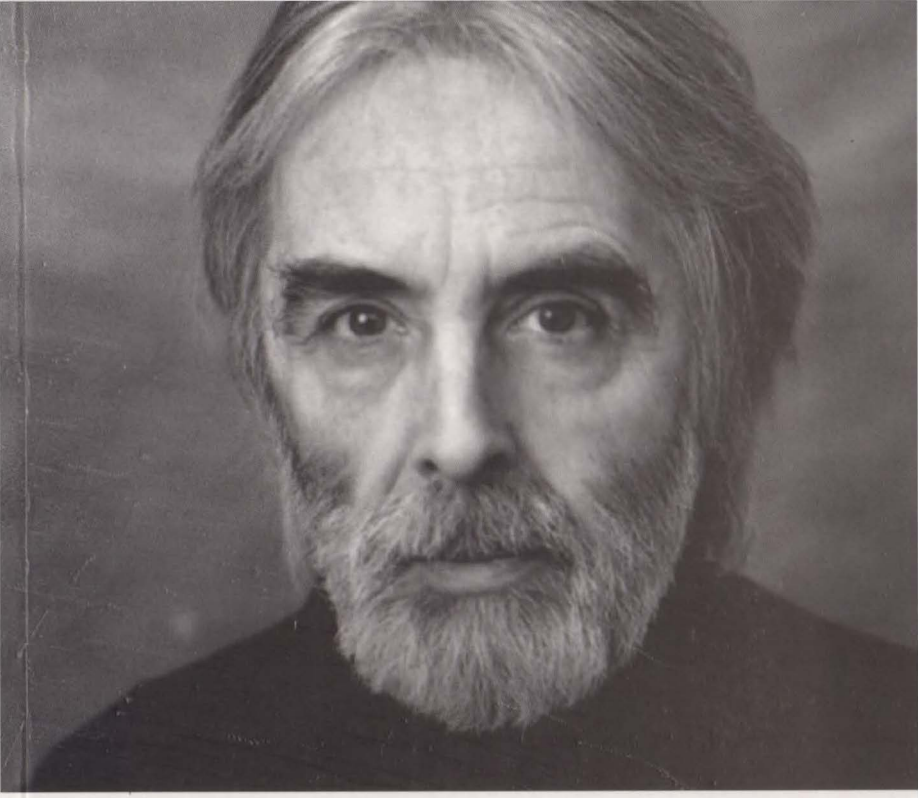


YAKIN PLAN HANEKE

THOMAS ASSHEUER

TÜRKÇESİ: NAZLI PAKKAN

SİNEMA

agorakitaplığı

agorakitaplığı
409

THOMAS ASSHEUER

1955 doğumlu. Münster ve Hamburg'da edebiyat bilimi ile felsefe eğitimi aldı. Haftalık gazete *Die Zeit*'m sanat ekinde redaktör olarak çalışmaktadır.

MICHAEL HANEKE

1942 doğumlu. Viyana'da felsefe, psikoloji ve tiyatro bilimi eğitimi aldı. 1967-1970 yılları arasında *Südwestfunk (ARD)* televizyon kanalında dramaturg ve redaktör olarak çalıştı. 1970'den beri kendi senaryolarını yazıp yönetmektedir. Stuttgart, Düsseldorf, Frankfurt, Hamburg, Münih, Berlin ve Viyana'da tiyatro oyunları sahneye koymuştur.

NAZLI PAKKAN

1987, İstanbul doğumlu. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Müzikoloji bölümünü bitirdikten sonra Almanya'da sinema eğitimi aldı. Serbest çevirmenlik yapmaktadır.

Thomas Assheuer

YAKIN PLAN HANEKE

Türkçesi: Nazlı Pakkan

a

agorakitaplığı

Sinema 76

Yakın Plan Haneke
Thomas Assheuer

Kitabın özgün adı:
Nahaufnahme Michael Haneke
Alexander Verlag, Berlin, 2008

Almanca'dan çeviren: Nazlı Pakkan
Kapak tasarım - mizanpaj: Sibel Yurt

© 2008; Alexander Verlag, Berlin
© 2013; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci basım: Haziran 2013

ISBN: 978-605-103-206-1

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

Yakın Plan Haneke 1

Beyaz Bant 125

Dehşet ve Formun Ütopyası 159

Şiddet ve Medya 177

Filmografi 189

YAKIN PLAN HANEKE

YAKIN PLAN HANEKE*



Thomas Assheuer: *Bay Haneke, siz daha yürümeye başlamadan anneannenizin sizinle sinemaya gittiği söylentisi doğru mu?*

Michael Haneke: Bu biraz abartılı. Bunu kendi tecrübemden mi bildiğim, yoksa anneannemin bana sonradan mı anlattığı konusunda kesin bir şey söyleyemeyeceğim. Ancak altı yaşımda Laurence Olivier'in oynadığı *Hamlet* (1948) filmini gördüğümü hatırlıyorum. Neden o filme gittiğimizse benim açımdan bir muamma, çünkü bu film bir çocuk filmi de-

*) Bu bölümdeki söyleşiler 14-16 Haziran 2007 tarihleri arasında Viyana'da gerçekleştirilmiştir.

ğil. Filmdeki kasvetli müzikten ve keza kasvetli görüntülerden o kadar korkmuştum ki, anneannemle sinemadan hemen çıkmak zorunda kalmıştık. Kısa bir süre sonra, Kopenhag'da bulunduğum sırada böyle bir şeyi tekrar yaşadım. Bu defa film bir Afrika savanında geçiyordu ve ben filmin sonunda, kapı açılıp dışarıda yağmur yağdığını gördüğümde serseme dönmüştüm. Kafam karmakarışık bir şekilde kendime şunu sormuştum: Neden tekrar buradaydım?

Bu, bir anlamda görüntülerin gücüyle ilk temasınız...

Evet, o zamanlar görüntülerin gücünü dolaysız bir şekilde öğrenmiştim ve bu harika bir tecrübeydi. Bugünkü çocukların artık böyle bir şansı yok. Bugünkü çocuklar, görüntülerin gücünü üstesinden gelemeyecekleri bir çağda öğreniyorlar. Benim o yaşlarda edindiğim tecrübeye günümüzün çocukları çok daha erken ulaşıyorlar. Görüntülerin gücünü nesnelleştirme şansları olmadan, görüntüler onların belleğine yerleşiyor.

Sizi sinema meraklısı yapan en önemli olay Hamlet *filmini görmeniz miydi?*

Hayır, bu daha sonra oldu. Sekiz, dokuz yaşlarımda Caterina Valente'nin ve birtakım başka meşhur oyuncuların oynadıkları bütün filmleri seyrediyordum ve bütün hafta boyunca sinema parası alacağıma seviniyordum. Sinemaya gitmek benim günlerce hayalini kurduğum bir şeydi. Oturduğumuz yer olan Viyana'nın güneyindeki Neustadt'da iddialı filmler gösterilmiyordu. Sadece Alman popüler filmleri ve Avusturya taşra filmleri vardı. Çiftlikte geçen bir tatil



Michael Haneke, 1950.

hikâyesi olan *Ferien vom Ich* (Benim Tatilim, 1952) filminden o kadar etkilenmiştim ki, hemen dayımın yanına gidip kendisine hasada yardım edip edemeyeceğimi sormuştum.

Başka hangi filmleri hatırlıyorsunuz?

İzlerken çok ağladığım, oldukça vasat bir film olan *Erzherzog Johanns große Liebe*'yi (Arşidük Johann'ın Büyük Aşkı, 1950) hatırlıyorum. Arşidük Johann bir postane müdürünün kızına âşık; ancak sözümona gerçek bir hikâyesi olan bu film çok üzücü bitiyor, çünkü genç kadın filmin sonunda sevdiği arşidükten vazgeçmek zorunda kalıyor. Film beni ruhsal bakımdan çok yormuştu. Oturduğumuz binada benden birkaç yaş büyük, tahminen on üç-on dört yaşlarında bir erkek çocuk daha vardı. Camdan sarkıp, bana nereden geldiğimi sormuştu. Sinemadan geldiğimi ve *Arşidük Johann*'ı izlediğimi söylemiştim. Ona filmin hikâyesini anlatmaya başladığımda tekrar hıçkıra hıçkıra ağladığımı hatırlıyorum. Bu kendi payıma hoş olmayan bir durum olmasına rağmen kendimi tutamamıştım.

Gençliğinizde orada hangi filmleri izlediniz?

Amerikan anaakım filmlerini. James Dean'in oynadığı üç film tabii ki çok önemliydi. Glenn Ford'un oynadığı *Rock around the Clock*'u (1956) Avusturya'da gençlerin seyretmesi yasaktı. Bill Haley'in müziği plağa kayıtlıydı ve bu plak ilk rock'n roll plağı olma özelliğini taşıyordu; ancak filmde bu müziğin tamamının kullanılmasına izin yoktu. Sinemanın önünde duran polis memuru kimlik kontrolü yapıyordu. Victor Mature ve Richard Burton'un oynadığı ilk sine-

maskop film olma özelliğini taşıyan *Das Gewand*'ı (Zincirli Köle, 1953) gösterebilmek için sinema salonu yeni bir perde edinmişti. Bu inanılmaz bir olay olmuştu. Birkaç yıl sonra izlediğim Tony Richardson'ın filmi *Tom Jones* ise benim gözümde çok önemliydi. Film başladıktan bir saat sonra kovalama sahnesinin ortasında kahraman aniden kameraya bakıyor ve izleyiciye bir şeyler söylüyordu. Nutkum tutulmuştu. Birdenbire ne kadar yönlendirilebilir bir durumda olduğumu anlamıştım. Bunu tabii daha önceden de biliyordum ancak ilk defa bu sahnede hissetmiştim. Bugün gençler bu filme burun kıvırırlar. Ama ben bu sinema tecrübemi es geçmek istemiyorum, çünkü o zamanlar görüntülerin büyüsüne hayranlık duyuyordum.

Hangi filmler sizi sinema tiryakisi yaptı?

Jenseits von Eden (Cennetin Doğusu, 1955) filmini kesin on, on beş defa izlemişimdir. *Sie wissen nicht, was sie tun* (Asi Gençlik, 1955) filmi de var tabii. Bunlar o zamanlar insanların kendilerini izlemekten alamadıkları, kendilerini özdeşleştirdikleri filmlerdi. Claude Chabrol'ün *Les Cousins* (Kuzenler, 1958) filmini de hatırlıyorum. Bir de, bugün Fransa'da bir tiyatro yıldızı olan Laurent Terzieff'in oynadığı, Marcel Carné'nin yönettiği *Les Tricheurs* (Düzenbazlar, 1958) var. Saydığım filmler benim kuşağımı anlatan filmlerdi ve onları mutlaka görmüş olmak gerekiyordu. Öğrencilik yıllarım benim sinema tutkum açısından daha da önemli. İlk önce tiyatro bilimi okudum; ardından felsefe öğretmeni olmak daha enteresan geldi ve yavan bulduğum tiyatro bilimini bırakarak felsefe bölümüne geçtim.

Tiyatro biliminde okurken benim gözümde en çekici etkinlik, Fransız Enstitüsü'nün sponsor olduğu film seminerıydi. Bu harika fırsatı değerlendirdim ve bütün meşhur Fransız filmlerini seyrettim. Resnais, Godard... Üç, dört sömestr boyunca bu böyle gitti. Sadece Yeni Dalga filmlerini değil, klasikleri de seyrettim. Bu filmler bana profesyonel bir bakış kazandırdı, çünkü daha önce sadece bir sinemasever ve tüketiciydim.

Anladığım kadarıyla öğrenciliğinizin yarı zamanını sinemada geçirmişsiniz.

Aslında felsefe okudum ancak çok çalışkan bir öğrenci değildim; çünkü sürekli sinemadaydım. Bu süre içerisinde çok izlemek suretiyle film kültürü edindim.

Eğer bütün bunların yanında okumaya da vaktiniz kaldıysa en çok hangi kitaplardan etkilendiniz?

Volker Schlöndorff buna bir gazete yazısında değinmişti: O yıllarda genç olanlar, rüyalarının ülkesi olarak Fransa'yı görüyorlardı. Bugünse herkes Amerika'yı görüyor. Haklı. Bizim o zamanlarda rüyalarımızın ülkesi Fransa'ydı. Fransa varoluşçuluktu; Camus ve Sartre'dı, Yeni Dalga'ydı. Edebiyattaki ve felsefedeki varoluşçuluk bize, tabir caizse, anne sütüyle verildi. Ancak ben, o yaşta okunan her şeyi okumuştum: Dostoyevski, Kierkegaard, Hesse, Strindberg, Nietzsche... Ve tabii bugüne kadar en sevdiğim yazar olan Thomas Mann. Thomas Mann hayatı boyunca kendi bilgi düzeyini aşan kitaplar seçtiğini ve her zaman bu tarz kitaplar okuduğunu söylemiş. Kendimi Thomas Mann'la hiçbir

şekilde karşılaştırmadan söylemek isterim ki, ben de on üç, on dört yaşlarımda anlamadığım kitaplar okudum. Tabii bunda hava atma isteğimin de payı vardı. Bir keresinde yine hava atabilmek için bir Laotse kitabı edinmiştim. Sadece çok küçük bir kısmını anlamama rağmen kendimi okumaktan alamamıştım. Felsefe eğitimime başladığım zaman Hegel okuyordum ve hiçbir şey anlamıyordum. Hegel'i zaten bugün de anlamıyorum. Felsefe profesörüm Hegelyendi ve ben *Tinin Görüngübilimi*'ni okuyup 'benden paso' dedim. Görüyorsunuz, ben eğitimli bir filozof değilim; tersine, seçici bir okuyucuyum. Hep hoşuma giden kitapları okudum.

Mutlu bir çocukluk ve heyecan dolu bir gençlik döneminiz oldu mu?

Ben babasız büyüdüm ve bunun çok tadını çıkardım. Üç annem vardı: Anneannem ve teyzem büyük bir özveriyle benimle ilgilendiler; annem Viyana'da yaşıyordu ve Burgtheater'de oyuncu olarak çalışıyordu. Teyzem evliydi ve amcam bana karşı çok canayakındı. Babamı ilk defa beş ya da altı yaşımdayken gördüm. Alman olarak savaş esaretinden, doğrudan, daha sonra oyuncu ve yönetmen olarak çalıştığı Almanya'ya dönmüştü. Annemle birlikte Viyana'dan gelmiştik ve sonra babamla Bavyera sınırında bir köprüde buluşmuştuk. Burası Avusturya'ydı; diğer taraf, Almanya. Tam da bu köprünün ortasında buluşmuştuk; öbür türlüsü yasaktı.

Babanızı ilk gördüğünüzde nasıl duygular hissettiniz?

O gün ne hissettiğimi hatırlamıyorum. Çocukluk yıllarımda, on iki yaşımdayken babamla, annemin Bregenz Festivali'ndeki bir angajmanı sebebiyle bir kez daha buluştum. Yıllar sonra ben de babama bir rol verdim ve birlikte çok eğlendik.

Annenizle ve babanızla ilişkiniz nasıldı?

Dediğim gibi babamla hiç ilişkim yoktu. Anneme tapıyordum. O çok güzel bir kadındı. Üvey babama, annemin ikinci kocasına hayrandım. Besteci ve orkestra şefiydi; çok kültürlüydü. Çok sevdiğim saygıdeğer bir kişiydi ve benim yetişmeme hiç karışmadı. Bunu çok takdir ettim. Kadınlar arasında yetişmem, açık söylemek gerekirse başıma bir problem de açtı: Çalışmaya başladığımda erkekleri kadınlardan çok daha zor anladım. Ben daha ziyade bir kadın yönetmeniyim ve iyi rolleri çoğu zaman kadınlara veriyorum. Başta, daha tiyatro rejisi yaptığım yıllarda sıklıkla erkekler arası horoz dövüşü tarzı bir rekabete şahit oluyordum ancak ben kadınlar arasında yetişmiştim. Sıklıkla kavga çıkıyordu ve benim duruma hâkim hâle gelmem uzun zaman alıyordu. Bugün de kadınlarla, erkeklerden daha kolay çalışıyorum.

Yani siz şımartılmış bir çocuktunuz.

Evet. Ergenliğe kadar uslu ve söz dinleyen bir çocuktum. Sonra bu hâlim birdenbire değişti. İsyankâr oldum ve okulda zorluklar yaşamaya başladım. Yatılı okula ya da o zamanlar dediğim gibi seçkinlerin gittiği bir yatılı okula gitmek istedim. Ancak üç annem de eşcinsel olabileceğimden korktuklarından buna izin verilmedi.

Gönüllü olarak yatılı okul? Bunu açıklamalısınız.

Disipline ve Avusturya'ya özgü Katolik rahatlığının aksine Protestanlığın katılığına karşı her zaman bir zaafım oldu. Beni çevreleyen bu yumağa daha fazla katlanamadım. Kendimi karşılaştırabileceğim birine ihtiyacım vardı. Bugün hâlâ muhalefet etmemin sebebi de bu belki. "Herkesle ve her şeyle antant kalmak"; bu bana göre değil.

Buna rağmen bir gün Protestanlıktan da bıktınız.

İlgilendiğim şeyler 'sevgili Tanrım'dan 'güzel kızlar'a kaydı. Bu kadar basitti. Güzel kızlarla yeterince vakit geçirdim. Kibir ve oyuncu olma isteği de sonradan eklendi. İçimden bir ses "ben dehayım" diyordu. Deha olmadığımı ve herkes gibi çok çalışmak zorunda olduğumu anlamam biraz uzun sürdü.

Zaten Viyana Oyunculuk Okulu da dehanızı hemen anlamadı.

Aynen. Okula kabul edilmedim. Bu aslında iyi denk gelmiş, fakat o zamanlar beni doğal olarak öfkelendirmişti. Okulu kırıp Viyana'ya gitmiştim ve oyunculuk okuluna başvurmuştum. Annemin oğlu olduğum biliniyordu ve beni sınavdan geçirmediler. Böyle bir şey olabileceği, rolümü ilk defa anneme oynadığımda hiç aklıma gelmedi. Beni çok iyi buldu ve sınavı geçeceğimden emindi. Sonra, çok genzimden konuştuğum ve sahneye uygun bir yapım olmadığı söylendi.

Ret cevabı sizin açınızdan neden iyi bir rastlantı olmuştu?

Çünkü lise bitirme sınavını yapmaya zorlanmış oldum.

Daha sonra piyanist olmak için...

Bu bir hayaldi ve üvey babamın yeteneğimin yeterli olmadığını anlamasından önceydi. Bana, "Böyle bir amaç edinmen harika ama senden piyanist olmaz," dedi. Bu beni sevindirmemişti, ancak buna rağmen etrafımda bana gerçeği söyleyen insanlar olmasından mutluydum. İyi ki ona inanmışım. Yeteneksiz bir müzisyen olmaktan kötü bir şey daha olamaz. Zaten yeterince var!

Bugün seçme şansınız olsaydı müzisyen olmayı mı, yönetmen olmayı mı seçerdiniz?

Ta yukarıdan, hediyelerin dağıtıldığı yerden seçme şansım olsaydı, kesinlikle besteci ve orkestra şefi olurdum. Müzik, sanatların kraliçesi. Ama bu benim bir şekilde hayal kırıklığı yaşadığım anlamına gelmiyor. Müziğe olan ilgimi bir müzik meraklısı olarak tabii ki muhafaza ettim. Böylesi daha stressiz.

Oyuncu olma hayaliniz suya düşünce yazmaya başladınız.

Kısa hikâyeler, sonra edebiyat ve film eleştirileri. Ancak güçlü yanımın yazmak olmadığını hemen anladım. Çünkü o zamanlar başarılı edebiyat yapmak isteyen biri dil cambazı olmak zorundaydı; ben öyle değildim. Dili artistik bir şekilde kullanmaya yetenekli değildim. Jonke ve Handke çok revaçtaydılar, oysa benim dünyam böyle değildi. Ben iflah olmaz bir eski kafalıydım. Lawrence Durrell, D.H. Lawrence ve Henry Miller okuyordum. Bunlar Almanca'nın hâkim

olduğu sahada güncel değildi. Bu yıllarda sinema da beni büyüledi, ancak bu alana nasıl gireceğim konusunda en ufak bir fikrim yoktu.

Buna rağmen neredeyse bugünden yarına denebilecek kadar kısa bir sürede tiyatroda rejiye başladınız.

Hepsi daha ziyade bir tesadüftü ve işler bir daha da bu kadar hızlı gelişmedi zaten. 1967'de, yirmi beş yaşımdayken Südwestfunk'ta stajyer olarak çalışmak üzere Baden-Baden'a geldim. Kanal o zamanlar emekliye ayrılan başdramaturg yerine gelecek birini arıyordu. Beni almalarına çok şaşırdım, çünkü normalde bir sürü aday bekleme sırasındadır. Südwestfunk'ta çalışmaya böyle başladım ve şunu da itiraf etmeliyim ki neredeyse "Seni kazandıkları için mutlu olabilirler" gibi oldukça büyük bir kibirle Baden-Baden'a gelmiştim. Şanslıydım ki, şefim Dieter Waldmann'dı. Çok hastaydı ve sadece haftada bir gün redaksiyona geliyordu, ama başkalarının bir haftada yaptığından daha fazlasını o bir günde yapıyordu. Çalışmanın ne olduğunu ondan öğrendim. İlk yıl talep edilmeksizin gönderilen metinleri okumaktan ve haklarında değerlendirme yazısı yazmaktan başka bir şey yapmadım. Bu, bakışımı keskinleştirdi ve dramaturjiyle ilgili bir yığın şey öğrendim.

1960'lı yılların sonunda Südwestfunk tanınan bir kanaldı. Siyasal bakımdan da 'tartışmalı'ydı.

Evet. Bu tartışmanın kaynağı, Ulrike Meinhof'un televizyon filmi *Bambule* için bizim bölümü ikna etmeye çalışmasıydı. Günter Gaus program yönetmeniydi ve *Zur Person*

programıyla çok önemli kişileri Baden-Baden'a çağırıyordu. Rudi Dutschke de geldi. Tartışmalı bir ortamdı. Bense tamamen apolitik bir ortamdan geliyordum.

Südwestfunk sizi politikleştirdi mi?

O zamanlar siyasal sorularla ilgilenmeye daha yeni başlamıştım. Bir gün Theodor W. Adorno'nun kitapları elime geçti ve ben öncelikle müzikten çok iyi anladığı için onun kitaplarının müptelâsı oldum. Adorno'yla tanışmam bu şekilde oldu. Ernst Bloch'un makalelerini saymazsam, bunlar müzik üzerine kaleme alınmış en sağlam metinlerdi.

Televizyon dramaturgluğundan Baden-Baden'daki tiyatroya yönetmen olarak geçmeniz nasıl oldu? Bu, mesleki açıdan bu kadar kısa sürede olacak bir şey değil.

SWF'daki stajyerliğim sırasında oradaki tiyatroda bir oyuncu tanıdım. Daha sonra bu kadınla beraberliğim de oldu. Baden-Baden'da yönetmenlik yapanlardan memnun değildi. Kendisine birkaç kez yardım etmiştim. O da beni bir oyunu sahneye koymam konusunda ikna etmişti. Tiyatro yöneticisine gittim ve bir oyun sahneye koymak istediğimi söyledim. Kim olduğumu ve nereden geldiğimi sordu. Oyuncularından birinin arkadaşı olduğumu söyledim. Hemen arkadaşlarıyla konuştu ve onlar da benim bu teklifime karşı çıkmadılar. Paralarının ve dekorlarının olmadığını söyledi. Paranın önemli olmadığını, dekoru da o sırada SWF'da yapımcılığını yaptığımız Marguerite Duras'nın *Des journées entières dans les arbres* (Bütün Gün Ağaçlarda) adlı televizyon oyunundan temin edebileceğimi söyledim. Kı-

sacası, benim rejim, yöneticiye hiçbir masrafa mal olmadı. Yıl 1971'di.

