerine Sovyet iktidarı Tarkovski'yi vatan haini ilan etti. Basın onun hakkında hiçbir şey yazmaz oldu. Filmleri vizyondan çıkarıldı. Ünlü Sovyet oyuncu Mihail Ulyanov* *Literaturnaya Gazeta* sayfalarında, "Dünyanın hiçbir ülkesinde Tarkovski'ye aynı filmi üç kez çekme izni vermezler. Ama bizde verdiler. (*Stalker*'i kastediyor.) Tarkovski'ye her yönetmenin çekmek için can atacağı Fyodor Mihailoviç Dostoyevski'nin *İdiot* (Budala) romanını filme uyarlamasını önermişlerdi. Ama o bunu reddederek İtalya'da *Nostalgiya*'yı çekmeyi tercih etti. Bu da ülkenin değil, bizzat kendisinin sorunu ve trajedisidir," diye yazacaktı.

*) Mihail Aleksandroviç Ulyanov (1927-2007), Sovyet sinema ve tiyatro oyuncusu. Lenin Madalyası ödüllü. SSCB Halk Sanatçısı ünvanı. Çok ünlü 70 kadar Sovyet ve Rus filminde rol almıştır.

Yakın arkadaşı ve *Ayna* filminin senaryosunu beraber kaleme aldığı sinema dramaturgu Aleksandr Mişarin, Tarkovski'nin Batı'ya iltica etmesi fikrini bir yaratıcılık hatası olarak nitelemektedir. Ayrıca bu fikrin ikinci karısı Larisa Kızılova'nın dayatması olduğunu iddia eder: "Larisa Kızılova Tarkovski'yi idolleştirdi. Evlendikten sonra bile ona hep 'Siz' diye hitap ederdi. Birinci karısı İrma Rauş ona karşı titizdi ve onu eleştirmekten çekinmezdi. En azından okul sıralarından beri birlikteydiler. Ne var ki Tarkovski bir zaman sonra kendisine hayranlık duyulmasından hoşlanır oldu. Larisa'nın Tarkovski'ye yaptığı komplimanları bazan işitmekten utanırdım. Andrey'in yerine utanırdım. Fakat Andrey bunları fark etmezdi bile. Ama en son görüşmelerimizden birinde Larisa'yı boşamayı düşündüğünü söylemişti. Larisa hep skandallar çıkardı, sinir nöbetleri geçirdi. Ayrılırlarsa bunu kaldıramayacağını söyleyip tehditler savurdu. Ve gerçekten de ayrılığı kaldıramamıştı. Tarkovski'nin ölümünden kısa bir süre sonra o da öldü."

Andrey Tarkovski'nin Batı'da lüks bir hayat sürmediğini anlatan Mişarin sözlerine şöyle devam eder: "Andrey sinema diliyle edebiyatın büyüsünü ifade etmeye çalıştı. Belki de bunu yapabilen tek kişiydi. Anlıyorum, kendi ülkesinde film çekmesine imkân vermediler. Bu kendisine zor geliyordu. Yine de Lunaçarski'nin sözleriyle ifade etmek gerekirse, Tarkovski 'müsamaha gören bir karşı devrimciydi'. Rus sinemasının gururu, Batı'nın gözünde ilk sinemacımızdı. Tarkovski sadece 'baskı' gördüğü için iltica etmedi. Batı'nın kendisini farklı değerlendireceğini ve daha fazla para kazanacağını sanıyordu. Oysa yurt dışında

onu nasıl bir hayatın beklediğini pek tasavvur edemiyordu. Tarkovski'nin gençliğinden beri hayranı olduğu Büyük Bergman *Kurban* için para bulmasına yardımcı oldu. Yurt dışında çektiği diğer film *Nostalgiya* ise İtalyan Radyo TV tarafından finanse edilmişti. Film çekebilmek için Andrey'in kendi parası yoktu. Tabii Batı'da aç kalmadı belki ama konforlu bir hayatı da olmadı."

Tarkovski'nin kız kardeşi Marina'nın bir söyleşide söyledikleri de Mişarin'in görüşlerini desteklemektedir: "Kardeşim ikinci karısı Larisa'nın çok şiddetli baskısıyla yurt dışında kalıp iltica etmeye karar vermiştir. Eğer biraz daha kendini tutabilseydi ve Rusya'ya dönseydi belki bu kadar korkunç derecede hastalanmazdı..."

1984 yılında Andrey Tarkovski *Kurban* filmini çekmek için anlaştığı İsveç'e gitti. Tarkovski'nin filmlerine hayran olduğu Ingmar Bergman'ın değişmez görüntü yönetmeni Sven Nykvist *Kurban*'ın görüntü yönetmenliğini üstlendi. Bir yıl geçmişti ki, Tarkovski akciğer kanserine yakalandığını öğrendi ve bu filmin çekeceği son film olduğunu anlayarak hiç vakit kaybetmeden *Kurban*'ın çekimlerine girişti.