Temsil ne derece başarılı oldu?

Olağanüstü bir başarısı olmadı ama en azından daha önce orada sahnelenenlerden daha iyiydi.

Bu tiyatro tecrübeniz üzerine gelen olumlu imalar mı, televizyon oyunu yönetmenliği yapmanız için SWF'a gitmenize sebep oldu?

Televizyon için sahneye koyduğum ilk oyun, aslında James Saunders'ın iki kişilik bir radyo oyunuydu. Risk, tiyatroya oranla azdı. Dekor basitti. Dieter Kirchlechner'le harika bir insan olan Hildegard Schmahl'i işe dâhil ettim ve onlara aslında zorlandığımı göstermemeye çalıştım.

İlk filminizi çekmek stresli miydi?

Tabii. Film çekmek her zaman streslidir. Ingmar Bergman film çekerken muhakkak yakınında bir tuvalet bulunurmuş, çünkü stresten bağırsakları bozulurmuş. Ama tiyatroda ya da operada bir prova yürümüyorsa ertesi gün devam ediliyor. Film çekerken bu böyle değil. Her sabah büyük bir stres yaşanıyor: "İyi gidiyor mu? Eğer bugün çekemezsen bir daha çekemezsin." Her saniye para demek. Ve para hiçbir zaman yeterli değil. Sinir yıpratıcı.

Bir zamanlar neredeyse dünyanın yarısı iyimser bir şekilde özgürleşmeden ve ütopyadan bahsederken siz televizyon



emirgenler'in seti, 1979.



için Kemirgenler *adlı bir trajedi yazdınız. Bu, o dönemin havasına aykırı bir yaklaşımdı.*

Benim bütün temalarım *Kemirgenler*'de var. Bu film, çalışmalarımın çekirdeği bir anlamda. Tamamen benim bulduğum ve yazdığım ilk film. Daha iyi olan birinci kısım, bizim gençlik zamanımızı anlatıyor. Bir Bachmann uyarlamasını bitirdikten sonra ORF'un redaktörüne *Kemirgenler*'in hikâyesini anlattım. Daha sonra o konseptle program müdürüne gittik. Bu hikâyeyi kesinlikle üç bölüm olarak yayınlamak istedi. Çok şaşırdım. İkinci bölümün günümüzde, üçüncü bölümünse bilim kurgu olarak gelecekte geçebileceğini teklif ettim. Üçüncü bölüm olamadı çünkü aklıma esaslı bir şey gelmedi. Kamu hukukuna bağlı bir kanalın program müdürünün bir sanat filminden bir değil de üç bölüm yayınlamak istemesi bugün düşünülemez!

Kemirgenler'*le siz de artık yönetmen olmuş oldunuz...*

İnsan ne zaman 'yönetmen' olur ki? Film başarılıydı ve bana daha fazla ya da en azından sürekli bir çalışma imkânı sağladı. Bunu takip eden on yıl içerisinde, ilk sinema filmime kadar çok sayıda televizyon filmi yazdım, çektim ve çeşitli Alman sahnelerinde yönetmen olarak çalıştım. Sürekli meşguldüm. Serbest çalışan biri adına bu büyük bir ayrıcalık.

Biraz geriye gidecek olursak, sette korkmuş muydunuz?

Oyuncular beni sevdiler ve ben de onları el üstünde tuttum. Benim gözümde en önemliler onlardı. Bu yüzden bi-

raz şımarttım onları. Doğru bir oyuncu seçimi, filmin yarısı demektir. Ve oyuncu seçimindeki mesele, iyi oyuncuları belirlemek değil, iyi oyuncuları onlara doğru olan rollere seçmektir. Takımda biri gerçekten yorulmuyor ve doğru çalışmıyorsa ben de kaba olabilirim. Sözümü geçirmek zorundayım. Ama sıklıkla benimle çalışmak isteyen çok kişi olduğundan sette o kadar da kötü olamam.

Peki oyuncular setin havasını kötü etkilediklerinde ne yapıyorsunuz?

Böyle bir durumda ısrarcı olmalı ve devam edilmeli. Diğerlerinin yaptığı baskının sizi etkilemesine izin vermemeniz gerekiyor. Ama ben biraz dikkafalıyım. Çoğu zaman baskı, prodüksiyondaki küçük olaylardan kaynaklanıyor. Güneş batıp ışık kaybolunca mesela. Oyuncuların motivasyonu açısından en önemli şey, yönetmene güvenebilmeleri. Eğer yönetmenin kendilerini desteklemediği veya kollamadığı hissine kapılırlarsa emin olamıyorlar. Ancak ilk önce oyuncuların güveni kazanılırsa onlar neredeyse her şeyin üstesinden geliyorlar. Bir planı istediğimi alana kadar sürekli tekrarlıyorum ve bu bazen oyuncular için çok yorucu oluyor. Ancak eğer size güveniyorlarsa iş ne kadar yıpratıcı olursa olsun sözünüzü dinliyorlar.

Sabırsız bir insan olduğunuzu söylüyorsunuz.

En çok da kendime karşı sabırsızım. Film çekerken oyunculara daha fazla vakit ayırabilmem için teknik işler olabildiğince hızlı yürümeli. Bu sürekli bir savaş durumu, çünkü en nihayetinde hızlı yürümüyor. Teknisyenler ışık,

dekor ve benzeri işler için zamana ihtiyaç duyuyorlar. Ben de teknisyen arkadaşlarıma karşı biraz sabırsızım. İş hızlı ve verimli yürüsün diye baskı yapıyorum. Böylece oyuncuların ve kendimin kafasını rahat tutuyorum.

Her sahne için aklınızda bir görüntü var mı?

Çoğunlukla neyi nasıl istediğimi çok iyi biliyorum. "Hadi bakalım, bir deneme alalım" diyen biri değilim. Düzenimi ve kamerayı nereye koyacağını biliyorum. Çok titiz bir şekilde hazırlanıyorum. Metni kendim yazdığımdan bu daha da kolay oluyor. Mümkün olduğunca metne sadık kalıyorum; metni ciddiye alıyorum. Tiyatroda kendim yazmadığım metinlerle de ilişkim böyleydi. Yazarken doğru duyguyu alana kadar değiştiriyorum. Ama yazdıktan sonra da artık değiştirmiyorum. Eğer oyuncu bir sahnede zorlanıyorsa tabii ki çözüm bulmaya çalışıyorum. Fakat oyuncu, yazarın sezgisine ters bir şey yapamaz.

Tiyatro yönetmenliğinde edindiğiniz tecrübeler size burada yardımcı oldu mu?

Baden-Baden gibi bir tiyatroda başlamış olmak büyük avantaj. Küçük sahnelerde oldukça vasat oyuncular var ve bir yönetmen zor da olsa onlara da yardım etmeyi öğrenmek zorunda. Böyle yapmak bana çok yardımcı oldu. Çünkü insan çok iyi oyuncuların oynadığı bir tiyatroda çalıştığı zaman daha az yetenekli oyunculara yardım etmeyi öğrenemiyor. Büyük tiyatrolardaki oyuncular oldukça yetenekli olduklarından, çoğu zaman yardıma ihtiyaç duymadan işin üstesinden gelebiliyorlar. Küçük şehirlerde bu başka.

Orada oyuncularla yoğun olarak ilgilenmek zorundasınız. Bu yüzden öğrencilerime oyun sahneye koymalarını; tiyatroda, bir sinema okulunda beş yılda öğrenilenden fazla şey öğrenildiğini söylüyorum. Ancak o zaman bir oyuncunun sıkıntıları anlaşılıyor. Bir film yönetmeni her zaman oyuncuyu kötüleyebilir. Ancak oyuncunun yeri geldiğinde büyük risk almak zorunda olduğunu içselleştiremediğiniz takdirde yönetmen değilsiniz. Eğer yönetmen oyuncusuna üç kez yanlış bir şey söylüyorsa, o da yönetmenin elindeki işe hâkim olmadığını fark ediyor. Ondan sonra da fırsat bulduğunda kapris yapmaya başlıyor.

Film çekmek sizin açınızdan pek demokratik bir iş değil...

Tiyatroda esas olarak bunu öğrendim: Ne istediğimi bilmek zorundayım. Bir oyuncudan benim problemimi çözmesini bekleyemem. Sete hazırlanmadan gelen ve oyuncusuna "Hadi beni şaşırt!" diyen yönetmenleri hiç tasvip etmiyorum.

Peter Zadek buna örnek olabilir.

Yanlış. Zadek sadece tepki çekmek için böyle yapıyormuş gibi gözüküyor. Bir metni çekmeden önce kafasında çok açık olarak oluşturuyor. Kendimi hikâyeyle rahat hissedebilmek için ben de hazırlığa ve taslağa ihtiyaç duyuyorum. Başka türlü olmuyor. Bir sahne için daha iyi önerisi olan biri oldu - ğunda ona karşı çıkmıyorum. Ama bu çok sık olmuyor.

Aynı sahneyi on üçüncü kez çektikten sonra izlediğinizde, "Bu istediğim değil," deme soğukkanlılığını nereden alıyorsunuz?

Bu soğukkanlılık meselesi değil. Eğer iyi değilse düzeltilmek zorunda. Oyuncularla defalarca denediğimiz ancak daha iyisine ulaşamadığımız zamanlar oldu. Sonra ölü noktada olduğumuzu ve işler tekrar yoluna girene kadar devam edilmek zorunda olduğunu düşündüm. Devam ederken birden kesmek herkesi bezdiriyor ve bu setteki moral ortam için de kötü. Başlangıçta ısınmak zorunda olan oyuncular var. Diğerleriyse tam tersine, başta çok iyiler, sonra gittikçe kötüleşiyorlar. Bu iki tip aynı sahnede oynadığı zaman hoş olmuyor. Ben öyle örnekleri çok yaşadım. Sonuçta uzlaşmaya gidiliyor. Zaten sonuçlar uzlaşmalar demek, çünkü filmde istenene zaten sadece iki, üç sahnede ulaşılıyor.

Çekimler sırasında bir sahnenin mantığıyla ilgili şüpheye düştüğünüz oldu mu hiç?

Evet ama çok sık değil. Bir oyuncunun benim es geçtiğim bir şeye dikkatimi çektiği oluyor. Kimse mükemmel değil. Ancak ne kadar hazırlıklı olunursa bu o kadar az olur.

Sahneleri önceden açıklıyor musunuz?

Hayır. Bilgi vermekten kaçınıyorum. Aslında hiçbir şey açıklamıyorum. "Senaryoda ne yazdığını ben de hatırlamıyorum," diyorum hep. Oyunculuktaki en büyük tehlike, oyuncunun o durumu değil de, o durumla ilgili kendi düşüncesini oynaması. Oysa oyuncu olarak sadece o durumu oynamalısınız. Sonra şöyle diyorum: "Önce bir oynayın, eğer yanlış olduğuna inanırsam size söyleyeceğim." Genelde iyi gidiyor. Bunu seven oyuncular var. Örneğin, Daniel Auteuil tartışmalardan nefret eder. Juliette Binoche ise hep

rolüyle ilgili daha fazla bilgi edinmek ister. Ona, "Sevgili Juliette, bir fikrim yok, daha fazlasını ben de bilmiyorum. Nasıl inanıyorsan öyle oyna," diyorum.

Peki sahne sizin istediğiniz gibi oynanmıyorsa?

O zaman nasıl olması gerektiğini söylüyorum. Eğer oyunculara ne istediğinizi önceden söylerseniz doğrudan bunu alıyorlar ve akıllarına daha fazla bir şey gelmiyor. Tarkovski oyuncularına senaryoyu vermez; sadece o gün çekilecek olan sahnenin diyaloglarını bir kâğıt parçasına yazıp verirmiş. Ve bunu çok büyük Rus oyuncularla da yapmış! Sahneler böyle doğallık kazanıyor.

Bu durumda siz Tarkovski karşıtısınız?

Kesinlikle değilim. Oyuncuların tam olarak nerede oyuna gireceklerini ve fiziksel olarak ne yapmaları gerektiğini söylüyorum: Ayakta mı duracak, uzanacak mı, uzanacaksa nasıl uzanmalı... Ancak ruh durumuna karışmıyorum. Sadece bedeni beni ilgilendiriyor. Bazı oyuncular dışarıdan gelen bağlayıcı unsurları seviyorlar ve kesin talimatlardan hareketle kendi yollarını buluyorlar. Oyunculara bir şey açıklamıyorum. *Saklı*'da Juliette, Pierre'le bir ilişkisi olup olmadığını sordu. Ben de, "Ne düşünüyorsun? Bana sorarsan, bu sahnede böyle, diğer sahnede de şöyle oynamanı isterim," dedim. Pierre'le ilişkisi varmış gibi olan sahne ile oğluyla konuştuğu diğer sahnede o kadar gerçekçi oynadı ki izleyici masum olduğuna inandı. Hakikatte de durum böyle. Eğer insanlar karşısındakinin anlayacağı şekilde yalan söylerse yalanın anlamı kalmaz. Sadece kötü filmlerde



Yedinci Kıta, 1988.



kimin yalan söylediği hemen anlaşılır. Oyuncu, "Şimdi size karakterin nasıl yalan söylediğini göstereceğim," der. Bu aptalca. Oyuncu öyle bir yalan atmalı ki izleyici inanmalı.

Yönetmenliği öğrenme sürecinizi anlatır mısınız?

Ben *yaparak öğrendim*. Hiçbir zaman bir Fassbinder hayranı olmamama rağmen, kendisi öğrenme sürecimin gelişiminde önemli bir yerde. Örneğin, Fassbinder'in her filminde yeni öğrendiği şeylerin tamamen teknik olduğu görülüyor. Fassbinder yavaşça, adım adım ilerliyor. Başlarda tiyatrodan bildiği planları kullanıyor. Artan yeteneğinle karmaşıklaşıyor ve bu, bir filminden diğer filmine fark ediyor. Fassbinder kendini yaratmış bir adam. Her zaman yapabildiğinden biraz daha ileri giderek sinema sanatının bütün inceliklerini göstermiştir. Bunun bu kadar bariz yapıldığı bir başka yönetmen bilmiyorum. Ben de hep adım adım ilerleyerek meseleyi daha da ileriye taşıdım. *Bilinmeyen Kod* gibi bir filmi yeni başlayan biri olsam yapamazdım, çünkü plan sekanslar çok zordu.

Sinema sanatında her şey öğrenilebilirmiş gibi bir izlenim uyandırıyorsunuz...

Film yapmak öğrenilemez; sadece çalışılabilir. İnsan aynı anda dinlemek ve bakmak zorunda. Sürekli – ki bu artık daha da kolay. Bugün sinema öğrencilerinin filmleri ileri-geri alma, kare kare izleme şansları var. Ben daha ilk filmlerimi çekmeye başladığımda bu yoktu. Hitchcock'un *Psycho*'sunu, duş sahnesinin nasıl kesildiğini anlamak için defalarca izlemiştim. Ancak görüntüler çok çabuk geçtiğinden hep kaçırı-

yordum. Günümüzde görüntüler yavaşlatılmış olarak ya da kare kare izlenebiliyor. Her şey, eğer görmek için gözlerin, duymak için kulakların varsa 'kendin yap' yoluyla öğrenilebiliyor. İnsan sadece istemeli ve yapmalı.

Anlattıklarınız çok düşünülmüş, gerçekçi ve hesaplanarak söylenen şeyler. Peki, sezgileriniz ve duygularınız nerede?

Sezgim yazarken devrede, ya da mekân araştırırken. Ama filmi çekerken ne istediğinizi bilmek zorundasınız. Bu demek değildir ki sezgimi sabahları evde bırakıyorum. Takımımla iletişim kurmak zorundayım ve burada da sezgi devrede. Ama sette düşünmeye başlayamam. Bu amatörlük olur. Tabii her zaman hesapta olmayan şeyler var. Bir yere geliniyor, her şey önceden konuşulmuş ve birden yolun ortasında bir yapı iskelesinin olduğunu görüyorsunuz. Çünkü set amiri bunu halletmeyi ihmal etmiş. Bu durumda ne yapılmalı? Böyle şeylere tepki vermek benim işim değil. Zaten bu gibi hesapta olmayan şeylere hiç kafa yormam.

Senaryo yazmadan önce o dünya aklınıza nasıl geliyor? Bunu nasıl anlıyorsunuz? Ya da okuduğunuz kitaplar yoluyla mı algılıyorsunuz?

Kitaplar ikinci sırada. Bunun öncelikle canımı acıtan ve beni kızdıran şeylerle ilgisi var. Bunlar benim ilgimi çekiyor ve bu benim irademin dışında. Bazen bunu yönetebilecekmişim gibi geliyor. Hikâyeyi kasıtlı olarak aklıma getirmiyorum. Benim dışımda oluyor bu.

Yani aslında bunu hiç konuşmasak da olur.

Bu röportaj bir çeşit sonradan oluşmuş bir metin. Yazarken kendini gerekçelendirememiş şeyleri biz sonradan gerekçelendiriyoruz. Bizim şu an yaptığımız gibi filmler ya da kitaplar hakkında konuşurken duygular işin içine sokulmuyor çünkü o şeyleri tanımlamak istiyoruz. Bunu yaparken o şeyleri öldürme tehlikesini de küçümsememek lazım. Susan Sontag 'yorum'u bir cümlesinde şöyle ele alıyor: "Yorum, entelektüellerin sanattan aldığı öçtür." Söylemek istediğim, sebep arama ikinci bir aşama ve bir anlamda tehlikeli. Bu kadar çok ne yaptığını bilince düşüncelerin kölesi olunuyor. Yazarken yapının dışında kalan şeyler olmalı çünkü yazmak duygularla ilgili bir süreç. *Yedinci Kıta*'daki babanın kendi anne babasına, karısını ve çocuğunu öldürmek istediğini yazdığı mektubu yazışını hatırlıyorum. Öylece oturuyordum ve çok kötüydüm. Başka bir kişiyle ilgili bir metin yazmış olmama rağmen!

Ama yorum olmadan da sanat dilsiz kalır.

Kesinlikle. İnsan tanımlar kullanmak zorunda. Bu, yapıtla yorumu arasındaki ana çelişki. Bana gelince, ben kendimi zaten çok yorumladım. Yaptığım gibi dürüst filmlerde, zaten yorum arayan izleyiciye bu yorumu vermek büyük tehlike. Bu amacıma ters, çünkü bununla, dramaturjimle götürmek istediğim şeyi geçersizleştiriyorum. Böyle bir şey kendi başıma geldiğinde ve buna bir anlam getirdiğimde sinirleniyorum. Estetik hareket alanını gereksiz yere kısıtlamış olduğumdan dolayı kendimi suçluyorum.

Hiçbir yazar sizin yapıtınızın yorumuna bir şey ekleyemez.

Doğru. En iyisi, biz yazarların ne düşündükleri değil, bilmeden başımıza gelenler ve bunun anlamda yarattığı. Doğru yerde olunca ağınıza önceden akla gelmeyen birçok ilave anlamlar takılıyor ve bu tam da bu sebepten dolayı işe yarıyor. Yazarken aniden ortaya çıkıp biçimin hediyesi olan şeyler ve perspektifler oluşuyor. Bir tiyatro akşamında aniden oluşan o büyü gibi; ânın lütfu. Ertesi gün her şey tekrar karmakarışık.

Film sizde nasıl oluşuyor? Sezgiden konsepte nasıl dönüşüyor?

Çok zor bir soru. Kendime "Bu fikre nasıl vardın?" diye sorduğumda cevap bulamıyorum. Her filmde farklı. Bir manzara görüp aklına filmi gelen yönetmenler var. Bu benim açımdan çoğunlukla beni ilgilendiren bir tema. Bir tema kafamda yer etmeye başlıyor ve gitgide aklıma bir şeyler gelmeye başlıyor. Sonra da bu aklıma gelenleri örmeye koyuluyorum.

Tema değil de dramaturjik yapı mı problem?

Tema tek başına yeterli değil. Çok fazla tema var. Temayı oturtabilecek bir film fikrine ihtiyaç var. Bir temadan yola çıktığımda onu dramaturjik olarak verimli hâle getirmemi sağlayacak şeylerin aklıma gelmesi ya da onları fark etmem çok uzun sürüyor. *Bilinmeyen Kod*'da bu oldukça basitti, çünkü bana çok hikâye anlatılmıştı. *Saklı*, unutmayı, duyguları bastırmayı ve çocukların 'masumiyeti'ni ele almalıydı. Bu kısmı gerçekten uzun zaman düşündüm: Çocuk bilmeden bir suç işliyor. Yetişkin olduğunda bu çocukluk suçuyla yüzleşiyor.

Temel fikrim buydu. Sonra yavaş yavaş sahneler aklıma gelmeye başladı. Bazen tesadüfler de yardım ediyor. Televizyonda Paris'teki Cezayir soykırımının tarihini anlatan bir belgeseleyle rastlamıştım. *Saklı*'da başrolü oynayan Daniel Auteuil'ün yaşının da bu civarda olması gerektiğini düşündüm.

Stern *dergisindeki kısa bir yazı*, Yedinci Kıta'*nın çıkış noktasıydı.*

Yazı bir ailenin toplu intiharını ele alıyordu. Senaryo, Bremen Radyosu'nun siparişiydi. Kanal konuyu pek tutmadı ancak yine de işi bana verdiler. *Yedinci Kıta*'da o korkunç sona nasıl geldiklerini ilk önce geri dönüşlerle vermek istedim. Her geri dönüş intihar için yetersiz kaldı. Dramaturji açısından bir çıkmaz sokaktı. Geri dönüşlerle anlatamayacağımı anlayana kadarki süreç korkunçtu. Geri dönüşler otomatik olarak açıklamalar oldu ve ben bunu kesinlikle istemiyordum. Bir çıkış yolu bulmalıydım. Aklıma kronolojik anlatım geldi. İzleyici istediği çıkarımı yapacaktı. Ancak bu anlatım biçimini bulduktan sonra senaryoyu kolay yazabildim. Kısacası, ana yapı ortaya çıkmışsa onu detaylarla 'doldurmak' zevkli oluyor. Ancak o zamana değin de yel değirmenleriyle aylarca süren bir savaş var. İzleyicinin tepkisi de hep düşünülmeli. Hikâye muhakkak inandırıcı olmalı; yoksa izleyici sıkılır.

Tekrar geriye gidelim. İlk önce aklınıza bir tema geliyor, sonra...

not alıyorum ve bu düşündüğüm şeylerden temam için dramaturjik başlangıç noktası olabilecek şeyler çıkıyor. *Ölümcül Oyunlar*'ın (1997) temel fikri *Hafta Sonu* adlı ilk

senaryoma dayanıyordu. Bu senaryoyu SWF'a, dramaturg olarak çalıştığım sırada sunmuştum ve karşılığında 300 bin mark değerinde bir ödül kazanmıştım. Tatmin edici bir meblağ olmasına rağmen bir film çekmek için tabii ki yeterli değildi. Zaten bu fikrimi gerçekleştirebilmek için sinema piyasasından birini tanımadığımdan para teşvik fonuna iade oldu ve senaryo da unutulup gitti. Ama 'kırsaldaki ıssız ev' fikri beni o zamandan beri hiç bırakmadı. Aklımda, kendini analiz ederek şüphe uyandıran ve izleyiciye konumunu hatırlatan bir gerilim filmi vardı.

Yazarken duygularınızın kendi dilini bulacağını ümit ederek sizi yönlendirmesine izin veriyor musunuz?

Hayır. D.H Lawrence'ın yaptığı gibi, bir roman yazılım aşamasında gelişebilir. Dramda bu mümkün değil. İç gerilim hafifler de izleyici bir ân bile duraksarsa salonu terk eder. Dramdaki zamanlama, romandakinden çok daha önemlidir. Romanda sıkılmırsa sayfa çevrilir ama sinemada salondan çıkılıyor. Bu yüzden de yapı hayati önem taşır.

Diyalog yazmak sizi zorluyor mu?

Diyalog ya yazılabilir ya da yazılamaz. Bunun için insanların nasıl konuştuklarıyla ilgilenen biri olmalısınız. Beni zorlamıyor.

Bir senaryo yazarken her karakterinizi eşit ölçüde seviyor musunuz?

Karakterlerimi nasıl inceden inceye ele aldığımın düşünülmesi beni çok sevindiriyor. Film eleştirmeni Georg Se-

esslen de bunu yazmıştı. Evet, hakikaten böyle. En kötü karakter bile olsa, karakteri sevmeden onu betimleyemem. Karakterin ruhi yapısının ucu bize dokunan ve yön değiştiren bir tarafının olması da izleyici için zaten enteresan.

En iyi fikirler aklınıza ne zaman geliyor?

Uyumakla uyku arasındaki vakitlerde. Yoğun yazma dönemimde yatağa kayıt cihazını alıyorum ve aklımdan geçenleri kaydediyorum. Önceleri yatak odasına hep kâğıt kalem alırdım ancak o zaman da aklıma bir şey geldiğinde ışığı açmak zorunda kalıyordum ve karım buna karşı çıkıyordu. Artık kayıt cihazı kullanıyorum. Sonra kaydettiklerimi bilgisayara geçiriyorum ve daha sonra da küçük kâğıtlar hazırlayarak bunları panoma sıralıyorum.

Klasik metot yani.

Aynen. Eğer bir filmin karkası çıkmışsa gerisi yavaş yavaş geliyor. Bu aşamada filmin nasıl akacağı aslında oldukça açık. Gerisi disiplin. Konsantre olunca ilhamın gelmesini beklemenin de bir anlamı kalmıyor. Bir senaryo için yaklaşık sekiz, on hafta çalışıyorum. Her gün kaç sayfa yazmam gerektiğini hesaplıyorum ve buna sadık kalıyorum. Bu süreçte gerekirse bütün gün yazı masamda oturuyorum ve istediğim mesafeyi katetmeden masadan kalkmıyorum.

Senaryoyu okuması için ilk önce kime veriyorsunuz?

Eşime. Bana karşı acımasızca açık sözlü. Önceleri okuması için teyzeme veriyordum. Sinemayla ilgili hiçbir fikri yoktu ve bu sebepten de bana hep çok naif ve basit sorular

soruyordu. İşin içindeki insanlarla ancak daha sonra iletişime geçtim. İlk sorum her zaman "Neresi sıkıcı geldi?" idi. Senaryo sıkıcı olamaz. Bu, dram sanatının özüdür. Gerilim, üzerine izleyicinin yapıştırılması gereken bir tutkaldır. Aksi takdirde olmaz.

Eşiniz size bazı sahneleri çıkarmanızı önerse?

Tiyatro yönetmenlerinin dediği gibi: "Silinen bir şey başarısız olamaz." Sinema için geçerli olan tiyatro için de geçerli. Bir şey tam doğru değilse onu silmek en önemli prensibim. Amerikan sinema okulları bunu, "sevgililerini öldür" (*Kill your darlings*) olarak adlandırıyor. Çünkü en iyi bulunan sahneler genelde en kötüler oluyor. İşe duygusal taraftan yaklaştığımızda o sahneler önemli gelmeye başlıyor ve çok fazla vurgulanıyor. Bu her zaman kötü çünkü çabuk tekdüzeleşiliyor. Vurgulanmak istenenler izleyicinin gözüne sokulmamalı. Bu şeyleri izleyici sanki kendi bulmuş gibi güzel saklamalı.

Yazarken filmin gerçekleştirilebilirliğini de düşünüyor musunuz?

Düşünmezsem vakit kaybetmiş olurum. Yeni başlayan biri hemen *Ben Hur*'u yazamaz. Hemen gerçekleştirilemeyecek şeyler var. *Kurdun Günü*'nü *Piyanist*'den önce bitirmiştim, ancak kimse yapımcısı olmak istemedi. 2002 yılında *Kurdun Günü*'nü çekmek, *Piyanist*'in başarısıyla mümkün oldu. Bu, pazar değeriyle ilgili. Eğer başarı kazanıldıysa bir dahaki sefere büyük bütçeli bir film yapılabilir. Eğer başarılı olunamazsa tekrar küçük bütçeli bir film yapılmalı. Pazar böyle ve bu hesaba katılmalı. *Kurdun Günü*'nden sonra azla



Benny'nin Videosu, 1992.



yetinmek zorundaydım. Film pek beğenilmedi çünkü birçok sahne başarısızdı; fark ediliyor da.

Hiçbir başarısız sahne aklıma gelmiyor.

Benim geliyor. Gerçekten gerilimsiz sahneler var. Senaryoya bakınca bu sahneler yürüyor gibi ancak filmde olmuyor. Bu sebeple film aksıyor. Harika birkaç dakika var ancak bunlar da çok az. Toplamı yaklaşık yirmi dakikayı bulan birçok sahneyi çıkarmak zorunda kaldım. Bu da filmin iç dengesini bozdu. Bu hatamın bedelini sonraki filmimin bütçesinin düşmesiyle ödedim.

2004 tarihli Saklı'yı *kastediyorsunuz.*

Evet.

Bu film de temalarınıza ne kadar sadık olduğunuzu gösteriyor. Temalarınızın önemi yadsınamaz.

Bu sadakat değil. Aklıma başka bir şey gelmiyor. Hep aynı şeyler ilgimi çekiyor. Bu her yazarda böyle; hep aynı kitabı yazıyorlar. Bresson ve Cassavetes benim örneklerim. Bu sizin kendi dünyanız. Sadece, artan yaşla birlikte ilgilenilen konuları farklılaştırmak, sıkıcı hâle getirmek ve teknik açıdan hep daha iyi olmak istemek işleri zorlaştırıyor. Tehlike burada: Konudan ve bunu anlatmak için kullanılan araçtan çok fazla emin olmak, sizi besleyen alanın kuruması ya da teknik tekrarlardan dolayı yok olması.

Az önce dediğiniz gibi, öfke ve isyan sizin açınızdan en önemi üretim güçleri. Bunu nasıl anlamalıyım?

Eğer canınız yanmadıysa sanatla ilgilenemezsiniz. O zaman çimlere uzanıp keyfimize bakmamız lazım. Üreten biri, bir şeyleri telafi etmek amacıyla bunu yapar. Bu bir sıradanlıktır. İdeal toplumun sanata ihtiyacı olmazdı. Hepimiz mutlu olsaydık sanat yok olabilirdi. Benim açımdan en önemli mutluluk ânları tabii ki özel bir ilişki ve bir sanat eseriyle hissettiklerimdir. Müzik dinlemek, kitap okumak, bir resme, bir heykele bakmak ve bunların, kaosa kendi acımasızlıklarımdan bir şeyler dayattıklarını görmek mutlu edici.

Şu klasik öğreti akla geliyor: Sanatçı travmasını bir estetik forma dönüştürür.

Bunu hepimiz yapıyoruz. Bizim gibi toplumlarda travma yaşamamış insan olamaz. Doğrusu, bu konuyla ilgili konuşmaktan hoşlanmıyorum, çünkü filmlerimde fazlasıyla zorladığım izleyicilere travmalarıma atıfta bulunmalarına izin vermiş oluyorum. Buna rağmen sanatın, yaratıcısının travmalarına indirgenebileceğine inanmıyorum. Mozart'ın yeterince travması vardı. Ama bu onun müziğindeki mükemmellikte hiçbir şey değiştirmedi.

İnsan kendi üretim güçlerini ve travmalarını gerçekten bilmeli mi?

Kim biliyor ki! Yirmi beş yıl önce Lee Strasberg'in Actors Studio okulunda öğretmen olan, şimdilerde Nicole Kidman'ın ve diğer birçok meşhur ismin koçluğunu yapan Susan Batson'a rastlamıştım. Bugüne kadar tanıdığım en yetenekli insan. Bir medyum, bir falcı gibi. Ruhunuzun derinliklerini görüyor. Birkaç haftalık bir kursuna katılmıştım.

Geçmişe dönülüyor ve çok sayıda sinir krizi geçiren var. Gerçekten de insan kendine bile itiraf edemediği şeyleri hissediyor. Ama Susan bize terapi uygulamadı; harika bir orada olmama durumu sağladı. Nevrozlarımızı üretim gücü olarak kullanmayı öğretti.

Çalışmak için nasıl sessizlik buluyorsunuz?

Bu zor. Hiçbir zaman sakin biri olmadım. Önceki yıllarda kesinlikle bugün olduğumdan daha mutsuzdum. Ancak birkaç yıldır kendimi iyi hissettiğimi söyleyebilirim. Kadınların sorduğu çok bilinen bir soru vardır: "Mutlu musun?" İnsan günümüz dünyasında nasıl mutlu olsun ki? Kendinle barışıp iç huzuru bulmak denenebilir. Geçen yıllarda bu benim için özel hayatımda zor olmadı. Bunun bir kısmı kesinlikle karım sayesinde, diğer kısmıysa garip bir biçimde hiç huzur bulamamam sayesinde. İşim dışında ne yapardım, bilmiyorum. Bütün hayatımı işim üstüne kurdum ve böyle mutluyum. Bazen yorulsam da gerçekten eğleniyorum. İnsanlar benim işkolik olduğumu söylemekte haklılar. İşim olmasaydı kesinlikle mutsuz bir insan olurdum.

Fransa, ikinci vatanınız gibi; en azından bir ayağınız da orada.

Bunu Juliette Binoche'a borçluyum. *Yedinci Kıta*, *Benny'nin Videosu* ve *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası*'ndan oluşan üçlememi izleyip çok beğenmiş. Bir gün beni aradı ve bana beraber çalışmayı teklif etti.

O zaman Fransa'yla ne gibi ilişkileriniz vardı?

Fransa'yı sadece turist olarak biliyordum ve esas problemim de buydu. Çünkü Fransa'da hayatın nasıl aktığını Fransızlardan daha iyi biliyormuş gibi yapamazdım. Fransa'da bir film çekecek olsam bildiğim konuyu, yabancıları ve yabancılığı yazacaktım. *Bilinmeyen Kod* böyle oluştu ve zaten bugüne değin benim en fazla araştırma yaptığım filmim oldu. Fransa'da üç ay boyunca siyahi göçmenlerle ve Romanyalı ailelerle konuştum. Bu yüzden de *Bilinmeyen Kod*'da neredeyse hiçbir şey gerçekdışı değildir. Gördüğüm ya da bana anlatılan her şeyi işledim. Fransa'da çok daha iyi tanınmamı sağladığını düşündüğüm filmim ise *Saklı*.

Varoluşçuluğun nostaljik yanını bir kenara bırakırsak, Fransa'nın nesini değerli buluyorsunuz?

Fransa, *auteur* yönetmenler açısından bir cennet. Çünkü orada izleyici var ve sinema, edebiyat ve diğer sanatlar kadar büyük bir değere sahip. Bizde de bir politikacı, sinemaya ayrılan bütçeyi düşürerek oy kazanıyor. Fransa'da bunun tam tersi oluyor. Fransa başka bir geleneğe sahip.

Fransa'da kazandığınız başarıya dair bir açıklamanız var mı?

Neden orada başarılı olduğumu kendime sormuyorum. Başarılı olduğum için mutluyum.

Rasyonalizmin mirasını muhafaza eden bir ülke, sizin filmlerinizin metafizik sorularına ilgi duyduğu için mi?

Mümkün. Fransız eleştirmenlerin Avusturya yapımı filmlerimi göklere çıkarıp *Bilinmeyen Kod*'la ilgili çok kötü

eleştiriler yazmaları komikti. Çok şaşırmıştım. Bu büyük bir hayal kırıklığıydı ve beni gerçekten çok incitti. *Bilinmeyen Kod*'a karşı olan argümanlar bana hiç inandırıcı gelmedi. Fransa dışında her yerde en iyi filmim olarak görüldü. Yine de kendime bunun neden böyle olduğunu sordum. Anlaşılan, film Avusturya'da daha güçlüydü ama Fransa'da bu gücünü kaybetmişti. Tam tersine, Avusturya beni *Bilinmeyen Kod* ile sevmeye başladı.

Kendinizi kederli bir Avusturyalı göçmen gibi mi hissediyorsunuz?

Kesinlikle hayır. Eğer bir ayağım Fransa'da olmasaydı burada olan diğer kişiler gibi birkaç yılda bir ve çok daha az bir bütçeyle film çekebilecektim. İki ülkede de film çekebilme imkânının olması büyük bir ayrıcalık. Yurtdışında başarılı olununca kendi ülkende de bir yerlere gelmen sadece Avusturya'ya özgü değil. Fransa'daki başarı bana her halükarda yardımcı oldu.

Filmlerinizin acımasızlığı nereden geliyor? Boyun eğmiyorsunuz, korkmuyorsunuz. İzleyiciyi hiçbir şeyden sakınmıyorsunuz. Siz eti kesmeden doğrudan kemiğe giriyorsunuz.

Bunu iradi olarak yapmıyorum. Filmlerimde temamın ve kurduğum yapının hakkını vermek gibi bir yükümlülüğüm var. Kesin ve belirgin olmadığım zaman kendimi çok rahatsız hissediyorum. Bu beni kasıtlı olarak yapmış olmaktan daha fazla sıkıştırıyor. Baden-Baden tiyatrosunda çalışmaya başladığım yıllarda, bir provadan önce belim tutuldu. Provaya neredeyse taşınarak götürüldüm. Bel ağ-

rım prova sonunda geçmişti. Kasılmalar çalışma sırasındaki ve sonrasındaki heyecanla tamamen geçti. Bu aslında hep böyle ve kesinlikle iradi olarak kazandığım bir şey değil. Eğer bir şey tam anlamıyla başarılı olmuyorsa ve benim düşündüğüm kadar açık değilse çok mutsuz oluyorum. Sonra o sahne istediğim gibi olana değin çalışmaya devam ediyorum.

Parolanız, 'doğruluk'. Siz doğruluğun misyonerisiniz.

Bir şeyin güzelliğinden heyecan duyabilirim. Ama aynı zamanda doğruluk için de heyecanlı olabilirim. Sanatın en büyük erdemi, doğruluk. İster resimde olsun, ister edebiyatta, ister sinemada: Mümkün olduğunca doğru gözlem ve bu gözlemin mümkün olduğunca doğru ele alınması. Doğruluğun tanımı şöyle: Bir temaya mümkün olduğunca dikkatli yaklaşılmalı ve bu tema, hatta bu temanın özü yeniden yaratılmalı. Neden bir görüntü bizi rahatsız ediyor? Bu bir doğruluk meselesi. Yoğunluğun detaylardaki doğrulukla oluştuğu söylenebilir. Bu yüzden doğruluk bir estetik kategori olduğu gibi bir ahlâki kategori de. Bir yükümlülüğü, yani sanatın olmazsa olmazını teşkil ediyor.

Bu katı önermeleriniz nasıl oluştu?

Sanatla ve daha çok da kendimle yaptığım hesaplaşmalarda. Bir sanat eseri yaratıp yaratmadığıma ben karar veremem. Bunu başkaları değerlendirmek zorunda. Kendini sanatçı addetmek kadar kötü bir şey olamaz.

Ve doğruluktan da güzellik meydana geliyor?

Evet. Güzelliğin süslemekle uzaktan yakından ilgisi yok. Fragman da bir formdan başka bir şey değil. Her zaman uygun bir form bulunmalı. Robert Bresson'un filmleri bu yüzden muazzam. Çünkü filmlerinde önce formun mu hikâyeyi aradığını, yoksa hikâyenin mi bir form bulduğunu bilemiyoruz. Bresson hep aynı. O sadece kendi form anlayışıyla anlatabileceği ve bu form anlayışına uygun olan hikâyeleri aramış. Kesinlikle mükemmel.

Doğruluk, iyi ile kötü sanat arasındaki çizgi mi?

Sanatsal değerin ölçütü, doğruluk ve saf haz da burada. Bu, düzenin kaosa karşı savunması. Sadece bunun için çalışmaya değer. Coşku da buradan doğar. Bununla kimseyi mutlu etmeyi istemek zorunda değilim. Doğruluk bence tek başına mutlu edici. Sanatsal ifadelere duyarlı olan herkes, sanatçı içeriksel bir amacı takip etmiş olduğu için değil, bir şey iyi yapıldığı sürece mutlu olur. Hedeflere inanmıyorum; doğruluğa inanıyorum. Bakış açısındaki hünere ve iç tutarlılığa inanıyorum.

Bir şeyi iyi anlayamadım: Doğruluk neden düzenin kaosa karşı savunması?

Çünkü bizimki gibi böylesine kaotik bir toplumda, bu toplumla fikir birliği içinde olan bir sanat eseri olamaz. Bu kendi içinde çelişir. Sanat, statükoya ve kaosa karşı olan estetik heyecandır.

Sanat eseri kendi formunu, formsuz topluma karşı mı konumlandırır?

Sanat eseri her koşulda hiçbir amaç belirtmez. Belirli bir temayla ilgili bir şeyler bildirmek istemez. Bu bilgi olur. Resim sanatında bu oldukça açık görülüyor: İtici güç hiçbir zaman bir amaç değil. Bir bardak suyu resmedip mükemmel ve sarsıcı bir sanat eseri meydana getirebilirsin. Ama dünyanın bütün acılarını topladığın çok büyük bir destan yazıp korkunç bir saçmalık da meydana getirebilirsin. Form içerikten önce gelir. İçerik başlangıç noktasıdır. Sizi esir alan şey form olmalı; içerik değil. Yoksa akla yatkın bir şey ortaya çıkmaz.

Hikâyenin bir ahlâkı var mı?

Evet, var ve estetik açıdan tek geçerli form. Formun ahlâkı benim için tek geçerli ölçüt. Bir şeyin kaliteli olup olmadığı kendini formda gösteriyor. Bir sürü tema var. Bunlardan bir sürü önemsiz şey yapabilirsiniz. Ama küçücük bir şeyden bir dünya da yaratılabilir. Formun ahlâkı, sanatın esas ütopyası.

Form ve biçimcilik nerede ayrılıyor?

Biçimcilik, formun karşıtı. Bunlar tanımlandırma saçmalıkları. Sanattan konuşabilmek için bazı ölçütlerin yerine getirilmesi gerekiyor. İlki, içeriğin ve formun kimliği; ikincisi, sanatın ifade edilebilirliği. Sanatçının 'ben'i bir 'sen', bir alıcı anlamına gelmeli. Resimde ya da müzikte; fark etmez. Bu iletişim becerisi olmadan sanat olmaz.

Hiç konunuzun dramatik formu yıktığı ve temanın estetik sunumunu sabote ettiği hissine kapıldınız mı?



Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası, 1994.



Güleceksiniz. Bu his bende hep var. Açık form arayışım da bundan kaynaklanıyor. Bir film içinde temayı çok fazla belli etmeden ve sönük hâle getirmeden nasıl zengin bir içerik yakalayabilirim? Anton Çehov bunu dâhiyane bir şekilde çözmüş. Yakalanmış bir duygunun varlığı yeter ve bu Çehov'da var. Bütün bir dünya gözümüzün önünde. Bunda başarılı olabilmek harika. Fakat her zaman olmuyor. Her filmimde pürüzlü ve çözmesi zor olan şeyler var. Tiyatroda olduğu gibi.

Bilinmeyen Kod *filminizde, içerik formu yıkıyor.*

Bu yüzden filmin parçalı bir formu var. Ama neticede bir formu var ve bundan dolayı plan sekanslar olarak çekildi. Dünya bütünüyle gösterilebilir değil. Kim bunu yapabileceğini iddia ediyorsa ya yalancıdır ya da salaktır. Ben sadece hayattan kesitler gösterebilirdim; sadece flaş ışıkları. Ama bir parçayı da hiçbir şekilde tekrar parçalamadım, çünkü o zaman bir saçmalık ortaya çıkardı. Görünüşte birbirleriyle alakası olmayan plan sekanslar, yani gerçekliği bozan parçalar bu sebepten yan yana diziliyor. Ve formun kalitesi de gerçekliğin kırılma ânlarında. Kısacası, *Bilinmeyen Kod*'un esprisi, parçaların birbirine bağlı olması ancak yan yana bağlı olmamasıydı. Serbestler. Açıklık formu oluşturdu.

Konuşmamızın başında çok fazla açıklık ve eksilti içerdiğinden, müziğin sanatların kraliçesi olduğunu söylemiştiniz. Bu, sizin filmlerinizin gizli amacı gibi.

Gayret ediyorum çünkü eksilti, berraklık ve düşünme alanı sağlıyor. Bence Abbas Kiarostami'nin filmleri dâhiyane

bir basitliğe ulaşmanın başarıldığı en üst düzey sinema örnekleridir. Görüntülerinin arasındaki her şey havada kalır.

Bu analoji biraz cüretli olacak ancak buna rağmen sizi bununla yüzleştirmek istiyorum: Filmlerinizin biçimsel acımasızlığı, temalarınızın karamsarlığıyla örtüşüyor.

İç karartıcı biri değilim ve artık böyle biri de olamam. Yemek yediğimde Tanrı'ya şükreden biriyim. Tam da bu sebepten anlattıklarımı hissetmiş olmak zorundayım. Filmlerimin karamsarlığı benim duygu dünyamın değil, benim dünyadaki konumumun incelemesi. Yani, anlatılmak zorunda olan şeylerin yansımaları. Duygusal deneyimlerimi filmlerimde kullanınam sıradanlık olur. Yakınmalarımı uzak tutmaya çalışıyorum. Dünyanın içinde bulunduğu olumsuz durumu anlatıyorum ama şunun da farkındayım ki, dünya benim filmlerime yansıdığı gibi tek taraflı da değil. Bizim gibi teselli arayan toplumlarda hafifleştirici sebepleri bertaraf etmek zorunlu. Hafifletici sebepler kabul edilemez; çünkü bu, izleyiciye yüzleşmekten kaçış imkânı sağlıyor.

Toplum sizin için -kabaca ifade edilecek olursa- din filozofu René Girard'ın öne sürdüğü prensibe göre işliyor: Birinin sahip olduğuna diğeri de sahip olmalı. Sürekli bir savaş hâkim ve devam edebilmek için sürekli biri dışarı atılmak zorunda. Üst toplumsal sınıftan alt toplumsal sınıfa bu böyle. Bilinmeyen Kod'*daki dilenci de dışarı atılıyor.*

Ben ne sosyolog ne de kültür antropoloğu olmama rağmen, etraftaki şiddet ve savaş için yapılan bütün açıklama-

lar ve analizlerden René Girard'ın tezi -insanlar arasındaki öykünmeci rekabet- bana en uygunu geliyor. Bu çok somut ve anlaşılır. Bütün toplumlar böyle işliyor gibi gözüküyor. Ekonomi sistemimizi ele alalım. Bu ideolojik bir sistem. Büyük, küçüğün muzunu elinden kapar. Rekabet bütün açısından bir itici güç ve bu, tahminen insanlık tarihinde de böyledir; başka türlüsü değil. Afrika'daki bir köyde de bu böyle olmalı; sadece başka şekillerde.