Kurban filmi nükleer savaş tehdidiyle kıyametin eşiğinde olan bir ailenin yaşantısını anlatır. Ateist olan ailenin başı Aleksandr, çocuklarının hayatım kurtarmak için ne yapması, nasıl bir kurban vermesi gerektiğini anlamaya çalışır. Tarkovski filmin ana fikrini şöyle açıklar: "Kurban, her kuşağın çocukları için yapmaları gereken şeydir. Yani kendilerini kurban etmektir." Andrey Tarkovski de bu son filminde kendini kurban etmiştir.

Andrey Arseniyeviç Tarkovski 29 Aralık 1986 yılında Paris'in hastanelerinden birinde akciğer kanserine yenik düşerek hayata veda etti. 3 Ocak 1987 tarihinde Sainte Geneviève des-Bois'daki Rus mezarlığına defnedildi.

FİLMOGRAFİSİ VE ALDIĞI ÖDÜLLER

1956 *Katiller* – yönetmen, senarist, oyuncu

1958 *Bugün Kimse Kovulmayacak* – yönetmen, senarist, oyuncu

1960 *Silindir ve Keman* – yönetmen, senarist

1962 *İvan'ın Çocukluğu* – yönetmen, senarist

1965 *Ben Yirmi Yaşındayım* – oyuncu (yönetmen: Marlen Hutsiyev)

1966 *Andrey Rublyov* – yönetmen, senarist

1967 *Sergey Lazo* – senarist, oyuncu, kurgucu (yönetmen: Aleksandr Gordon)

1968 *Binde Bir Şans* – senarist, sanat yönetmeni

1972 *Solaris* – yönetmen, senarist

1973 *Ekşi Üzüm* – kurgucu, sanat yönetmeni (yönetmen: Bagrat Oganesyan)

1974 *Ayna* – yönetmen, senarist
1979 *Stalker* – yönetmen, senarist, sanat yönetmeni
1979 *Dikkat! Yılanlar!* – senarist (yönetmen: Zahid Sabit)
1982 *Yolculuk Zamanı* (belgesel) – yönetmen
1983 *Nostalgiya* – yönetmen, senarist
1983 *Boris Godunov* (sahneleme) – yönetmen
1985 *Kurban* – yönetmen, senarist, kurgucu

ÖDÜLLERİ:

İvan'ın Çocukluğu – Venedik Uluslararası Film Festivali Altın Aslan Ödülü, 1962
Andrey Rublyov – Cannes Film Festivali, Uluslararası Sinema Eleştirmenleri Federasyonu (FIPRESCI) Ödülü, 1969
Solaris – Cannes Film Festivali, Jüri Büyük Ödülü, 1972
Solaris – Cannes Film Festivali, Uluslararası Sinema Eleştirmenleri Federasyonu (FIPRESCI) Ödülü, 1972
Stalker – Cannes Film Festivali Ekümenik (Hıristiyan) Jüri Ödülü, 1980
Nostalji – Cannes Film Festivali, En İyi Yönetmen, 1983
Nostalji – Cannes Film Festivali, Uluslararası Sinema Eleştirmenleri Federasyonu (FIPRESCI) Ödülü, 1983
Nostalji – Cannes Film Festivali, Ekümenik (Hıristiyan) Jüri Ödülü, 1983
Kurban – Britanya Film Akademisi, Yabancı Dilde En İyi Film, 1988



SEMİR ASLANYÜREK

TARKOVSKİ'DEN SİNEMA DERSLERİ

"Tarkovski sinema var oldukça unutulmayacak bir isim. Ben onun adını ilk işittiğimde Kiev'deydim. 1979 yılının sonbaharıydı ve Kiev Devlet Üniversitesi'nin (o zamanki adıyla Kızıl Üniversite'nin) hazırlık fakültesinde öğrenciydim..."

"İleride 'hayatımın kült filmi' olacak 'Stalker'i ilk izleyişimde bana çok sıkıcı gelmişti. İkinci izleyişim ilki kadar itici bir deneyim olmadı. Üçüncü izleyişimdeyse bu filmi daha önce hiç izlememişim gibi bir duyguya kapıldım... Bu büyük yönetmenin gerçek değerini kavramaya başlayışım, aradan zaman geçip de bütün filmlerini defalarca izledikten çok sonralara rastlar..."

"Onun 'Mühürlenmiş Zaman' adlı eserini ancak Türkiye'ye döndükten sonra okuduğumda, Sovyetler Birliği'nde olduğum zamanlardan daha fazla ilgimi çekmeye başlamıştı. Uzun yıllar sonra Tarkovski'nin asla ve asla bir karşı-devrimci olmadığına kanaat getirdim. O, Sovyetler'e karşı değildi. Devlette türemiş olan bürokrasiye karşıydı..."

"Tarkovski 'Mühürlenmiş Zaman' kitabında belirttiği gibi, gerçeğin şaşmaz bir arayıcısıydı. O 'bir kerecik olsun kendi haklılığını kanıtlamak için elinden geleni ardına koymayan eksantrik bir sanatçı' değildi. O 'doğanın bir mucize kabilinden kendisine bahşettiği yeteneğinin bedelini ödemek zorunda olan bir hizmetkârdı'. Hem de bu bedeli hayatıyla ödeyen bir hizmetkâr..."

agora kitaplığı • 361
ISBN 978-605-103-157-6
sinema • 58
www.agorakitapligi.com