Filmlerinizde kendini değişik şekillerde gösteren çok sayıda savaş metaforu var. Ailedeki 'küçük' kavga ve sınırlardaki 'büyük' savaş. Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası*'nda Soğuk Savaş,* Bilinmeyen Kod*'da Yugoslavya Savaşı.*

Savaş her yerde ama karakterler kendi hayatlarıyla çok meşgul oldukları için bu savaşı algılamıyorlar.

Saklı*'da savaş geçmişten geliyor. Daniel Auteuil'ün canlandırdığı, bir televizyon kanalında edebiyat programı moderatörlüğü yapan Parisli Georges Laurent, çocukken kıskançlığından ailenin üvey oğlu olan Cezayirli Majid'in hakkında yalanlar uydurarak onun yetimhaneye gönderilmesine sebep olur. Bu toplumda baştan beri bir huzursuzluk hâkim. Banliyöler neredeyse yanmış durumda.*

Banliyöler, sömürgeciliğin bir mirası. Otomobiller önceden yanmış ve yanmaya devam da edecekler. ARTE kanalında, Paris polisinin 17 Ekim 1961 tarihinde Cezayirlilere yaptığı soykırımla ilgili bir belgesele rastlamıştım. Fransa'da kırk yıl boyunca bu konuyla ilgili bir şey yazılmadı. Bu beni akıl almaz bir şekilde şaşırttı. Cezayir Savaşı ve Ce-

zayir problemiyle ilgili bir film değil, bir hadisenin görmezden gelinmesinin filmini yapmak istedim. İki yüz kişi öldürüldü ve Sen nehrine atıldı. Bir haftadan fazla bir süre nehirden aşağıya yüzüyorlar ve bundan kimse bahsetmiyor. Kırk yıl! Bu, hikâyenin başlangıç noktalarından biriydi.

Saklı, *sadece bastırılan duygunun ortaya çıkmasını değil, toplumdaki esrarengiz sıkıntıyı da ele alıyor.*

Bu sıkıntı çılgıncasına yaşanan bir kaybetme korkusundan kaynaklanıyor. Kendimizi huzursuz hissetmemiz için her türlü sebebimiz var. Bu yüzden filmim, sızlayan vicdanımızı da ele alıyor. Daniel Auteuil'ün canlandırdığı karakter uyku hapı alıyor, diğeri uyuşturucu ya da alkolle kendini uyuşturuyor, bir diğeri de benim gibi delicesine çalışıyor. Dördüncüsü hayır kurumlarına bağışta bulunuyor. İşte bunlar da sızlayan vicdanımızı rahatlatma şekillerimiz.

Filmde çok önemli bir cümle var: "İnsan kaybetmemek için ne yapmaz ki?"

Evet, bu anahtar cümle. Hepimiz liberalizmin tutsağıyız ve kaybetme korkusu her gün bizimle. Bazı şeyleri bilmemize rağmen dile getirmekten başka bir şey yapamıyoruz. Rahat uyuyabilmek için kendimize yalan da söylüyoruz.

Filmleriniz bazen, çağımızın büyük bir medya çukuru, bir hapishane olduğu izlenimini uyandırıyor. Her kaçış imkânsız.

Bu Platoncu bir çukur: Bu çukurda yaşıyoruz ve güneş ışığını bilmiyoruz. Mesela, medya dünyası böyle bir çu-

kur. Ama sadece bu değil. Bilgilerimiz de bir çukur. Hayatla ilgili gerçekten ne biliyoruz? Birbirimizi çok iyi tanıdığımızı zannediyoruz. Bir çocuk, odasından çıkmadan önce dünyayı ekrandan görüyor ve bu gördüğünün gerçek dünya olduğunu umuyor. Bunlar manipüle edilmiş görüntüler. Az bilmek tehlikeli değil. Ama az bilip de daha fazla bildiğine inanmak tehlikeli. Medya olmadan önce insanlar sadece dolaysız olarak çevrelerini biliyorlardı ve bilgileri de buradan edindiklerinden besleniyordu. Bu insanlar dünyayla ilgili çok şey bilmeyi hayal etmiyorlardı. Biz modern insanlar bunu hayal ediyoruz. Aslında neredeyse hiçbir şey bilmiyoruz.

Bu durumda Benny'nin Videosu *bu medya çukuruna yapılan radikal bir eleştiri. Televizyon ve sinema görüntülerinin kabul edilebilir sınırlara kadar nasıl bizim dünya deneyimimizi belirlediğini ve algılayışımızı çarpıttığını anlatıyor.*

Filmle ilgili bir yorum yapmak istemiyorum. Ama medya bizi iki anlamda çok yabancılaştırıyor: Medyayı tüketen kişiler de, bizim gibi medya konusu olan insanlar da birbirimize yabancılaştırıldık. Hayat 'yapaylaştırıldı' ve gerçekliğimiz bu medya yapısından geliyor. Ben medyayı kasıtlı olarak manipüle eden biri olamam. Görüntünün ve yansıyan gerçekliğin olması durumunda gerçek zaten çarpıtılmıştır.

Eğlence endüstrisi kendi özfarkındalığımızı ve kendimizi konumlandırdığımız yeri etkiledi denebilir mi? Çok değer verdiğiniz bir filozof olan Blaise Pascal da eğlenceden yakınıyor. Ador-

no daha da fazla yakınmış. Kültür endüstrisi onun gözünde, örgütlenmiş eğlence. Bu, gerçek hayattan sapmak demek.

Bu düşünce bana yabancı değil. Televizyon Batı'da yeni bir boyut kazandı. Eskiden insanlar çalışmaktan düşünmeye vakit bulamıyorlardı, bugünse eğlenceden düşünemiyorlar. Gerici olsam, insanın kendi varlığınla hesaplaşmaya dayanamadığını söylerdim. Ya baskı altında tutup bir şekilde mutlu kılacağız onu, ya da eğlendirip aptallaştırarak. Bu düşünce sevimsiz ama toptan reddedilemez. "İnsanlar doğuştan aptal. Biz de onları etkimiz altına alalım ve değersiz şeyleri onlara dayatalım" denebilir. Ya da kısıtlı araçlarla bu durumla uzlaşılamadığı ortaya konabilir. Benim tavrım böyle olurdu.

Yani modernleşmemize rağmen hayatla ilgili gitgide daha az şey biliyoruz.

İstediğimiz hayatı yaşamıyoruz. Kendiliğinden oluşan zorunluluklar sebebiyle ne istediğimizi hakikaten unuttuk. Biz inanılmaz ayrıcalıklıyız ve gerçek sıkıntılardan, zorunluluklardan acı çeken insanlar bizim endişelerimize sadece gülmekle kalmaz, kesinlikle sinirlenirler de. Bu yüzden benim filmlerim Üçüncü Dünya için değil. Orada hiçbir şey kaybetmiyorlar ama izleyici de bulmuyorlar. Çok normal! Temalarım bizim refah toplumumuzun temaları. Sadece bu refahtan değil, aynı zamanda bu refahın yarattığı vicdan sızısından da acı çekiyoruz. Ben hayatiyeti başka yerde hissediyorum; bizde değil. Bu sebepten de filmlerimi sadece bizim için, Batılı izleyici için yapıyorum. Başka bir şey yapamam; nasıl yapayım ki?

Aslında bu zorunluluklara ihtiyaç yok. İlk defa refah içinde olan ve darlık çekmeyen bir toplumda yaşıyoruz.

Ama bu her şeyi daha kötü yapıyor. Komünizm de neticede öykünmeci rekabetten bitti; biri diğerinden daha fazla sahip olmak istedi.

Kurdun Günü'*nde belirtileri değiştiriyorsunuz. Uygarlık ıssız bir yer olarak karşımızda.*

Böyle.

Sizi kızdırmak istemiyorum ama Kurdun Günü *çok tutucu bir bakış açısıyla da yorumlanabilir: Kurumların dayattığı otorite eksildiğinde kurtlar gibi birbirimize saldırıyoruz. Hikâyede bir ilerleme yok. Amansız bir rekabet söz konusu. İki bin yıldan fazla süren uygarlaşmadan sonra bu çok acıklı bir durum.*

Buna rağmen çok sayıda ütopik ân ve insanlar arası jestler söz konusu. Bunlar göz ardı edilmemeli. Öncelikle film, klasik bir tür olan felaket filmi türünde, fakat tek bir fark var. 2020 yılında geçmiyor. Yarını, yarından sonraki günü gösteriyor. *Kurdun Günü*'nü kesinlikle tutucu olarak görmüyorum. Beni ilgilendiren şey bu değildi. Çünkü *Kurdun Günü*'nü sürekli olarak televizyonda görüyoruz; ancak bizden çok uzakta, Afrika'da mesela. Zamanımızda cereyan ediyor ancak bizden o kadar uzakta ki, bize gelmeyeceğini ve bize bir şey olmayacağından emin olabiliriz.

Ama şimdi Kurdun Günü *çok yakınımızda.*

Evet. *Kurdun Günü*'ndeki çıkış noktam buydu ve çok basitti: Prizden elektriğin, musluktan suyun gelmediğini düşünün. Hepsi bu. Felaket filmlerinin alışılmış görkeminin olmadığı bir film çekmek istedim. Çünkü felaket filmlerinde hep problemi çözen bir kurtarıcı vardır. Sonra her şey normale döner. Ben bu klasik örneği sadece biraz değiştirdim.

11 Eylül saldırısından sonra bu apokaliptik fantezinizde haklı çıktınız mı?

Senaryo 11 Eylül'den çok önce yazıldı ama El Kaide'nin terör saldırısı bu filmi çekmem için beni harekete geçirdi. Doğru; apokaliptik fanteziler düşünüyorum. 11 Eylül saldırısından sonra dünya değişti denmesine şaşırmıştım. Bu çok naif çünkü saldırılar havadan yapılıyor ve her ân beklenebilir. Saldırının ince düşünülmüşlüğü beni hayrete düşürmüştü: Amerika'nın acil çağrı numarası da 911. Kimin aklına gelir ki! Bu nasıl bir nefret? Böyle bir saldırı Amerika dışında bir yerde de tekrar yaşanabilir.

Doğa bilimlerine ve tekniğe olan doğal bir önyargı bu uygarlaşma eleştirisine ait olabilir mi?

Kesinlikle hayır. Buraya nasıl vardınız? Doğa bilimcilerine hayranım ama bir doğa bilimci olmak için yeterince akıllı değildim çünkü bu harika bir hafızaya sahip olmayı gerektiriyor.

Benny'yi neden Yunan tragedyası anlatan bir Almanca öğretmeninin dersinde değil de, bir bilişimcinin dersinde görüyoruz?



ato, 1997.



Çünkü bu çok anlamsız olurdu. Diğer öğrencilerin de aynı şeyle meşgul olmaları gerekiyordu. Herkesin önünde bir ekran var.

Herkes ekranın önünde iletişimsizmiş gibi çalışmaya dalmış.

Bunda en ufak tartışmalı bir şey yok.

Der Kopf des Mohren *(Zencinin Kafası, 1995, reji: Paulus Manker) adlı senaryonuzda ana karakter gitgide dünyadan kopan bir ses bilimcisi.* Yedinci Kıta*'daki karakterse çok mut - suz bir mühendis.*

Buradan hiçbir şey çıkmaz. Sadece kariyer yapılabilecek ve sorumluluklar alınabilecek işleri aradım. Birine teknik bir iş verseydim bunu, o kişinin öncelikle sinir hastası ya da aklını kaçıran biri olduğu varsayılmasın diye yapardım. Ne teknik düşmanıyım ne de bilgisayara karşıyım. Bilgisayar önce zararsız farz edilen ancak sonra tehlike yaratan bir hediye gibi olmasına karşın ikisi de hayatı olağanüstü kolaylaştırıyor. Sistemler çökünce bütün uy - garlık felç oluyor. Başkalarının sistemini yıkmak savaş sebebi olabilir. Dünya ne kadar teknikleşiyorsa o kadar kolay da tahrip edilebilir oluyor.

Ama modern 'işlev sistemi'nde insanlar arasındaki ilişkinin çok soğuk olduğunu gösteriyorsunuz. Günlük hayattaki dolaysızlığın çocuklarda bile bozulduğunu gösteriyorsunuz. Kur - dun Günü*'nde babanın öldürülmesi çocuklarda niçin hiç iz bırakmadan geçip gidiyor?*

Bunun daha dikkat çekici olduğu *Ölümcül Oyunlar*'daki çocuğun öldürülmesi de aynı fenomen. Gerilimin kuralları neler? Hiçbir hayvan yaralanmaz, hiçbir çocuk ölmez ve sonda iyi olan kazanmak zorundadır. Daha önce kendime dediğim gibi, *Ölümcül Oyunlar*'da her şeyin tam tersini yapıyoruz. Önce köpek ölüyor. Akabinde çocuk öldürülüyor ve her şey zorlaşıyor. Film nasıl devam edebilir? Ne gibi imkânlar var? Aynı anlatım problemini *Kurdun Günü*'nün başında da yaşamıştım. Savaşla ilgili alçak uçuş uçaklarından kaçarken vurulan ailelerin hikâyeleri vardı. İki farklı davranış kalıbına göre tepki veriyorlar: Hayatta kalanlar ya ölülerin yanında kalıyor ve sonra onlar da ölüyor, ya da ölüleri bırakıp kendilerini güvenli bir yere varıncaya kadar sürüklüyorlar ve sonra da krize giriyorlar.

Bunun, ebeveynin ölmüş çocuklarına karşı davranışlarıyla nasıl bir ilişkisi var?

Ölümcül Oyunlar'daki ebeveyn bir kere de olsa öldürülmüş çocuklarının yanına gidip ona dokunsalardı ondan bir daha ayrılamazlardı. Ve film de devam edemezdi. Aynısı *Kurdun Günü* için de geçerli. Anne ilk sahneden itibaren iki çocuğuyla yalnız başına bir sokakta ilerleseydi, herkes, "Neden? Ne diye? Orada ne yapıyorlar?" diye sorardı. Yani bir baba sokmak zorundaydım ve sonra mümkün olduğu kadar çabuk ondan kurtulmalıydım. Sonra hayatta kalanların içinde bulundukları durumla ilgisi olmayan bir olay yaşamaları gerekiyordu. İster inanılsın ister inanılmasın. Çünkü anne ve çocuklar travmayla meş-

gul olmaya başlar başlamaz olay bitiyor ve daha fazla hareket etmiyorlar. Başlangıçta babanın gömüldüğü bir sahne yazmıştım ama her şey çok kötüydü ve filme inandırıcı olmayan bir acıma duygusu katmıştı. İnsanlar konuşamaz durumdalar ve paralize olmuşlar. Bunlar tamamen dramaturjik düşüncelerdi.

Bu sahnelerde kuşku duyduğum ilk şey 'duygusal buzlaşma'nın ne kadar ilerlemiş olduğunu göstermek istemenizdi. Hatta kendi çocuklarına tuttukları yas bile bloke olmuş.

Hayır, bu kötü olurdu ve zaten olamaz da. Bu çok basit olurdu ve buna inanmıyorum da. Çocuğunuzun gözlerinizin önünde vurulması tahayyül edilemez, katlanılamaz. Bence bu senin de duygusal ölümün. *Ölümcül Oyunlar*'ın oyuncuları için bu hakiki bir problemdi. Kendilerine o odadan nasıl dışarı çıkmaları gerektiğini soruyorlar.

Ölümcül Oyunlar*'daki baba Ulrich Mühe kendini tuhaf bir şekilde suçlu hissediyor. Ve hiç de tesadüf olmayarak 1997 yılında çektiğiniz, bir Kafka uyarlaması olan* Şato*'da da karakterler hep suçlu. Unutma ve duyguları bastırma yan temalarınızdan dolayı bana, suç sorunu sanki sizin gizli bir tutkunuzmuş gibi geldi.*

Bunlar esas beni ilgilendiren temalar. Yaş arttıkça insan çocukluğundan beri neler yaşadığı üzerine daha fazla düşünüyor.

Suç ve duyguları bastırma, karakterlerinizin üzerinden atamadığı bir gölge gibi.

Halının altına süpürdüğünüz şey, gün gelir halıyı harekete geçirir. Hepimiz suçluluk duygusuyla yaşıyoruz. Başka türlü yaşanamaz çünkü bu insan olmanın şartı. İnsan her zaman isteyerek veya istemeyerek birileri tarafından suçlu bulunur. Acının olduğu her yerde suç da vardır. Suçsuz yaşayamayız. Bir toplumun ve bir sistemin parçası olarak kaçınılmaz olarak suçluyuz. Mesele, bununla nasıl başa çıktığımız. Bazen yan çiziyoruz.

Eğer bir şey bizi yanıltmıyorsa, Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası, *bugün çok uzak olan ilk günah kavramıyla ilgili. Buradan bir şey çıkarabiliyor musunuz?*

Kendimi ne Protestan ne de Katolik olarak görmeme rağmen ilk günah kavramında çok zekice bir düşünce yatıyor. Dünyanın içinde bulunduğu durum bizim kaderimiz değil; yüzyıllar boyunca insanlığın getirdiği durumu yaşıyoruz. İnsanlık bunu istedi. İnsanlar birbirleriyle başka türlü sosyalleşselerdi dünya farklı olabilirdi. Bizi berbat bir hâle getiren hile ve yalan olmadan. Yüksek kavrayışlı insanın olduğu her yerde hayati tehlike söz konusudur.

İlk günah doğaya karşı bir suça ya da insanlar arasındaki bir suça mı delalet ediyor?

İkisi de. Ben bütünün bir parçasıyım; vakumlu bir odanın içinde yaşamıyorum. Yaptığım her şeyi başkasına ve kendime yapıyorum. Her jestin, her cümlenin arkasında oraya kasıtlı olarak koymamama rağmen bir amaç var. Kendimizi bazı şeylerden sakınmamıza rağmen yine de onlarla

ilgileniyoruz. Kendimize karşı da sözlü ya da susarak bir davranış sergiliyoruz. Bu ikilemden çıkamıyoruz.

İlk günahın kötü bir namı var. Hiç yapmadığımız şeylerden dolayı suçlu addediliyoruz.

Bu kesinlikle yanlış bir bakış. İlk günah bir suçu miras aldığımız ve bu mirastan faydalanmaya zorunlu olduğumuz anlamına gelmiyor. İlk günah sadece karar verme özgürlüğü olan ve buna sahip olarak da sürekli yanlış seçme ve bunun getirdiği zarar görme ve zarar verme imkânına sahip insanın miras payı. Bu ikilemden kimse çıkamaz. İnsanın bunu dini olarak saptaması ve bir tanrıyı bunun için sorumlu tutması can alıcı değil. İlk günahtan bir şeyler anlamak için ne yüksek mühendise ne de tanrıya ihtiyacım var.

Suç sorunu, Saklı'*nın ahlâki merkezi. Neden suç sorununu aydınlatmayıp tehdit videolarını göndereni ortaya çıkarmadınız? Suçlunun kimliğini açığa çıkarmaktan sakınıyorsunuz ve böylece aslında suçu tuhaf bir şekilde soyutlaştırıyorsunuz. Suç, tarihötesileşiyor; ebedileşiyor.*

İzleyiciye videoyu kimin gönderdiğini açık etsem onun işini kolaylaştırıp rüştünü ispat etmediğini ileri sürmüş olacağım. Yönetmen izleyiciye bir duruş dayatmaz. Biri bana bir kitapta ya da bir filmde nasıl düşünmem ve hissetmem gerektiğini açıkladığı zaman kızıyorum. Ayrıca *Saklı*'nın sonu da kesinlikle açık değildi. Sadece bir okuma şekline karar verilmeli.

Siz karar verdiniz mi?

Edebiyat redaktörünün oğluyla genç Arap arasında geçen bir diyalog yazdım. Gerçi diyalog anlaşılmıyor, çünkü mekânsal mesafe çok fazla ve ikisinden de diyaloğun içeriğini kimseye söylemeyeceklerinin sözünü aldım. Videoyu kimin gönderdiğinin bilinmesi neyi değiştirir ki? Hiçbir şeyi değiştirmez. Videoyu göndereni ortaya çıkarmam meseleyi basitleştirirdi; biri yalan söylemeliydi.

Kim peki?

Bilmiyorum.

Majid'in oğlu?

Bilmiyorum.

Majid?

Bir fikrim yok.

Videokasetleri adalet, gerçek olmayan bir otorite mi yolladı?

Mümkün.

Tanrı mı yolladı?

Belki.

Bu adalet vicdan sızınızı dindirdi mi?

Olabilir.

Eğer dindirmediyse kim bunları yolladı?

Her tür açıklama var ve ben bu açıklamaların hepsini duydum. Umarım hepsi etkindir. Bir kez daha söylüyorum: Bu, filmde ele alman problemde neyi değiştirir ki! Suçtaki problemi? Hiçbir şeyi değiştirmez.

Filmlerinizde barışa yer var mı? Bir 'özür'e? Saklı'da *Georges Laurent adlı bir edebiyat redaktörünü canlandıran Daniel Auteuil, Cezayirli Majid'e gidip özür dileyebilirdi.*

ama bunu yapmıyor. Diğer taraftan, karanlık yatak odasındaki sahnede kendisiyle yüzleşmeye çalışıyor.

Suç kavramı sizde toplum değil, tek başına herkes demek.

Toplumun her zaman tek suçlu olarak görülmesine karşıyım. Böylece karşımızdakine ve kendimize olan sorumluluğumuzdan uzaklaşıyoruz. Kendi korkunç durumlarıyla uğraşmamak için aklını topluma takmış insanlarla çok sık karşılaşıyorum. Her radikallik böyle özellikler taşır. Beni kendimle hesaplaşmaktan kurtarıyor. Her tür ideoloji bunun için harika araçlaştırılabilir.

Korku, suç, duyguların bastırılması ve unutmak gibi karanlık temalarla uğraşmanın rahatlatıcı bir tarafı da var.

İnsanın sahip olduğu korku onu bu temalara yönlendiriyor ve bu temalarla uğraşıldıkça da bunların çoğu netleşiyor. Bu temalarla uğraşmak tabii ki bir çeşit kendini koruma ve bu yüzden de böyle bir işi istediğim gibi yapabiliyor olmak büyük mutluluk. Korkularımızdan bir oyun ortaya koyabildiğimiz için hepimiz ayrıcalıklıyız. Bu hari-

ka bir şey. Bir iş arkadaşının işinden yakınması da beni bu yüzden hep sinirlendiriyor. Ne kadar ayrıcalıklı olduklarını bilmiyorlar.

Korkularınızla oynarken izleyiciye bütün çıkış yollarını kapatıyorsunuz ve bu sebepten iletişim bilimciler de sizden umudu kesiyorlar. Anlaşma ânları neredeyse yok denecek kadar az ve konuşma, tartışma yoluyla da her şey sadece kötüye gidiyor. Saklı*'daki çiftin, oğulları evi terk ettikten sonra ettikleri kavgayı düşününce...*

Evet. Konuşma ters gidiyor çünkü ilişki zaten çoktan krizde. Bu yüzden iletişim aracını devreye sokmadım. İki insanın konuşarak aralarındaki uyuşmazlığı ortadan kaldırabileceğine inanmıyorum. Uyuşmazlık ne kadar fazlaysa o kadar suskunlaşıyoruz. Durmaksızın konuşarak da suskun olabilirim. Tabii kadınlar bu konuda başka fikirdeler; her şeyi söylemek istiyorlar. Buna az önem veriyorum. Bugüne kadar neredeyse hiçbir konuşma beni ileri götürmedi. Jestlerin ve davranışların bizi iyi de olsa kötü de olsa çok daha ileri götürdüğünü düşünüyorum. Zaten en güzel iletişim, beraber müzik yapmaktır. Bu, beraber nefes almanın bir çeşididir ve büyük ihtimalle her konuşmadan daha güzeldir; çünkü sözsüz, kavranamaz bir şekilde gerçekleşir.

Müzik şiddeti yok eder, barbarlıktan kurtarır?

Evet, bundan eminim. Müzik bir iletişim aracı olarak kullanıldığında birçok uyuşmazlığı çok daha kolay yok edebiliyoruz. Ben bunun kulağa romantik gelmesine rağmen böyle olduğuna inanıyorum.



Ölümcül Oyunlar, 1997.



Esas meseleye gelmeden ve filminizin ikinci nirengi noktasını, şiddeti sormadan önce, neden on yıl sonra Ölümcül Oyunlar'ı *tekrar çektiğinizi bilmek isterim.*

Çünkü film Almanca olduğundan Amerika'da sadece sanat filmlerine yer veren sinemalarda gösterildi. Filmi izleyeceği düşünülen esas kitle filmi izlememişti. Orada altyazılı yabancı dildeki filmleri çok az bir yüzde izliyor. Ve Amerika'da dublaj yapılmıyor. Buna çok seviniyorum, çünkü dublaj korkunç bir şey. *Saklı*, Amerika'da enteresan bir şekilde *Piyanist*'den daha büyük başarı kazandı. Bunu hiç hesaba katmamıştım, çünkü *Saklı* küçük ama izleyici talep eden bir filmdi. İngiltere'de sansasyon yarattı. Hiçbir sanat filmi orada bu kadar izleyici toplamamış. Bilmiyorum neden. Filmde Anglo-Sakson ülkelerdeki izleyicinin beğendiği bir şey olmuş olmalı. *Ölümcül Oyunlar*'ı tekrar çekme teklifi de bu yüzden geldi.

O filmi tekrar çekme fikri tamamen size ait değil yani.

Bana ait! Normalde kesinlikle bir filmi tekrar çekmem; bu açıktır. Ama *Ölümcül Oyunlar*'ın özel bir yeri var. İzleyicisi için bir tokat niteliği taşıması düşünülen ve gerçekten kışkırtmak isteyen tek film. *Ölümcül Oyunlar* özel bir izleyici kitlesi, yani şiddet tüketicileri ve bununla beraber tabii ki büyük, uluslararası İngilizce konuşan pazar için düşünüldü. Sadece başlık Amerikan değil. Filmdeki hafta sonu evine bakarsanız klasik bir Amerikan evi olduğunu görürsünüz. Avusturya'da böyle bir ev bulamazsınız. Evi kendimiz inşa ettik. Böyle bir Amerikan evini ben istedim,

çünkü ilgili kitlenin kendini özdeşleştirme imkânı daha fazlaydı.

Bunun için Hollywood'a taviz verdiniz mi?

Hayır. Planlar değişmedi. Şartım, son montajı kendim yapmamdı. Filmi ilk finanse eden, büyük stüdyolardan biriydi. Koyduğum bu şartı kabul etmek istemediler. Ben de o zaman bu işi yapmayacağımı, kendimi mahvetmek istemediğimi söyledim. Zaten izleyicinin ilk filmi daha iyi bulma ihtimali olduğundan bir filmi yeniden çekmek her zaman tehlikelidir. Ben de korkuyordum ve buna bağlı olarak üzerimde baskı oluştu. İşe teknik tarzın rahatsız ediciliği de eklendi: Aynı formu başka şartlar altında korumayı başarabilecek miydim?!

Bunu başardınız mı?

Bence evet. Filmin çok başarılı olduğu kanısındayım.

Yapımcıya baskın çıkıp şartlar koştuğunuz için mi?

Tekrar çekip çekemeyeceğim sorulduğunda uzun zaman düşündüm çünkü bu çok çalışma gerektiriyordu. Başka bir şartım, Naomi Watts'm başrolü oynamasıydı. Bir zamanlar *Piyanist*'deki tek şartımın, başrolün Isabelle Huppert'e verilmesini istemem gibi.

Ölümcül Oyunlar'*ın ilk versiyonu tekrar çekimde değişti mi?*

Avusturya versiyonunda bugün öyle çekmeyeceğim planlar var. Buna rağmen onları değiştirmedim. Yapacak-

san tam yapacaksın. Planı planına aynı filmi çektik. Fakat her film sonunda farklı olur. Kamera önünde olan insanlar farklı olduğundan anlam kayar. Bu da işin eğlenceli tarafı.

Çoğu kişi Amerika'daki rahat çalışma şartlarından hayranlıkla bahsediyor.

Ben de buradan yola çıktım. Çekimler daha öncekilerle karşılaştıramayacağım kadar güç gerektiriyordu. Televizyon daha da zor. Bu filmden sonra daha önce hiç bu kadar yorulmadığımı fark ettim. Çekimlerden sonra Viyana'ya döndüğümde eski hâlimden eser kalmamıştı.

Başka bir filminizi de tekrar çekmeyi düşünüyor musunuz?

Saklı için bir teklif var. Ron Howard filmin bir hakkını aldı. Daha önce bunu yapıp yapmak istemediğimi soruyorlardı ancak bu anlamsız. Fikir, Amerika koşullarına göre yeniden yazılmalı. Bunu yapabilirim ama yapmak istemiyorum. Bu edindiğim tecrübe bana yeter. Öğrenmem gereken ne varsa öğrendim. Zaten gerçekleştirilmeyi bekleyen yeterince projem var. *Ölümcül Oyunlar,* kuralı doğrulayan bir istisna olarak kalacak. Umarım Anglo-Sakson ülkelerde düşünülen izleyici kitlesini bulur.

Amerikalı izleyici neden Ölümcül Oyunlar*'a ilgi duymalı? Milletin ahlâk merkezini, şiddet problemini hedeflediği için mi?*

Bunu Amerikalılara sormalısınız. Ben bu filmin, Amerikalıların en çok hoşlandığı gerilim etkisini yakaladığına

inanıyorum. Birçok kişinin filmin öz-düşünümsel düzlemini tahminen hiç idrak etmemesine rağmen.

Belki bu düzlemi hiç anlamadılar. Mesela, kaseti geri sarma sahnesi. Filmin durdurulup geri sarıldığı sahne.

Test gösteriminde izleyicilerin bir kısmı salonu terk etti. İddialı izleyici 'normal' izleyiciye göre böyle bir şeye daha kolay aldanıyor. Ama işte bu kırılmalar filmin anlamını ortaya çıkarıyor; yoksa diğerleri gibi sıradan bir gerilim filmi olur. Zaten ben de bunun için yaptım.

Ölümcül Oyunlar *bir Hollywood filmi olsa mutlu sonla biterdi?*

Tahminen. Bunu reddetmek bu filmin düzenine ait. Bu düzenin özü, böyle bir tutumun yansımalarını harekete geçirmek için izleyicilerin beklentisini sistematik olarak düşürmeye dayanıyor. Ama Amerikalı izleyici muhtemelen yanlış yetiştiğinden bu kırılmayı anlayamıyor. Prensipte böyle filmlerle izleyiciye ulaşmanın mümkün olup olmadığı gibi çok enteresan bir soru ortaya çıkıyor. Prensip açısından acaba mümkün değil mi? Test gösteriminde izleyicilerin dışarı çıkması beni rahatsız etmekten ziyade düşüncelerimde haklı çıkardı. Bizde de birçok kişi salonu terk etti. İnsanlar kendilerini yakalanmış hissediyorlar. Onları eylemin suç ortağı yapıyorum ve onları da bundan dolayı suçluyorum. Bu hiç hoşa gitmiyor. Şiddeti tüketmenin aynı zamanda yardaklık etmek de olduğunu anlamak istemiyorlar. Cannes Film Festivali'nde insanlar bağırdılar. Salonda filmi destekleyenlerle desteklemeyenler arasında münakaşa çıktı. Bence bu

ulaşılabilecek en iyi şey. Bu, filmin herkese aynı şekilde tesir etmediğini ve anlatılmak istenenin alımlandığım gösterir. Herkes kendi ideolojik görüşüne göre davranıyor.

Hoşnutsuzluk, kaseti geri sarma sahnesinde işgüzar bir şekilde hikâyeye karışmanız ve kapalı anlatımı bozmanızdan mı kaynaklanıyor?

Sadece böyle bir numara çekerek, insan elinden çıkanın yapaylığını izleyicinin aklına getirebilirdim.

Ama izleyici bunun insan elinden çıkmış olduğunu biliyor ve haklı olarak da bu yaratı içinde kapalı bir anlatım bekliyor.

Hayır. İzleyici bunu sadece teorik olarak biliyor ve unutmak için de sinemaya para veriyor.

İnsanlar sinirleniyor çünkü unutmak için para ödüyorlar, ancak siz bu oyunu bozuyorsunuz.

İnsanların sinirlenmesi harika bir şey. İşte o zaman endişelenmeye başlıyorlar.

Bu Adorno'yu işaret ediyor: Özne protesto ederken, "Daha ölmedim," der.

Haklısınız. Ama bir kere daha belirtmek istiyorum: Birinin filme sinirlenmesini ve buna rağmen salondan çıkıp gitmemesini kabul etmiyorum. Hiç hoşlanmamasına rağmen içeride kalıyor ve sonra bunu ona benim yaptığımdan şikâyet ediyor. Bu olmaz! Ben de ona diyorum ki: Gerilim senin açından bu kadar önemli mi? Hikâyenin nasıl bittiğini bil-

mek zorunda mısın? O zaman filmde hoşuna giden bir şey bulmuş olmalısın.

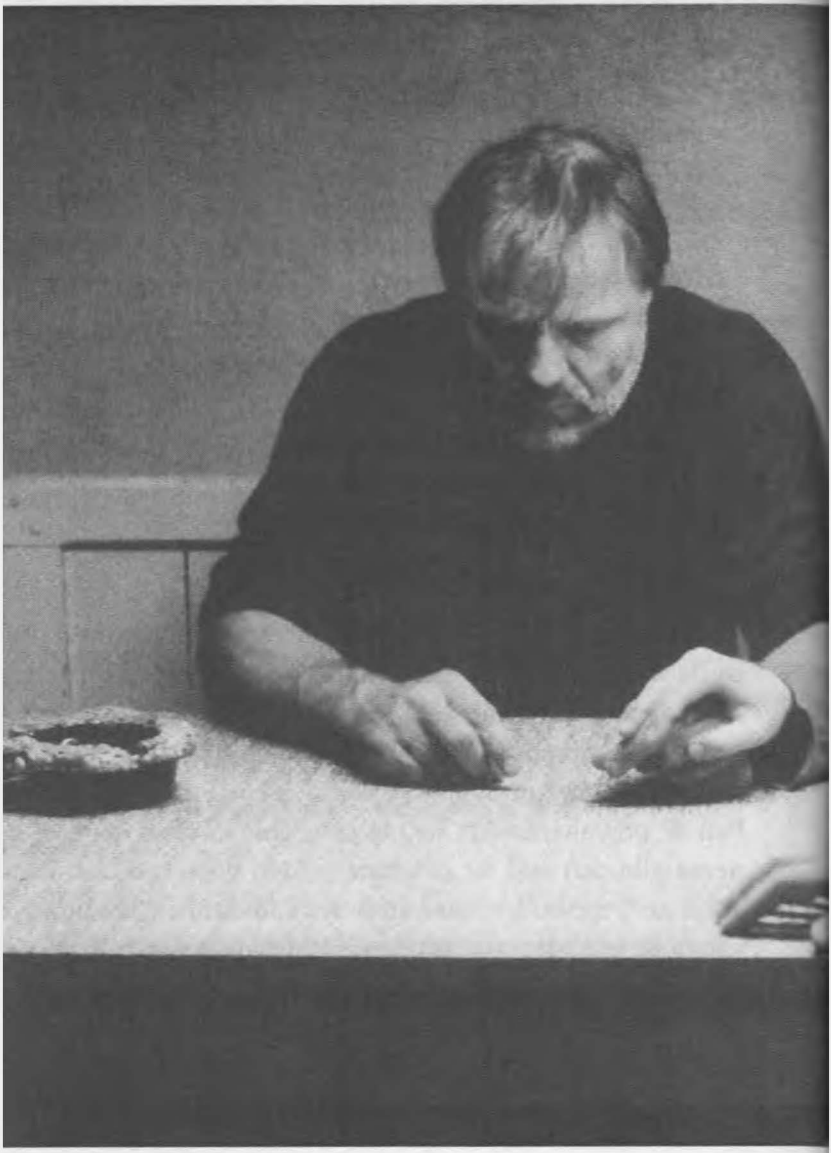
Ölümcül Oyunlar'ın son sahnesinde katiller kurgusal ve gerçek şiddet hakkında konuşuyorlar. Ana fikriniz, kurmaca - nın da gerçek olduğu yönünde mi?

Kurgusal şiddetin kendi kurgusallığında, gerçek şiddet kadar önemli olduğunu göstermek istedim. Çünkü kurgusal şiddet de gerçek şiddet gibi kafada meydana geliyor. Hoş olmayan bir şekilde ifade edersem: *Ölümcül Oyunlar* izleyiciyle alaycı bir şekilde oynuyor, çünkü film ona, "İçerde kaldığın için tokadı pek tabii ki yiyeceksin," diyor.

O zaman şiddetle işbirliği yaptığınız şeklindeki suçlamaları göze almak zorundasınız.

Daha önce değindiğimiz din filozofu René Girard da beni bu konuda suçladı. *Ölümcül Oyunlar*'ı Graz'da bir tartışma programına katılmadan önce izlemiş. Şiddetle ilgili bir tartışmaya girsem bu tartışmanın bir parçası olacağını ve sonunda o programdan sağ salim çıkmayacağını söyledi. Ben de ona alternatifin ne olabileceğini sordum. Çünkü sinema gibi duyusal bir ortamda şiddeti göstermekten kaçınılamaz. Bu tabii ki yansıyanın ayırt edici niteliğini belirgin yapan ve izleyenin rolünü de beraberinde yansıtan bir form içinde olmalı.

Hafife alıyorsunuz. Siz sadece yansıtmakla kalmıyorsunuz, izleyiciye fiziksel bir tepki de söz konusu. İzleyicilere görsel bir acı da yaşatmak istiyorsunuz.



Bilinmeyen Kod, 2000.



Böyle bedensel bir acıyı göstermeden izleyiciyi filme sokamam. Zaten izleyici de durumu yaşayamaz. "Kürkümü yıka ama beni ıslatma" prensibine dayanarak şiddet hakkında konuşulamaz. Böyle bir şey olmaz. Bu prensip ne demek istiyor? Yoksa en iyisi, üstünde durmamak mı?

Kim şiddete karşı savaşıyorsa kendisi şiddet kullanır mı diyeceğiz?

Korkarım ki tam olarak böyle demek gerekiyor.

René Girard şiddetin her türlü sinemasal anlatımının tehlikeye yol açtığını, tehlikeyi estetize ettiğini savunurken yanılıyor mu?

Ben de bundan form aracılığıyla kaçınmaya çalışıyorum. Normal bir şiddet filmi, şiddetin gerçekliğini bozar. Film şiddeti gerçekte olduğundan çok daha çekici bir şekilde yansıtılır. Şiddet gerçekten de çoğunlukla sıradan ve gösterişsiz. Şiddet filmleri de bu sıradanlığı estetize ederek gösterişli hâle getiriyor. Eğer biri gerçek hayatta vurulmuşsa bu fazlasıyla sıradandır. Filmde ise kişi ağır çekimde havada uçar, etrafa litrelerce kan saçılır, silah sesleri bir top atışı gibi gürler ve benzeri şeyler olur. Bu, somut gerçeklik kastedilmemişçesine izleyiciye rahatlatıcı bir his veren bir çeşit gerçeküstücülük. Şiddet, tüketimin amaçlarına uygun olarak zararsız gösteriliyor ve estetize ediliyor. Bir şiddet filmi ne kadar görkemliyse o kadar gerçekdışı oluyor ve bunu izlemesi de benim açımdan çok zevkli. *Ölümcül Oyunlar* bundan kaçmıyor.

Pasolini de bunun benzerini denedi.

Bildiğim kadarıyla *Salò* filmi, şiddeti ölçülü bir şekilde ele almayı başardığı tek filmi. Şiddet estetize edilmeyip, olduğu gibi gösterişsiz yansıtılıyor ve bu gerçekliği sayesinde de dehşetini tekrar kazanıyor. Ama şunları birbirinden ayırmak gerekiyor: *Salò*'nun konusu şiddet, *Ölümcül Oyunlar*'ın konusu şiddetin medyadaki sunumu. Bunlar gerek içerik açısından gerek estetik açıdan çok farklı hedef belirlemeleri.

Zaman zaman Ölümcül Oyunlar *ya da Oliver Stone'un* Katil Doğanlar'ı *gibi filmlere baktığımda gençlik şiddetiyle suç ortaklığı taşıyormuş gibi geliyorlar.*

Katil Doğanlar medyadaki şiddeti gösteriyor. Aynı zamanda bu şiddeti o kadar çekici resmediyor ki, izleyici de bu çekiciliğe yenik düşüyor. Oyundaki konumunu algılamaya ve bunu yansıtmaya hiç fırsatı yok. Hiçbir anti-faşist film faşizan bir estetikle yapılamaz.

Oliver Stone ile sizin aranızdaki fark nedir?

Ölümcül Oyunlar yarattığı sürekli algı kırılmaları ve özdüşünümsel karakteristiği sayesinde izleyiciye kendi manipüle edilebilirliğini ve potansiyel suç ortaklığını gösteriyor. Bu tamamen farklı bir yaklaşım. Ama bir ruh hastası *Ölümcül Oyunlar*'a atıfta bulunursa ben bunu zaten değiştiremem. Ancak hiçbir film, birini öldürmeye teşvik edemez. Filmler tetikleyici bir âna sahip olmak ister. Hayatta ne tetikleyici bir ân değil ki? Bir kez daha: Alternatif, temayı kesinlikle ele almamaktır. Her yerde varlığını gösteren şiddet pazarlamasına göre bunun korkakça bir çözüm olduğu kanısındayım.

Korku çoğu zaman sebepsiz şiddete yol açıyor. Kendimize açıklayamadığımız bir şiddet; sadece orada olan ve hiçbir toplumsal sebebi bulunmayan.

Seri katil filmlerinin büyüleyiciliği burada. Komşunun polise, "Çok iyi ve nazik bir insandı," dediği yerdedir. Şiddet temelsiz ve sebepsiz bir şekilde karşımıza çıkmaz. Bu sebeplere iyi bakılmalı. *Yedinci Kıta*'yı düşünün. *Stern* dergisi o zamanlar temelde yatan meseleyi araştırdı ve alışılmış bir gazetecilik hatası yaptı. Bir insanın intihar raddesine gelebilmesi için bütün sebepler biraraya getirilmişti: Para sıkıntısı çeken adam, cinsel açıdan tatmin olmamış kadın; yani bütün bu artık dinlemekten sıkıldığımız sıradanlıklar. Bu, bütün hikâyeye hâkim olup sonunda hikâyeyi sakatladı. Ve tabii ki bu 'sebepsiz' hareketin kızgınlığını izleyici nezdinde etkisiz hâle getirdi.

Ama böyle sebepler de vardı.

Tabii. Ama hakikat her zaman, bir kitabın içinde yakalandığından ya da *Stern* dergisindeki makalenin uzunluğu bir yana dursun, yüz dakikalık bir filmde deşifre edildiğinden çok daha fazla karmaşık. Hakikati algılayışımız ve yeniden oluşturma gücümüz gerçeklikten korkunç bir şekilde geri kalıyor. Bu yüzden felsefede ve edebiyatta çok uzun zamandır parçalı anlatım tarzının yeteneklerimize tek uygun yol olduğu konuşuluyor. Bir şiddet eylemi için zararı doğuran sebebi bireysel bazda analiz edebileceğine ve açıklayabileceğine inanmak, ya saflıktır ya da saf sinizm. Bu, sinemada saf sinizmdir, çünkü açıklanan olay-

lar daha az meraklandırıcıdır ve bu şekilde kendilerini daha iyi satarlar.

Yedinci Kıta'*da ölüm; kayıtsızlık, mücadeleler ve şiddetle dolu bir toplumda özgürlüğün en açık ifadesiydi.*

Sadece hayır denebilen bir özgürlük nasıl bir özgürlüktür? Hayır diyebilmek insanı hayvandan ayırabilen bir şeydir de. Ancak ailenin intiharının özgürlük olup olmadığını bilmiyorum. Bu sevindirici bir karar değildi. 'Bir şey için' özgürlük zoraki olamaz. İntihara zorlanmış olmak olumlu bir karar değil. Tam tersine, sadece dayanamadığım her şeye hayır diyebilme kararı. Bu, teoride 'özgürlük' olarak görülse de, duygusal açıdan böyle değil. Böyle olsa bile bu çok acıklı.

Toplum tanımlamalarınızın hafif bir ontolojik yaklaşım içerdiğini düşünüyorum. Sanki şiddet zamansızmış, insan ırkının ebedi değişmeziymiş gibi.

İnsanlık tarihi bir kardeş katliyle başlıyor. René Girard'ın öykünmeci rekabet teorisine karşı çıkılamayacağına inanıyorum. Prensip: "İstiyorum ve istiyorum ki benim istediğimi sen de iste. Eğer bunu istemezsen kafanı kırarım." Bu, bütün uygarlaşma tarihi boyunca hiç değişmedi. Oysa bu ifade bir sıradanlık göstergesi.

Ölümcül Oyunlar'*ın sonunda şiddet kazanıyor. Kötülük aramızda ve kimse onu alt edemiyor.*

Ben bunu savunmuyorum. Kötülük ve şiddet sadece filmlerde alt edilemez ve bu da onun kışkırtıcılığını oluştu-

rur. Önemli olan, izleyicinin bu kışkırtıcılıkla ne yapacağı. Kısıtlı bir film süresi içinde önemli olan sadece meseleyi sivriltebilmek. Sonuna kadar gidilmeli ve kaçış yolu izleyiciye kapanmalı. İzleyici filme karşı koymaya zorlanmalı. Bu en etkili yöntem. Kısacası, izleyiciye en ufak bir kaçış yolunu açık bırakırsam o bu yolu kullanacak ve filmden kaçmak isteyecek. İzleyiciye kurtarıcı bir fırsat verirsem bu fırsata bel bağlayacak ve filmde esas söylenen ve gösterilen şeye yüz çevirecek.

Şiddetin hep gizil bir şekilde var olduğunu ama yakınlık bağımız koptuğunda, birbirimize karşı nezaketimiz kalmayıp birbirimizi artık fark etmemeye başladığımızda bir anda ortaya çıktığını söyleyebilir misiniz?

Bu böyle. Birbirimize yabancılaştığımız oranda en eski ve temel güvenimize tutunuyoruz: Birine baktığımda karnıma bıçak sokmayacağının güveni. Diğerinin vücut dokunulmazlığına karşı duyulan esas saygı. Jean Améry'nin işkence hakkındaki o müthiş denemesini düşünün. İşkence temel güvenimizi yok eder. *Ölümcül Oyunlar*'daki gibi bir şiddet durumuyla yüzleştirilirsek önce inanmayız; gözlerimize inanmadığımızı sanarız çünkü çoğumuz görünüşte toplumsal geleneklerin kozasına sarılı bir emniyetle büyümüştür. Güney Amerika'nın bir kenar mahallesinde büyüyen biriyse, hangi şiddetin yaklaştığını hemen fark eder.

Ama sizde de şiddetsizlik ideali yok mu; yani karşılıklı kabul görme? Çiftler, anneler babalar ve çocuklar arasında. Ve hatta yabancılar arasında.

Hepimiz kabul görmeye özlem duyuyoruz ve başkalarının dikkati, karşılıklı bir bütüne ait olma duygusu gerçekte ideal bir toplum sözleşmesi olur. Birlikte yaşamak zorunda olduğumuzu biliyoruz. Peki makul bir şekilde nasıl birlikte yaşayabiliriz? Başkasına yapmadığım bir şeyi kendime yaptırmayarak. Bu, kesin buyruk ve tamamen mantıki bir düşünce. Eğer bu dünyada her şey mantıklı bir şekilde cereyan ediyorsa, bunun çaresi yok.

Buna karşın bizde kabul görme savaşı hüküm sürüyor.

Bu bizim günlük deneyimimiz, değil mi? Sürekli olarak sempati kazanmaya uğraşıyoruz. Kabul görmek, bizim için solunan hava gibi. Bunu bulmak mutluluk. Kabul görmenin bize yasaklanmasıysa bizi yaralıyor. Bu bizim günlük yaşantımız. Başkalarına göre neysen osun. Aksi takdirde hastasındır. Eğer sadece kendi değerlendirmemize ihtiyacımız olsaydı çabucak yok olurduk. Yani tamamen başkalarına bağlıyız. Ve bunu anlayınca da sosyal davranış mantıklı bir çıkarım oluyor. Benim başkalarına ihtiyacım var. Ancak sonra içimize atavistik istekler düşüyor ve her şey yok oluyor. Bu ikilemden hiçbir toplum kurtulamaz.

Kabul görmek uğruna verilen mücadele, toplumsal açıdan gitgide daha az gerekli olmasına rağmen daha mı ağırlaştı?

Bilmiyorum. Olabilir. Ben sadece bildiğim bir şeyi tarif edebilirim. Ben kendi zamanının çocuğuyum. Temel sorunlar sadece tezahürlerinde değişiyorlar; varoluşlarında değil. On yedinci yüzyılda yaşamış bir çocuk için de tahminen babasından takdir görmek bugünkü kadar zordu. Ya da

Marcel Proust okuyun; kahramanların kabul görmek için nasıl uğraştıklarını göreceksiniz.

Filmlerinizin hangi temel yıkımı ele aldığını kendime defalarca sordum. Öncelikle baba eksikliği...

Sorunuzun cevabını bir psikiyatra bırakmak en iyisi. Benim psikiyatrım yok, çünkü böyle şeylerle ilgilenmiyorum. Eğer içimde bana zarar veren bir şey varsa, ki kesinlikle vardır, bunu bilmek istemiyorum. Acilen ilgilenmem gereken çok büyük bir ruhsal sıkıntım yok.

Hayır, yanlış anladınız! Sizin filmlerinizdeki babasızlığı kastettim.

İlk sahne* zaten korkudur. Kaybetmekten ve kendini kaybetmekten duyulan korku. Evet, en derin duygu korku. Filmlerim bunu ele aldığı gibi insanın kendini bütün bunalımlardan koruma girişimlerini de ele alıyor. Daha önce de belirttiğim gibi, ben babasız büyüdüm ama filmlerimdeki babasızlığın sebebinin bu olup olmadığını kendim değerlendiremem. Benim açımdan önemli de değil.

Benim açımdan da önemli değil. Beni ilgilendiren, filmlerinizde topluma karşı estetik düzlemde nasıl tepki gösterdiğiniz. Zencinin Kafası*'ndaki baba, ideal ve sevgi dolu ancak dünyayla baş edemiyor.* Benny'nin Videosu*'ndaki babanın vakti yok,* Saklı*'daki edebiyat redaktörü Georges Laurent ise oğlunu sürekli görmezden geliyor. Bunun arası yok mu? Sevgili başarısız babayla, gözünü kariyer bürümüş baba arasında?*

---

*) Psikanalizde, çocuğun ebeveynleri arasındaki ilk cinsel ilişki gözlemi. (ç.n.)

Bu yapısal umursamama sadece babaları ilgilendirmiyor; bütün ilişkileri ilgilendiriyor. Toplumda beklenenler korkunç ve insan sürekli olarak herhangi bir şeyin lehine veya aleyhine karar vermek zorunda; umursamanın lehine veya aleyhine. Ben kesinlikle ideal bir baba değildim, çünkü işimin her zaman önceliği vardı.

Sizi bu kadar çabuk bu noktadan ayırmak istemiyorum: Filmlerinizdeki yıkımların hepsi ailede başlıyor.

Bunun dramaturjik bir arka planı var. Kendime her zaman kimin için, hangi izleyici kitlesi için film yaptığımı soruyorum. Kimlik önemine en yüksek değeri vermeye çalışıyorum. Klasik küçük aileyle ilgileniyorum, çünkü bu klasik orta sınıf ve bunlar esas olarak sinemaya giden kesim. Çünkü bunlar toplumumuz açısından tipik. Bu kitle içinde, kendini benim filmlerimde tekrar tanımlandıran olabildiğince fazla insana ulaşma şansına sahibim. Şunu da ilave etmem gerekir ki, ben sadece bildiğim şeyler hakkında yazabilirim. İşçi sınıfıyla ilgili bir film yapmak istesem, sadece başka bir yerde okuduğumu ya da gördüğümü tekrarlamış olurum. Tecrübelerime dayanarak yazamazdım. Ama sorunuza dönecek olursam: Aile, bu toplumda yaşanan diğer şeylerden daha üst derecede yıkımların yaşandığı bir yer değil. Krizler model teşkil etmeleri açısından aile üzerinden daha rahat anlaşılır. Aile, içinde yaşadığımız toplumun yansımasıdır; şifredir.

Hangi bakımdan bir şifredir? Günlük hayatın rutini sebebiyle sona eren aşk için mi?



Piyanist, 2001.

Batı toplumu açısından bir şifre. Rutin aile dışında da tehlikeli.

Filmlerinizdeki ailelerde dikkat çeken, basmakalıp bir ebeveyn umursamaması var. Önce kendi aralarında, sonra da çocuklarına karşı. Bu nereden geliyor?

Tembelliğimizden geliyor. Bizler sadece kısıtlı yükü kaldırabiliyoruz. İnsan bütün gün çalışınca eve çok yorgun geliyor ve sakinlik istiyor. Başarı baskısının hâkim olduğu bugünkü sistemde başka bir şey neredeyse düşünülemez.

Toplumsal kavgalar kendilerini aile içinde yansıyarak mı tekrar ediyor? Öyleyse Yedinci Kıta*'daki insanların hepsi çok mutsuz.*

Evet, üçlemenin filmlerinde böyle. Herkes herkese ve herkes kendine karşı. Sadece üzüntü verici bir şey yaşandığında birbirlerine yaklaşıyorlar ve kendilerine dönüyorlar.

Filmlerinizdeki ailelerden biraz daha bahsedelim. Çocuklar neden bu kadar önemli bir rol oynuyor?

Hayvanlara uygulanan şiddetle merdivenin ilk basamağındayız ve dramaturjik olarak bu şiddeti bir çocuk üzerinden göstermek en kolayı. Çocuklara filmlerimde sık yer veririm, çünkü onlar toplumumuzda tamamen önceden belirlenmiş kurbanlardır. Sosyal hiyerarşide sistemin nasıl işlediğini gösteren ideal göstergeler, çocuklardır. Zaten çocuklarla çalışmayı da çok seviyorum.

Çocukları nasıl seçiyorsunuz?

İlk önce asistanlarımı rollerine uygun çocukları bulmaları ve onlarla konuşmaları için görevlendiriyorum. Asistanlar onlarla çekimler yapıyorlar ve sonra kimin olup olamayacağı çok hızlı bir şekilde görülüyor. Seçtiklerimin dışında kalanlara bir sahne veriyorum ve izliyorum. Kim en sona kalırsa onunla bir sahne deniyorum. *Benny'nin Videosu*'nda eşim, arkadaşının oğluna bakmamı rica etti. Bu rica beni çok rahatsız etti ve ona, beni rahat bırakmasını söyledim. Viyana, Salzburg, Münih, Berlin, Hamburg, Zürih, Basel gibi büyük şehirlerde bine yakın çocuk denedim. Bir sonuç çıkmadı. Sonra eşim büyük bir ısrarla bir de Arno Frisch'e bakmamı söyledi. Arno'yla iki dakika deneme yaptım ve aradığım çocuğun o olduğunu anladım. Zaten birkaç yıl sonra da *Ölümcül Oyunlar*'daki kötü çocuğu oynadı.

Neden filmlerinizdeki çocuklar ebeveynlerinden sıklıkla kaçıyorlar? Saklı'daki erkek çocuk da birden ortadan kayboluyor.

Çünkü annesinin, kendisini ve babasını aldattığını; babasının annesiyle mücadele etmek için yeterince baskın olmadığını düşünüyor. Bunun yanı sıra gerilimi ateşlemem için dramaturjik bir sebebe ihtiyacım vardı.

Filmlerinizdeki çocuk odaları hep teknik aletlerle dolu.

Ama bu her yerde böyle. Benim de değinmek istediğim şey: Çocuk odalarında bilgisayar, televizyon, video çalar, müzik seti gibi teknik aletler var. Bunlar en ucuz çocuk bakıcıları.

Benny neden filmin sonunda annesini ve babasını ihbar ediyor? Boşanmalarına duyduğu öfkeden dolayı mı?

Kendini cezalandırmak için belki. Ahlâki bir davranış olarak ya da intikam için de olabilir. Her türlü yorumlamak mümkün. Benim bunu söylemem sakıncalı olur.

Saklı'da çocukların masum varlıklar oldukları mitini sarstınız.

Çocukların masum varlıklar oldukları sadece bir masaldır. Çocuklar inanılmaz egoisttir ve aynı zamanda müthiş bir sevme yetisine sahiptirler. *Saklı*'da ele alınan suç küçük bir çocuğun suçu değil. Tam tersine, yetişkin bir adamın çocukken isteyerek ya da istemeyerek neye sebep olduğunu bilmesinin suçu. Bu bilgiye nasıl tepki gösterdiğinden suç sorunu ortaya çıkıyor. *Saklı*'daki birincil suç sorunu, erkek çocuğunun kötü davranıp davranmaması değil. Bütün çocuklar egoisttir. Ancak biri gelip de küçük prensin konumuna meydan okursa, o da kendini savunacaktır. Bir zamanki kurbanı Majid'in nasıl perişan yaşadığını sakince seyreden yetişkin başka bir konumda tabii.

Çocuklar sizce buna rağmen ütopik bir âna sahipler mi?

Çocukların umut taşıyıcıları olarak kalması aslında benim duygusal damarım. Çocuklar bizim mantık işleyişimizi olumsuz etkiliyorlar ve böylece ütopik bir ân canlandırıyorlar. Onlar yetişkinler gibi kendilerini gizlemiyorlar. *Bilinmeyen Kod*'daki sağır dilsiz çocuklar başarılı iletişimin taşıyıcıları. Sonda erkek çocuğun ne dediği anlaşılmasa da o

bunun için seviliyor. Çocukların birbirlerini anlayıp anlamadıkları da açık kalıyor. Her halükarda izleyiciyle bir iletişim söz konusu.

Peki, Bilinmeyen Kod'*daki sağır dilsiz oğlan neden bahsediyor?*

Eğer bunu size söylersem, sahnenin büyüsünü kaçırmış olurum. O sahne, güzelliğini bizim hayal gücümüzü kışkırtmasından alıyor.

Bilinmeyen Kod'*da bu toplumun içinde bulunduğu aforozlanmışlık sağır dilsiz çocuklar tarafından tam anlamıyla yok ediliyor.*

Aforozlanmışlık biraz abartılı bence. Daha ziyade, esaret.

Çocuklar en canlı varlıklar mı?

Evet, fazlasıyla.

Elfriede Jelinek'in aynı adlı romanından uyarladığınız Piyanist'*de dikkat çekmeyen olağanüstü bir sahne var. Evdeki konserden sonra ev sahibi tinsel zevklerden 'bedensel zevkler'e geçmek istediğini söylüyor. Sanat ve hayat, beden ve ruh iki farklı dünya ve birbirlerinden kesinlikle ayrılar. Bence bu sahnede yönetmen Haneke'nin korkusu elle tutulacak kadar açık: Sanat hayata yabancılaşıyor, ayrı yerde meydana geliyor ve bu sebepten de kimseye ulaşamıyor.*

Eğer böyle yorumlamak istemiyorsanız size karşı çıkmayacağım. Kültürün sahip olduğumuz en iyi şey olduğunun

çok üzücü olduğu doğru. Ama sanatla hayat arasındaki bu mesafe de hepimizin problemi değil mi? Goethe, özel hayatımızda hepimizin kendi seviyemizin altında olduğunu söylüyor. Ben bu söze katılıyorum. Günlük hayatın gerçekliğinde sanattan haklı olarak beklediğimiz şey karşılanmıyor. Ama bu, sanatı bir mazeret olarak kullanmak için bir aklanma değil. Bir banka resmini duvara asıyorsanız o sizin itibarınıza yarıyor. Bunun için paranın nereden geldiğinin önemi yok. Bu sisteme ait. Bundan şikâyetçi olunamaz ama bunun farkına varılabilir ve farkına varılmalı da. Her zaman kendinden anlaşılan, uzun zamandır unutulmuş şeyleri saptamaya gayret ediyorum. Bu beni hatıralarıma ulaştırıyor. Aksi takdirde "Ben kültürlü bir insanım" tavrı fazlasıyla itici ve düşünülebilecek en bağnaz şey.

Piyanist'*deki Walter Klemmer de müzik tutkusunun kendisini değiştirmesine izin vermiyor. Şiddete başvuran biri olarak kalıyor.*

Doğru. Onda da yan yana olan ama birbiriyle iletişim içinde olmayan iki evren var. Genelde kültür dünyası daha çok toplumdan yansır.

Bence siz küçük gösterme eğilimindesiniz. Filmleriniz hakkında konuştuğunuzda sürekli kendi radikalliğinizi hafifletiyorsunuz. Aslında dikkat çektiğiniz şey, inanılmaz kışkırtıcı: Alttan alta etkili olan müzik, Piyanist'*de toplumla yapılan savaşta silah olarak kullanılıyor. Sanat da bir güç aracı.*

Açık olmak gerekirse ben artık sanatın ne olduğunu bilmiyorum. Bir propaganda filmi sanat mıdır? Eisenstein fil-

mi sanat mıdır? Yüksek sanatsal değerlerle çalışıyor ancak yabancı bir amaç yolunda manipüle edilen hiçbir şey sanat olamaz. Biliyorum, bu çok katı bir görüş ve birçok kişi bana karşı çıkacak. Sanat ve sanatın tanımı buzlu bir parke.

Sözü, sanatın empatik ânının toplum tarafından hiç sızlanılmadan kabul edilmesi şikayetinize getirmek istiyorum. Ya da daha Batılı bir şekilde söyleyecek olursam: Ruh, güç tarafından tamamen emilmiştir. Ölümcül Oyunlar'*daki katil, hümanizmin diline oldukça hâkim.*

Bu bir şikayet değil; bir saptama. Bunu zaten her gün yaşıyoruz. Oyunun kurallarını daha sonra birbirlerini yok etmek için esas olarak politikacılar koyuyor. Ekonomide de bu böyle. Kültürel gelenekler yalan söylemek, kamufle etmek ve kendi çıkarlarını daha kolay kabul ettirmek için varlar. Nezaket başkalarıyla teması sağlayan bir maske değil artık. Kendine iyi davranmak ve buna rağmen yenmek daha iyi bir durumdur. Bu, her söyleşideki kavga hâlinde, fark etmek isteyeler tarafından fark edilir. Müzik bile insanları coşkuyla savaşa göndermekte kullanılabilir.

Ölümcül Oyunlar'*daki aile şehir dışındaki villalarına cipleriyle sanki bir medeniyet tankındaymışçasına giderken, müziği bir vakit geçirme aracı olarak kullanıyorlar. Müzik, hayatlarına ve duygularına uzak kalıyor.*

Bu aile açısından sanat önemli değil. Sanat onların toplumsal göstermelik davranışları ve toplumda da bugün ağırlıklı olarak böyle benimseniyor. Bu yüzden, çok az etkisi var. Orta sınıf entelektüelleri çoğunlukla oldukça ge-

ricidir. Sanat tehlikeli olduğundan sadece kültürden konuşurlar.

Neden?

Çünkü insanlar sanatta günlük hayatta olmayan canlılığı yaşamak istiyorlar. Eski, yerleşik zamanı; dünyanın ve toplumsal kurumların nispeten çalıştığı dönemleri düşlüyorlar. Akşamları rahatlamak için ailesiyle Bach dinleyen toplama kampı komutanı figürü. Tabii ki dünyadan uzaklaşma hakkı var. Buna söylenecek bir şey yok. Sanki karşıymışım gibi düşünülen eğlence amaçlı filmlere de hiç karşı değilim. Neden yapılmasınlar ki? Sosyal işlevleri var. Gün boyu çalışan biri akşamları televizyonun önünde dinlenmek istiyor ve bir Haneke filmi izlemek zorunda değil.

İnsanlar sanatta yaradılışa övgüden bahsediyorlar ve hayatlarını ihmal ediyorlar.

Thomas Mann bunu *Tonio Kröger*'de ve *Doktor Faustus*'ta çok güzel açıklamıştır. Eklenecek bir şey yok.

Görünmez ümitsizlikler zincirini, bütün içsel hesaplaşmalarımızı ve ataletimizi göz önünden geçirirsek sizin filmleriniz trajedik olmayan trajedileri anlatıyor. Çatışmalar neredeyse hep içsel. Patlıyorlar ve geriye hiç iz bırakmıyorlar. Bu yorumla ilgili ne söylemek istersiniz?

Ben başka türlü anlatırdım: Trajik olmayan trajedilerden değil de, trajik olmayan burjuva trajedilerinden konuşmak isterim. Çünkü trajedi kelimesinin altında acı ve büyüklük

hissedilir. Oysa burjuva trajedisinde bazen acı olmasına rağmen büyüklük, burjuvazinin sızlayan vicdanı sebebiyle kayboluyor. Friedrich Hebbel'm *Maria Magdalena*'sı tam anlamıyla kasvetlidir. Oyunu yaklaşık otuz yıl kadar önce Baden-Baden'da, birkaç yıl sonra da Düsseldorf Tiyatrosu'nda sahneledim ve inanıyorum ki en başarılı sahnelemelerimden biridir. Prömiyerden sonra Adorno'nun çokkültürlü bir öğrencisi olan başdramaturg Dr. Huthmann yanıma geldi ve neredeyse öfkeli bir şekilde sahnelemedeki hayal gücü eksikliğinden ve çıkışsızlıktan yakındı. Koyu bir '68'linin gözünde dünyanın değiştirilemez oluşunun yansıtılması kabul edilemezdi. Hebbel'ın oyununda kışkırtıcı olan şey ve akılalmaz çağdaşlık da işte tam burada.

Ona ne cevap verdiniz?

Sahnelemeye ve oyuna karşı konması gerektiğini; yaşasaydı, Adorno'nun bunu kesinlikle böyle anlayacağını söyledim.

İnandırıcı olmayan estetik form yüzünden mi?

Form yüzünden. Alternatif ne olabilirdi ki? Sanat doğrudan doğruya bir ütopya ya da bir mesaj mı iletmeli? Kim bunu ciddiye almalı? Alıcı sadece ütopyayı reddetme yoluyla hayır deme ve kendini savunma fırsatlarını yakalıyor.

Ütopya olarak ütopyadan kaçınmak?

Böyle denebilir.

Burjuva trajedilerinde katarsis yok. Yedinci Kıta*'da balık - lar ölüyor ve insanlar da ölmek üzereler.*



Kurdun Günü, 2003.



Tamam. Ama böyle filmler ne yapıyor? Acı hâlinde dayanışmaya sebep oluyorlar. Bence bu yapılabilecek en iyi şey. Sanatın her zaman kederli bir tarafı vardır. Bunun en bariz örneği Mozart'tır. Müthiş bir melankoli!

Bir keresinde, "Trajediler üzerinde ahlâki hakkımız yok," dediniz.

Doğru. Bu sebepten Batı sineması, benim sinemam da dâhil olmak üzere, Üçüncü Dünya sinemasından çok daha az ilgi çekiciyiz. Batı sineması sürekli olarak kendinden nefret etmesini ve sızlayan vicdanını öne çıkarıyor. Buna karşın Üçüncü Dünya filmleri canlılık dolu. Bir şeye karşı ya da bir şey uğruna savaşacak bir şeyleri var. Bu, insanı genç ve diri tutuyor.

Peki bizi ne diri kılabilirdi?

Bilmiyorum. Nereden bilebilirim? Sadece Münchhausen* kendi söküğünü dikebilir.

Filminizin sonunda insan hâlâ hayatta olduğu için çok mutlu oluyor. Ama bu size yeterli değil gibi gözüküyor. Siz şefkat istiyorsunuz. Burjuva trajedilerinizle kendimizi bütün duygumuzla karakterlerinizin acısıyla özdeşleştirmemizi istiyorsunuz.

Bu herhalde benim en büyük amacım olurdu. Empati yaratmak; bu yapılabilecek en iyi şey. Empati, aşkın küçült-

*) Hieronymus Carl Friedrich von Münchhausen, 1720-1797 yılları arasında yaşamış bir Alman asilzadedir. Gerçekte yaşamadığı şeyleri kendi başından geçmiş gibi anlatmasıyla ünlüdür. 'Yalancı Baron' lakabıyla anılır. (ç.n.)

me eki almış hâli bence. İnsan daha ne ister? Bugün bunun dışında kalan tesellilerin hepsi geçmişten geliyor. Johann Sebastian Bach beni teselli ediyor. Evet, Bach; teselli. Jack Kerouac *Yolda* adlı romanında Tanrı'nın tek inkâr edilemez kanıtının Bach olduğunu söylüyor. Bu benim hoşuma gitti. Ama Bach, daha önce değindiğim Auschwitz toplama kampı komutanını da teselli etti. Teselli içine saklanmış yalanları fark ettiniz mi?

Filozof Richard Rorty'nin çok önemli bir cümlesi var: "Kusursuz demokratik bir toplumda gereksiz hiçbir acı yaşanmazdı: Bütün acılar sadece ölümlülüğümüzün kaçınılmaz bir sonucu olurdu."

'Kusursuz demokrasi'nin bir ütopya olduğu sayılmazsa bu cümleye ben de katılıyorum. Buna rağmen senaryo yazarken zorluk, acının iki türlüsünün de birbirine karıştırılmamasından kaynaklanıyor. Yani insanların varoluşlarından, ölümlülüklerinden duydukları acı ve topluma duyulan acı. Bunu açıklamaya başlayınca acının iki türü de neredeyse birbirinden ayrılmaz hâle geliyor. Abbas Kiarostami'nin filmlerini bu yüzden böyle etkili buluyorum. Ya da Samuel Beckett'in son eserleri. *Godot'yu Beklerken*'de topluma duyulan acı ayrılmaz bir şekilde varoluş acısıyla karışmış. Oysa son eserlerinde bu yoktur. Beckett kendini acının bir türüyle kısıtladıkça, eserleri o denli şeffaflaşmıştır.

Bundan ne sonuç çıkıyor?

Basitleştirici bir şekilde yaklaşmayınca ve karmaşık, gerçekliğe yakın bir eylemler bütünü tasavvur edince, acının

toplumsal ve varoluşsal iki türü ister istemez birbirine karışıyor. Ve izleyici de sadece toplumun suçlu olduğunu söyleyip işi kolaylaştırmaya ayartılıyor. Ya da hayatın ne yazık ki trajik, kötü, tesellisiz ve değişmez olduğunu söylüyor.

Trajik olmayan burjuva trajedilerinizde, acının sunumu ile acının trajik olanı yüceltmesi arasındaki sınır nereden geçiyor?

Bu aslında ince bir sınır çünkü insan kendini sık sık tuzağa düşürebilir. Orta Çağ sanatının görsel diline baktığımda insanların çektiği acıların tasvirlerinin çok şaşırtıcı olduğunu görüyorum. Acının yüceltilmesindeyse Almanlar özellikle öne çıkmıştır.

Aydınlanma Çağı yazarları ve filozofları için bu pek söylenemez.

Aydınlanma'ya göre bu tamamen eğitim meselesi: İnsan eğitimle ilerleyebilir mi? Aydmlanmacıya göre, insan uzun vadede ilerleyebilir ve sonra tarihsel acı, tutucu kişi tarih değiştirilemez dediğinde kaybolacaktır. Bu görüşte olan kişi sayısı azdır. Geriye kalan kitle de oyalanmalıdır. Tutucu tavır bence sevimsiz ama tamamen de inkâr edilemez. Film yapan biri olarak sadece aydınlanmacı tavrı takınıp, "Evet, ahlâki ilerleme var, insanlığı ilerletebiliriz," diyebilirim. Aynı zamanda naif bir tavır takınıp; gerçekliğin, bilinen unsurların ve insanlık durumunun dikkate alınmasında ısrar edebilirim. Çünkü sıradan vatandaşın uyuşturulduğu doğrudur. Uyuşturmadan olmaz. Ancak belki birkaçı filmlerle, belki de benim filmlerimle sarsılabilir. Ingeborg Bachmann'ın, "İnsan hakikati taşıyabilecek güçtedir,"

cümlesi ümitsiz derecede romantik olmasına rağmen çok hoşuma gidiyor.

Filmlerinizin varoluşsal anlamda izleyiciyle dayanışma içinde olduğu söylenebilir mi? Çünkü görüntülerle ve hikâyelerle ona, edecek lafının olmadığı bir mutsuzluk bulması için yardım ediyorsunuz.

Evet. En azından bunu deniyorum. İzleyicinin, okuyucunun ya da dinleyicinin, yazarın kendileriyle dayanışma içinde olduğu duygusunu taşıması mutlu edici. "Evet, ben de böyle duygular hissediyorum" hissi var. Dini müziklerin, örneğin Matthäus-Passion'un iç karartıcı olduğu söylenir. Bunu anlamıyorum çünkü bana göre tam tersi. Dinlerken kendimi yükselmiş hissediyorum. Bundan dolayı da filmlerimin, kendinle hesaplaşma içinde olan biri açısından kesinlikle iç karartıcı olduğu kanısını taşımıyorum. "Yalnız değilim. Bu filmde benden de bir parça var" duygusunu taşıyor olmalı.

Teselli edici olan, tesellisizliktekini kavramak mı?

Hayır. Kimse teselli edilmeyi arzu etmeyecek kadar teselli edilemez değildir. Karakterlerimi yaratırken de hep bu itirazı getirmeye çalışıyorum. *Saklı*'da Daniel Auteuil'ün bir aptal gibi davranmasındaki gibi. Korkularıyla ve yalanlarıyla bana bir şekilde tanıdık geliyor. Neticede kendi mahvına sebep olmuş biri ama bir canavar da değil. Korku onu düşüncesiz yapıyor. İnsan kendini onunla pek özdeşleştiremiyor olsa da birilerine tanıdık geliyor. Elfriede Jelinek gibi. kendi karakterlerini nefret dolu bir bakışla tasvir etmek sa-

dece edebiyatta oluyor. Dramatik sanatta dramaturjik kurallar zedeleneceğinden bu olamaz.

Bunlar neler?

Olumsuz karakterler eğer hikâye için gereklilerse onlara, bir acı, bir ustalık ya da pırıltı gibi doğuştan getirilen özellikler verilmek zorunda. III. Richard'ı düşünün. Karakter, izleyicinin ancak bu şekilde ilgisini çekmişti. Eğer insanları tasvir ediyorsam her birinin, sevilmiyorlarsa bile hiç olmazsa böyle kabul edilme şansı olmalı. Ancak bu şekilde o insan beni etkiliyor. Katıksız kötü insanlar çok sıkıcı. Olumsuz bir karakterin değerini arttırmalıyım.

2006 yılında Paris'te sahneye koyduğunuz Mozart'ın Don Giovanni *operasında da bu böyle miydi? Bu, bir katile duyulan cana yakınlık demek.*

Tabii, müzik operadaki hediye. Bir canavara bile güzellik katıyor. Ama Giovanni bir canavar değil. Zaten libretto da bu yüzden çok akıllıca yazılmış. Gururlu, çok karmaşık ve çok ümitsiz bir insan. Ancak o bir katil. Opera bir cinayetle başlıyor. Ve sonra çoğu mizansende de sanki hiçbir şey olmamış gibi. İnsan bir yanlışlık olduğu izleniminde. Oysa bu ciddiye alındığında bambaşka gerilimler ortaya çıkıyor. Paris'te, Mozart'ın hikâyelerini düşünülebilir ve inandırıcı kılan atmosferi olabildiğince gerçekçi ve özenli bir şekilde bulmaya çalıştım.

'Duyguların hastalığı' Mozart'ın Don Giovanni *operasıyla mı başlıyor? Ya da sizin söyleyeceğiniz gibi, duygusal buzlaşmanın uzun hikâyesi mi?*

Hayır. Monteverdi'nin *Poppea'nın Taç Giyme Töreni*'ni düşünün. Bu opera bildiğim kadarıyla opera tarihinde kötülüğün kazandığı tek opera ve tek kelimeyle buz gibi. Bu radikallikte artık böyle bir şey akıl almaz. Sergio Corbucci'nin *Büyük Sessizlik* westerninde, Klaus Kinski ve arkadaşlarının herkesi katletmeleri ve sonra karda sakince uzaklaşmaları gibi. Bu, film gösterilmeye başlandığında bir şok etkisi yaratmıştı. Tarihte sonda gerçekten kötülüğün kazandığı çok az eser vardır.

Operayı neden yönetici çevresine adapte ettiniz?

Bugün gücün nerede olduğunu sordum kendime. Giovanni kendi kötü davranışlarını sadece sosyal konumu sebebiyle yapabilir. Yönetici sınıfı beni bu yüzden ilgilendirdi. Uçurumun kenarında yaşıyorlar; tehlikeli yaşıyorlar; riski, hızlı arabaları seviyorlar ve cinsel hayatları hareketli: "Hayat riskli; bırakalım da bizi çabucak tüketsin. Şu ân için buna gücümüz var." Uçurumun üzerinde sallanıyor gibiler.

Neden Don Giovanni, sizin gözünüzde modernizmin ilk öz - nesi?

Çünkü ilk saplantısı olan kişi ve sadece kendisiyle uğraşıyor.

Bu düşüncenizden dolayı size çok çıkışan olmuştur.

Çok övgü de topladım. Paris prömiyerindeki izleyici tepkileri, *Ölümcül Oyunlar*'ın Cannes'da aldığı tepkilere benziyordu. Yani tam anlamıyla arı kovanına çomağı sokmuştum. Opera izleyicisi çoğunlukla tutucu. İlginç olan, ti-

yatroda kimsenin ilgisini uyandıramadığımız estetik araçlarla operada ciddi kışkırtıcı güce sahip olmanız.

Kapitalizm çağında aşk ve vücuttan bahseden bir sahnelemeyle?

Bugün cinsellik ve bir de tatilde güneş altına yatmamız dışında vücudumuzun farkında değiliz. Yoksa vücut sadece ondan beklenen yükü kaldırması için var. Ancak artık birtakım problemler çıkarıp maddi yönden kendini gösterince gündemimize oturuyor ve sağlığımıza dikkat etmeye başlıyoruz. Kuzeye gidildikçe vücuda, katlanılmak zorunda olunan bir yük gibi bakılıyor. Güney'de bu farklı. Kuzey'de vücut sadece sizinle yaşayan bir şey. Çocuklarda ve gençlerde bu kısa süreliğine olsa da farklı. Ancak bunların da sisteme artarak dâhil olmalarıyla vücut sadece hayati işlevlerin taşıyıcısı oluyor.

Don Giovanni *operanızda cinsel arzu aşktan ayrılıyor. Birden herkes vücuduyla ve bedensel arzusuyla sahnede yapayalnız kalıyor. Bu, Mozart için çok modern.*

Bu arzu günümüzde hep içe yönelik. Eros'tan ziyade kendini tatminle ilgili. Arzu derken 'sen'i değil 'kendim'i, kendi tatminimi kastediyorum. Bu, narsisizmin hüküm sürdüğü dünyamızda şüphesiz arttı. 18. yüzyılda yaşamış olmamama rağmen görünen o ki, Don Giovanni bir senilişkisi yaşamaya uygun değil. Bir ego-manyak olduğu için mi? Kierkegaard'ın dediği gibi, korktuğu için mi? Bu operada her türlü yorum mümkün. Ben hiçbir şeyi kesin olarak belirlemedim ve sonu açık bıraktım. Mozart'ın ana karakte-

ri her halükârda korkuyor. Eskiden, bugün duyulduğundan daha az korku duyulmuyordu. Bugün sadece başka şeylerden korkuyoruz.

Bu cümlelerinizle eleştirmenlerin homurdanıp, kalbinizin derinliklerinde bir sanat teoloğu yattığını söylediklerini duyar gibiyim.

Gerçekten de on dört yaşımda bir Protestan papazı olmak istiyordum ve kötü niyetli insanlar bugün hâlâ beni bunun için suçluyorlar. Evet, Avusturya koyu Katolik bir ülke. Babam Alman olduğu için ben Protestan anlayışına göre vaftiz edildim ve gittiğim okulda sadece beş çocuk Protestandı. Beni en çok etkileyen bu dinin katılığı olan iç gözlemdi: "Tanrı seni bağışlamaz; bunu sen kendin yapmak zorundasın." Protestanlıktaki seçkinlik de beni kayıtsız bırakmadı.

Kiliseye karşı mesafeli olmanıza karşın, inançsız insanların bile kaygılandığı metafizik sorulara dinin cevap verdiğini söylüyorsunuz. Böyle mi?

Aynen böyle demek istedim.

Sanat, dinin yerini mi almalı?

Kesinlikle hayır. Din farklı düzlemlerde ilerliyor. Evrensel başarısı, kendine inananları koruduğuna dair telkine dayanıyor. Din, bu insanlara Pascal'ın tutuştuğu bahis gibi bir güvence veriyor: Tanrı'nın var olduğuna inan; o zaman o seni mükâfatlandırır. Ancak sanatta bu böyle değil. Sanat hiçbir şey vadetmiyor, hiçbir kurtuluş sunmuyor. Sadece



akli, 2005.



kendine özgü bir aralık yaratarak oradan bakmamızı ve kendimizi oradan içeri bırakabileceğimizin teklifini yapıyor. Bunun en etkileyicisi ise müzikte. Aynı anda yaradılış ve yas kutlanıyor. Müzikteki yasın bir asaleti var. Bana göre sanat, insanı kendine yeterliliğinde yukarı taşıdığından daha sempatik. Din sanki neyin nasıl olması gerektiğini biliyormuş gibi yapıyor. Bu benim hoşuma gitmediğinden dinden uzaklaştım.

Modernizm, dinle ne kaybetti?

Yerleşiklik hissini. Bu, çağdaş müzikte fark ediliyor. Neden çağdaş müzik bestecilerine bu kadar kötü davranılıyor? Neden insanlar o müziği dinlemek istemiyorlar? Çünkü çağdaş müzik şarkı sözlerinin temelinde bir ümitsizlik saklı. Barok müzikte dünyada henüz işler yolunda görünüyor. Ta ki modern müzik dünyayla ilişkimizin parçalanmasını betimleyene kadar. Din ise her gün acıyla ve ölümle yüzleşmemize rağmen, düzen içerisindeki bir dünyada yaşadığımızı ve yerleşiklik hissinin hâkim olduğu hissini uyandırıyor.

Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası*'nda bu yüzden mi Pascal'ın meşhur bahsini alıntılıyorsunuz?*

Bu bir teklif. Bahse girip girmemek serbest. Bu, üçleme filmlerinde her eşik atlanışında beliren Bach koralleri gibi. İlettikleri mesaj alınabilir ya da alınamaz. Bunlar çok ince düşünülerek getirilmiş teklifler.

Yedinci Kıta*'da bahis bu sefer şu cümleyle yer alıyor...*

"Siz gemiye bindiniz." Oyunun içindesiniz. Bu aslında *Yedinci Kıta*'nın mottosuydu ve senaryoda da bu şekildeydi. Şüphe eden kişi, Pascal'a neden Tanrı'nın var olduğuna bahse girmesi gerektiğini sormuş. Pascal da, "Bu kaçınılmaz. Çoktan gemiye bindik ve yoldayız," demiş.

Bu ne anlama geliyor? Artık hiçbir şeyi değiştiremeyiz. Modernizmin gemisi çoktan açık denizde demek mi?

Böyle görülebilir. Ama dikkat: Metaforlarda hep aşılmakta çok zorlanılan bir tehlike var. Onlar sadece oluşturukları dolaysız ilişki içindeler. Eğer ilerletilirlerse bu, yorum zorunluluğuna sebep olacağından tehlikeli bir hâl alır. Ben bundan kaçınmak istiyorum. Öncelikle metafor, fanteziyi harekete geçiriyor. Ancak metafor çok fazla zorlanırsa fanteziyi felç eder.

Bu modernizmin gemisinin rotasını belirleyebilir miyiz? Ölümcül Oyunlar'*daki aileyi rehin alan katil, inleyen babaya, "Burada kaptan sizsiniz, bayım. Kaptan olarak biliyorsunuz ki, söylediğiniz her şey bir emirdir. Yani ne istiyorsanız yapabilirsiniz," der. Ama hakikatte kaptanın yapacak hiçbir şeyi yoktur. Bugünkü biz gibi?*

Eğer durumu böyle görüyorsanız size karşı çıkmak istemem. Akla gelen her yorum kişi için doğrudur. Film beyazperdede değil, kişinin kafasında cereyan ediyor. Belirleyici olan da bu.

Yedinci Kıta'*daki balıklar Hristiyanlıkla ilgili bir sembol mü?*

Balıklar çocuğun ruhu. Öldüklerinde çocuk tam anlamıyla yıkılıyor. Balıklar dini bir sembol olarak düşünülmedi. Ama böyle düşünmeniz güzel.

Neden filmlerinizde televizyon sürekli açık. Televizyon modernizmin 'ilahi' gözü mü? Hep var olan mı? Her şeyi bilen, her şeyi gören mi?

Bu cesur bir tez. Güzel; ancak benim tezim değil.

Teologların bizi anlayabilmesi için: Televizyonun ilahi gözü, Tanrı'nın kendi suretinde yarattığı insanı yok mu etti? Çünkü karşımızdaki insanda artık yaratılmışlık görmüyoruz; Benny gibi sadece yaşayan bir şey, bir medya objesi?

Tanrı'nın önemini yitirdiği yerde, Tanrı'nın kendi suretinde yarattığı insan da önemini yitirir. Böyle de görülebilir.

Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası*'nda ve* Bilinmeyen Kod*'da anlatımsal bir ilişki olmasına rağmen izleyici bunu görmüyor. Kısmen yapının dışında kalan bir ilişki. Bu nasıl adlandırılmalı? Tesadüf, kader, suç ortaklığı?*

Bu bir adlandırma meselesi. Kaderden, tesadüften ya da Tanrı'nın takdirinden bahsedebilirim. İnsanlık bunun için tarih boyunca çok sayıda tanım bulmuştur. Tesadüf bence bunların en sempatik olanı, çünkü aynı zamanda en anlaşılır olanı. Hayatı bir oyun olarak gören Jansenist Tanrı modeli de var. Bu gerçekten çok gülünç. Böyle de görülebilir.

Siz böyle mi görüyorsunuz?

Hayır. Ama düşünce olarak çok akıllıca bir model.

Paris'teki Don Giovanni *sahnelemenizde ne bir gökyüzü var ne de bir cehennem.* Ölümcül Oyunlar*'daki gökyüzü gri ve iç karartıcı. Bu şekilde nihilizm suçlamasına maruz kalıyorsunuz.*

Ölümcül Oyunlar'daki gökyüzü o kadar da gri değil. Sadece son sahnedeki şafak vaktinde gri. Suçlamayı yeterince biliyorum ve ona dayanmak zorundayım. Zaten bir yanlış anlaşılmaya dayanıyor. Buradaki soru nihilizmden ne anlaşıldığı? Sinema camiasındaki gerçek nihilistlerin katıksız eğlence üretenler olduğunu düşünüyorum. Çünkü işleri açık bir şekilde ifade etmenin hiçbir anlamı bulunmadığından ve uyuşturmanın her şeye bir cevap olduğundan eminler. Bresson'a da aynı nihilizm suçlaması yapılmıştır. Kendisinin ne cevap verdiğini biliyor musunuz? "Karamsarlığı açıklıkla karıştırıyorsunuz. Yunan tragedyası nihilizm midir?"

Nihilizm suçlaması aşağı yukarı şöyle: "Haneke Tanrı'yı inkâr ediyor ve Tanrı olmadan da her şey mümkün."

Sadece televizyonu açın ve işlerin nasıl allahsızca yürüdüğüne bakın. Bunu görmeniz için Haneke'ye ihtiyaç yok.

Gerici bir takvim deyişi, "Zaruret dua etmeyi öğretir," diyor. Buna, haklı olarak sonuna kadar karşı geliyorsunuz. Ancak buna rağmen filmlerinizin izleyiciyi, otoriter olmayan bir anlayışta alçakgönüllü yaptığı söylenebilir.

Alçakgönüllülük benim açımdan çok iyi bir kavram. Problem sizin onunla ne demek istediğiniz, çünkü 'alçak-

gönüllülük' *(die Demut)* kelimesinden 'aşağılamak' *(demütigen)* fiili doğuyor. Aşağılanmış olmak. Alçakgönüllülük gerçekte de gönülden gelen bir edimdir. Albert Schweitzer'in *Hayata Duyulan Derin Saygı* kitabı beni hep etkiler. Derin saygı *(die Ehrfurcht)* kelimesi de 'korku' *(die Furcht)* ve 'onur' *(die Ehre)* kelimeleriyle etimolojik olarak iki taraflı bir kavram. Neticede alçakgönüllülük ve derin saygı kelimeleri eşanlamlı. Derin saygı, sizden önce gelen şeylere duyulan saygı. Dünya o kadar da kötü bir yer değil. Biz onu kötü bir yer hâline getiriyoruz. Hepimiz suçluyuz; her birimiz bireysel olarak değil. Biraz alçakgönüllülüğün ve derin saygının kimseye zararı yok.

Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası'*nda çok önemli ve bir o kadar da sıradan gözüken bir sahne var: Bozulan dünya yeniden oluşturuluyor. Rumen çocuk arabada otururken annesi ona ilk günkü gibi dünyayı anlatıyor: "Sen insansın, ben insanım..."*

Aynen.

Bu kadar fazla teoloğun filminizi beğenmesinin sebebi bu mu?

Belki... Bu soruyu ben de kendime soruyorum, çünkü günümüzün sinema piyasasında varoluşsal problemleri ele alan az sayıda yazar var. Abbas Kiarostami İslam dünyasından gelmemiş olsa, teologlar onun filmleriyle çoktan ilgilenirlerdi. Bruno Dumont'un durumuna çok benziyor. Teolog olsun olmasın, benim filmlerime ciddi olarak kafa yoran insanların olması beni sevindiriyor. O zaman amacınıza ulaş-

mış oluyorsunuz. Ama kendimi her iki tarafın tekeline de sokmak istemiyorum.

Hayatın kendiliğindenliğine duyduğunuz korkuya rağmen filmlerinizde hep aydınlık, neredeyse gerçekdışı olan yerler var. Ancak sonda yine hiçbir şey değişmiyor ve karakterleriniz intihar ediyor.

Bugün, bir yazarın ya da yönetmenin Brecht'in "Bizden Sonra Doğanlara" adlı şiirini anlamak zorunda olduğunu düşünüyorum:

> *Nasıl bir çağdır bu,*
> *Ağaçlardan bahsetmenin neredeyse suç sayıldığı*
> *Birçok alçaklığa suskun kalışı içerdiğinden!*

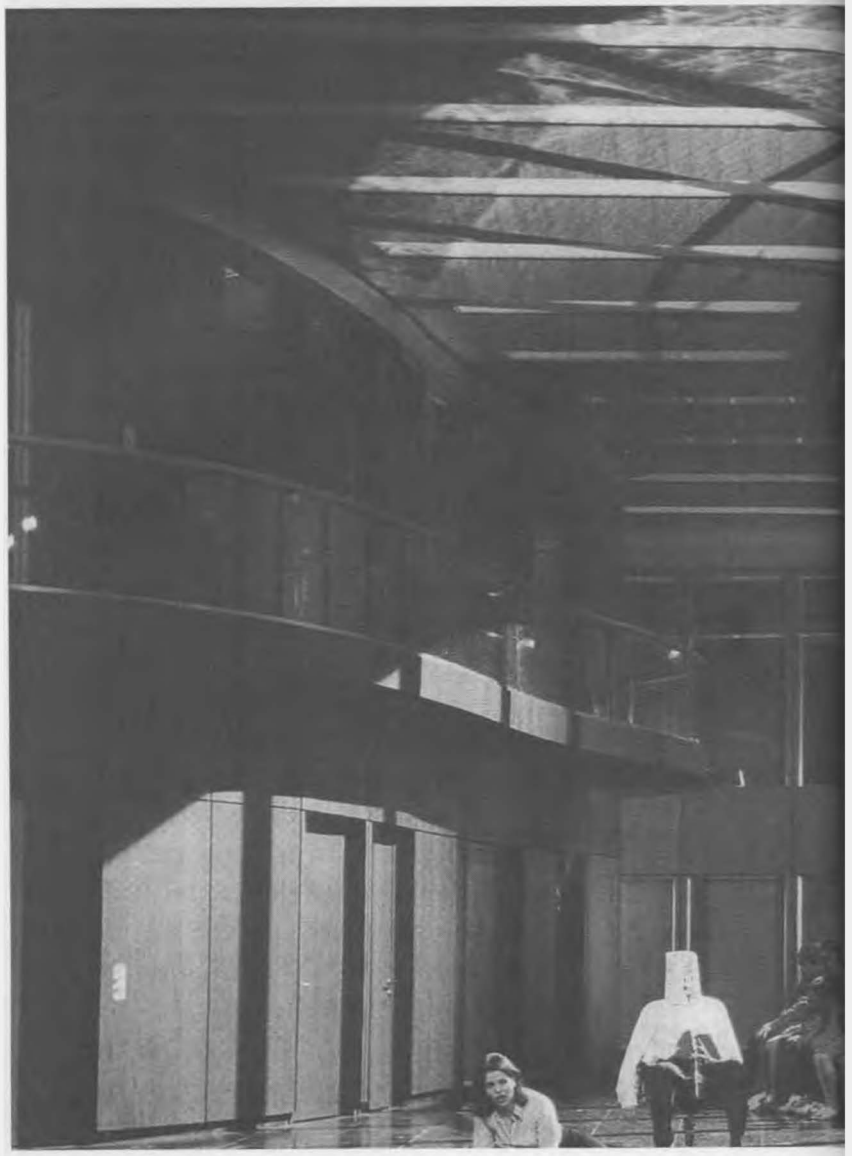
ve:

> *Güleryüzlülüğe ortam hazırlamak istemiş bizler*
> *Güleryüzlü olamadık kendimiz.*

Yabancılaştırılan dünyada da mutluluğun olduğunu gösterdiğimde izleyici bundan medet umacaktır. Ben onu, kendisine hoş gelmeyen gerçeklerle yüzleşmekten kurtarıyorum. Bundan dolayı, mutluluk ânlarına bir eczacı gibi yaklaşılmalı. Sadece belirli doza müsaade var.

Yedinci Kıta'*da küçük kız araba hurdalığında ve yan taraftan bir gemi geçiyor. Bu, düş yoksunu filmde âdeta havada süzülen ve neredeyse büyüleyici tek gerçek aşkın ân. Bu bir teklif mi?*

Sahne, etkisini her şeyden önce arabanın radyosundan gelen müziğe, Alban Berg'in keman konçertosunun ikinci bö-



Don Giovanni, Paris, 2006.



lümüne borçlu. Berg, Bach'ın bir koralinden alıntı yapıyor: "Yeter. Tanrım, eğer hoşuna giderse beni de rahatlat... Kutsanmış olarak huzuruna geliyorum, bütün sıkıntımı aşağıda bırakarak. Yeter. Yeter." Bu daha önce sözünü ettiğim, izleyicinin algılayabileceği ya da göz ardı edebileceği aşkınlık metaforu olarak kullanılan müziğin önerilerinden biri.

Kurdun Günü'nün sonunda kamera ıssız bir arazi boyunca ilerliyor. Bu sizin insansız doğadaki huzura ve güzelliğe duyduğunuz şaşkınlık mı?

O plandan hemen önce küçük oğlan diğerleri için ateşe yürüyüp kendini kurban etmeyi deniyor. Kurtarıcısı buna mâni oluyor ve ona, sırf kendini kurban etmeyi denediği için cennet gibi bir son vadediyor. Çocuğun niyet etmiş olması bile yeterli. Bu tabii gerçekleşmeyecek bir vaat ama son sahnenin sessiz güzelliği kurtarıcının haklı olabileceği şüphesini ortaya koyuyor. Bu da bir teklif. Farklı şekillerde yorumlayabilirsiniz.

Bir keresinde, "Bizde ütopya hemen klişeleşir," demiştiniz. Bu sözünüzle ne demek istiyorsunuz?

Topluma ve koşullara dayandırılan her şey bana hep şüpheli geliyor. Klişe olmayan sadece tek bir ütopya var. Bize sadece duygusal bir şeylere mâl oluyor ve bunun için bütün toplumu altüst etmek zorunda değiliz: Hayatımızdaki insani dayanışma. Bu, yaşadığımız sürece gerçekleştirebileceğimiz bir ütopya. Herkes iyi ile kötü arasında artık belirgin farklar bulunmadığından şikâyetçi. Aslında herkes başka birine zarar veren bir şey yaptığında bunun yanlış olduğunu biliyor.

Bu kişisel bir ütopya olurdu.

Evet, toplumsal bir ütopyadan bahsetmiyorum; kişisel bir ütopya. Toplumsal ütopyaları sadece geçersiz kılıp, neden tam anlamıyla işlemediklerinden konuşulabilir. Ütopyalar sistem olarak kendilerini elverişsiz olarak ispatlamışlardır. Bu yüzden de artık ütopyamız yok. Dayanışma ütopyamızı gerçekleştirseydik dünya daha başka olurdu.

Bu ütopya için sinema mı gözümüzü açmalı?

Kalbimize koyduğumuz engeli biraz olsun hafifletmekte edebiyat, müzik ve plastik sanatların yanı sıra yardımcı olabilir.

Çalışma süresini ve toplumsal zenginliği daha iyi paylaştırmak ve yararlı işler yapmak ütopyasına ne oldu? Bunun yerine hep daha az fırıncı daha büyük ekmek pişirmek zorunda. Bunun bedeli de işsizlik oluyor.

Ama ben siyasal ve toplumsal adaletsizliğin değişimine karşı değilim. Ülkemin bir vatandaşı olarak sıklıkla siyasal sorunlar hakkında fikirlerimi söyledim ve açık bir tutum sergiledim. Ancak sanatsal alandaki bir ideolojileştirmenin anlamına ya da etkililiğine inanmıyorum. Orada sadece insan kastedilebilir. Aksi takdirde propaganda yapılmış olur ve propaganda, sanatsal farklılık ile karmaşanın tersidir. İtiraf etmeliyim ki, belirli toplumsal yapılarda sert yöntemlerin kullanılması etkili ve gerekli. Bir devrim sürecinde egemen güç ilişkilerinin yıkılmasına katkıda bulunmak, entelektüellerin görevi olabilir. Fakat Batı'nın günümüzdeki dogmatik konumunda ideoloji, sanatta çoğunlukla çaresiz-

lik hissi ve temsilcisinin sızlayan vicdanı adına mazeret olarak kullanılıyor.

Yani ütopyaların peşinde olmak yerine çaresizlik hissini tanımlamak daha mı iyi?

Bu çaresizlik hissinin, ümitsizliğin ve öfkenin nüfuz ettikleri en ince noktaya kadar tanımlanmasının daha 'siyasal' ve aynı zamanda sanatsal bakımdan daha uygun düştüğü kanısındayım. Bu tanımlamayla alıcıda tepkilere sebep olunuyor. Refah toplumu karşıtı olan ütopyalar bana Harikalar Ülkesi'nin Masalı'nı hatırlatıyor: İrmik lapası dağını yiyerek içeri giriliyor. Bence bu harika. Ama irmik lapası dağı kimsenin yiyemeyeceği kadar büyük ve kimse içeri giremiyor. Bu, herkesin kendi ütopyasının harikalar ülkesine varmaya çalışmaması gerektiği anlamına gelmiyor, ancak maalesef çoğunlukla '68 kuşağı gibi sonlanıyor: Karşı geldiğiniz şeye varıyorsunuz. Herkes öncelikle kendi bahçesine baksa işler çok daha kolay olurdu.

Kışkırtıcı olan ütopya kelimesini bir kereliğine kullanmasam: Filmlerinizde sürekli hayat mücadelesi, saçma zorlamalar ya da yabancılaşma olmasa karakterlerinizin hayatı daha yaşanır olur.

Bu da mazeret değil mi? Böyle yaderkliklerin olmadığı bir toplum bilmiyorum. Başına buyruk yaşanan bir hayat yok. Tamamen özgür olsaydık da her zaman vücudumuza bağımlı olurduk. Ama bu yaderklikle nasıl baş edeceğim benim elimde. Bir Bachmann şiirinde benim de kabul edebileceğim harika, ütopik bir cümle var: "Bitkin bir şekilde

uyanıyorum. Ve şimdi tamamen biliyorum ki, ben kaybolmayanım." Bachmann, dünya savaşlarından sonraki kuşaklara ve Yahudi soykırımına uygun düşen, algılayışı keskin ve acı özlemler içeren bir şiirsellik yakalıyor. Bu, kanımca postmodern eğlence ideolojisinin eskitemediği bir şey.

Postmodernizmde karşı olduğunuz şey nedir?

Bütün varoluşsal ve ahlâki problemleri arkamızda bıraktığımızı varsayan postmodern önermeyi tehlikeli bir saçmalık olarak görüyorum. Dahası, dünya savaşlarından ve Yahudi soykırımından sonra ahlâki yükümlülüklerin yapılması çok gerekli sorgulamasının sudan bahaneye dönüşmesiniyse felaket olarak nitelendiriyorum. Tabii ki dinler ve toplumsal ütopyalar kendilerini gerçekleştirilemez şeyler olarak kanıtlamışlardır. Buna rağmen herkes aslında eylemlerinde nerede düzgün, nerede kötü davrandığını biliyor. Düzgün davranışa bir gerekçe bulmak için düşünce ve ideolojiler tarihiyle ilgilenilmek zorunda değil. En büyük toplumsal baskı altında bile karar vermek kişinin elinde. Değerlerin yıpranmasına postmodern bir şekilde atıfta bulunmak, Batılı refah toplumunun gerçek sefaletin ne olduğunu hiç bilmeyen biz menfaatçileri için bir mazeret gibi. İyi olana herkes cesaret edebilir. Bu yorucu ve bu yüzden de sevilmiyor.

Bu demek oluyor ki, modernizm devam ediyor; "gemiye bindi"

Sanki tamamen yeni bir çağda yaşıyormuşuz ve geçmişle hiçbir ilişkimiz yokmuş gibi düşünen insanlar beni hayrete düşürüyorlar. Aslında insan olmanın şartı değişmedi; sadece

insanların davranış ve beğeni kalıpları değişti. Montaigne'nin denemelerini düşünün. Deneyimleri bugün için de geçerli. Montaigne esas olarak bugün hâlâ sahip olduğumuz aynı problemlerden bahsediyor. İnsanlığın çoğaldığı ve çatışmaların keskinleştiği şüphesiz. Ancak bunu günlük sorumluluğumuz için bir bahane olarak kullanmayı reddediyorum. Bunu yaparak yalnızca en önemli ahlâki sorudan kaçmış oluyoruz: Karıma ya da çocuğuma nasıl davranıyorum? Ya da yanımdaki insana? Dürüst olmak gerekirse, bunlar bizim ana problemlerimiz. Postmodernizmden beri sanki bunlar yokmuş ve bunlarla artık ilgilenmek zorunda değilmişiz gibi. Ancak her kişisel tecrübe de bunun aleyhinde.

Ahlâki argümanlar getiriyorsunuz.

Neden olmasın? Ahlâkçı olmak bugün bir küfür gibi. Ahlâk meselesi düşünülmüyor. Buna zaten medya da aracı oluyor. Daha sonra insanlarla konuşunca durumun böyle olmadığını anlıyorsunuz. Birkaç salak dışında herkes ahlâki problemlerle boğuşuyor. Aksi takdirde toplumsal alanda etkileşim kurulamaz.

Tembih eden ve uyaran kişi olmaktan hiç bıkmadınız mı?

Kötümser olmanın kendi payıma hiçbir sakıncası yok. Hatta eğleniyorum. Dışarıdaki kişi olmak beni rahatsız etmiyor. Ayrıca sabahları hâlâ aynaya bakabilmek istiyorum. Herkes beni alkışlasaydı bundan şüphe duyardım.

Kendinizi gerçekten hâlâ dışarıdaki kişi olarak mı hissediyorsunuz?

Tabii ki hayır. Bu yalan olur. İnsan işinde başarı kazanınca bu, insanların anlattığıma ilgi duydukları ve benim yalnız olmadığım anlamına geliyor. New York'ta sokakta insanlarla konuştuğumda, *Saklı*'nın kendilerini bugüne kadar başka hiçbir filmin etkilemediği kadar etkilediğini söylüyorlar ve bu beni tabii ki sevindiriyor. Fransa'da da bu benim sıklıkla başıma geliyor. Orada beni zaten buradan daha iyi tanıyorlar. Fransa'da gerçekten çok coşkulu bir izleyici kitlesi var ve bunu gösteriyorlar da. Tabii ki yanlış kitleden gelen övgüler de var. Entelektüel bir eleştirmenin eleştirel ifadelerini, aptalların hayranlığına tercih ederim. Ama bu bile kimilerini sevindiriyor. Kim kibirden yoksundur ki?

Filmlerinizin günümüz sinemasına bir tepki olduğunu söyleseniz: Filmlerinizle bu sinemaya ve bu sinemanın klişelerine tepki göstererek kendinizi büyük ölçüde bağımsızlaştırmıyor musunuz? Böylece bağımsız olmuyor musunuz?

Tabii ki. Ama başka türlü olmaz. Eğer sinema bugünkünden farklı olsaydı benim filmlerim de farklı olurdu. Filmlerim günümüz sinemasına duyduğum memnuniyetsizliğe bir tepki. Sonuçta hepimiz ona bağımlıyız. Ve kendimizi bu bağımsızlıktan kurtaramadığımız için şu veya bu şekilde tepki gösteriyoruz.

Sinema endüstrisine yönelik ana suçlamanız neye dayanıyor?

Filmlere sadece meta gibi bakılmasına. Bu anlaşılır bir şey. Daha da kötüsü, bir gözü sanata diğer gözü pazara bakan 'şaşı' filmlerin yapımcıları.

Peki geriye ne kalıyor?

Kuralı doğrulayan birkaç istisna. Filmi bir sanat aracı haline getiren ve getirmeye devam eden birkaç isim.

Siz kendinizi nereye dâhil ediyorsunuz?

Kendimi kesinlikle bir yere dâhil etmiyorum. Gayret ediyorum.

İleriyi gören kişinin ülkesinde onurlandırılmadığını mı düşünüyorsunuz?

Beni olmadığım yerde onurlandırıyorlar. Başka bir ülkenin meselelerinden bahsettiğimde bu kimseyi yaralamıyor. Ama kendi ülkemde olan şeyleri anlattığımda bu hiç hoş karşılanmıyor. Uluslararası bir fenomen! Ancak Avusturya'da bu ulusal aşağılık duygusu özellikle belirgin: Bu ülkeden gelen şeyler hiçbir işe yaramaz. Diğer meslektaşlarım gibi ben de buna katlanmak zorundayım. Daha kötüsü de var: İlk filmini çeken birinin basın tarafından yerden yere vurulması hiç gülünç değil. Ama yurtdışında başarı kazanır kazanmaz ülkenin gurur kaynağı oluyorsunuz. Her zaman projelerimi seçebilme şansına sahiptim ve hiç boş geçen bir dönemim olmadı. Ya yazdım, ya çektim ya da bir oyun sahneye koydum. Birkaç istisna dışında her zaman yapmak istediğimi yapabildim. Daha ne isterim?

Topluma ait olmama klasik bir entelektüel duygusu değil mi?

Şüphesiz. Bir meslek hastalığı. Gözlemci olarak hep dışarıdasınız.

Bu dışarıdan bakışınız izleyici kitlesini filmlerinize sert ve neredeyse fiziksel tepkiler vermeye kışkırtıyor?

İnsanlar artık duygu ikilemlerine dayanamıyorlar. Neden? Çünkü televizyondan ve anaakım dramaturjiden buna alışıklar. Sadece onlar rahatça evlerine gidebilsin diye bütün soruları cevaplayan anlatım biçimlerini biliyorlar. Bu korku tüneli treni gibi. Sadece beş dakika korkmak ve sonra tekrar sağlıklı olarak o trenden inmek için para ödüyorlar ve sinemanın yüzde doksan dokuzu bu şekilde ayakta kalıyor. Bu, gerçeklik anlayışımızın ticarileştirilmesinin benim kabul etmek istemediğim bir şekli. İnsanlar filmlerime sinirleniyorlar çünkü farklı bir şeye alışık değiller. İzleyiciyle alay ediliyor. Esirler serbest bırakıldıktan sonra çoğu eski efendisini özlüyor: "Hiç olmazsa o zaman ne yapmam gerektiğini biliyordum." Özgür bırakıldığında bizim izleyicimiz de böyle. Bunun çok problematik bir örnek olduğunu biliyorum, ancak izleyici gerçekten de bu sürekli manipülasyonun esiridir. Bu manipülasyonun kötü niyetli bir manipülatöre ihtiyacı yok. Aptallık ve sorgulamamak da manipüle eder.

Ama aracın kendisi zaten manipülatif.

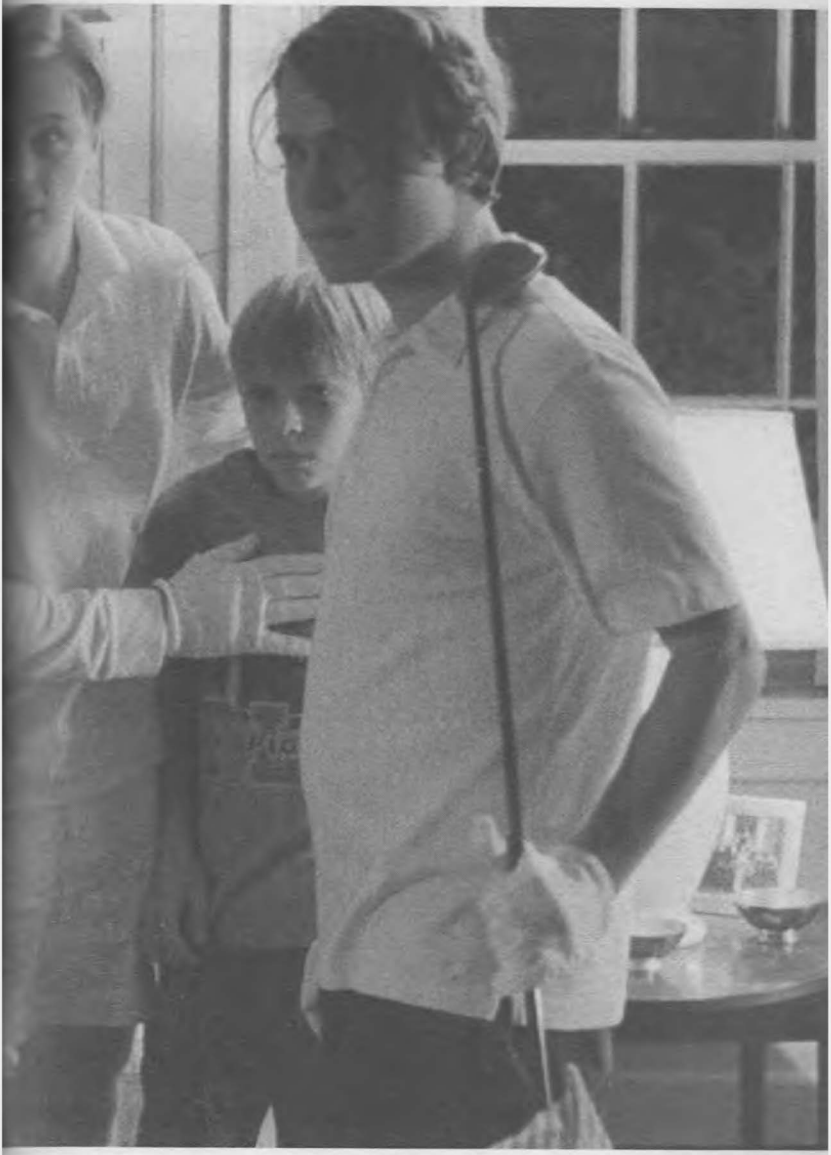
Tabii. Ancak izleyici manipüle edilen kişi rolünün belirginleştirilmesiyle kendine yeterliliğe de manipüle edilebilir.

Eleştirilere ve tanıtım yazılarına ne ölçüde ilgi duyuyorsunuz?

Eskiden bugünkünden daha fazla ilgi duyuyordum. Cannes'da çıkan eleştirileri tabii ki okuyorum, çünkü ora-

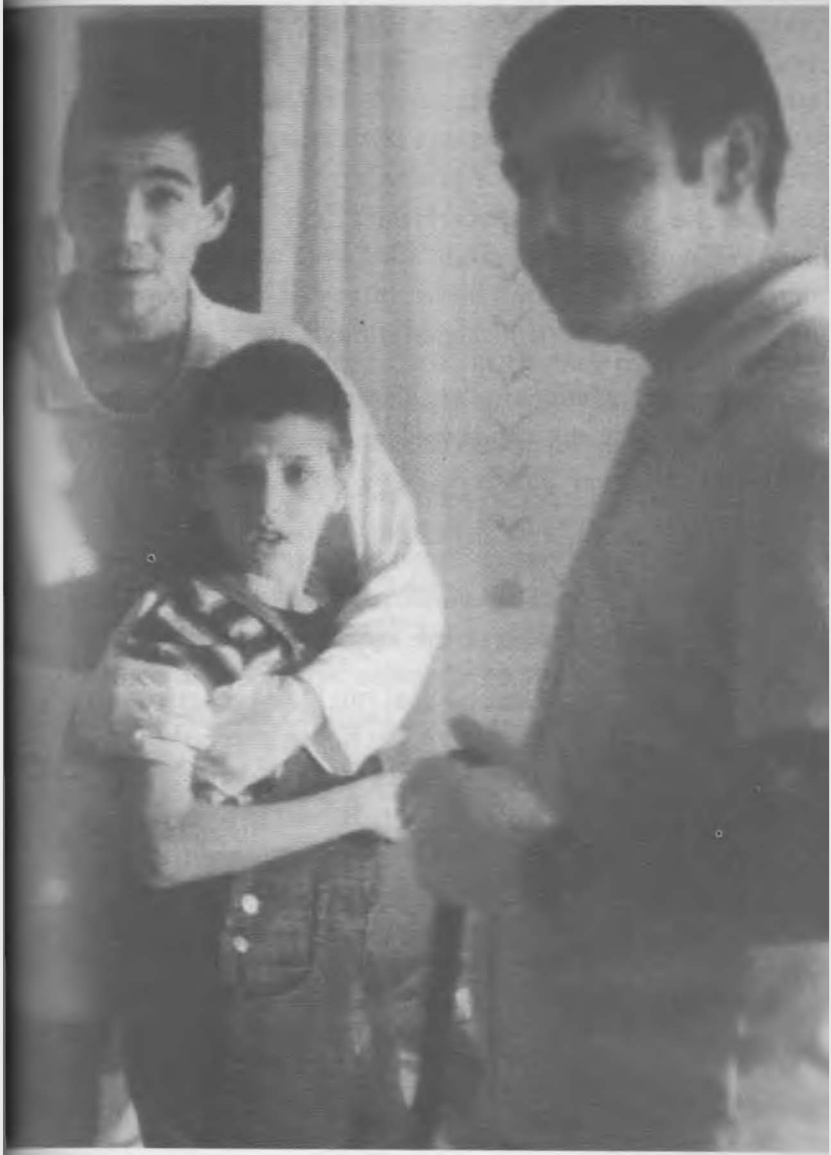


Ölümcül Oyunlar ABD, 2008.





)lümcül Oyunlar, 1997.



da bir iş söz konusu. Ancak bir eleştiri beni artık eskisi gibi olağanüstü sarsmıyor. Sadece ciddiye aldıklarım ve yargılarına değer verdiklerim beni etkileyebilir ve düşündürebilir. Ama çoğunlukla neyi başarıp, neyi başaramadığımı biliyorum. Birinin benim fark etmediğim bir hataya dikkatimi çekmesiyse çok nadir oluyor. Hataların hep algı eşiğinin altında kaldığını ümit ediyorum. Ama arka arkaya iki, üç sahne başarısız olmuşsa film berbat olmuştur. Her yazar gibi hataların kamufle edilebileceğini umuyorum.

Eleştirmenlerin filmlerinize verdikleri olumlu veya olumsuz tepkiler sizi memnun ediyor mu?

Evet. Umursamazlık benim açımdan en kötü şey; ölümcül. "Hoş bir filmdi" denmesi ise söylenebilecek en kötü şey.

Südwestfunk'ta dramaturg olarak çalıştığınız dönemde de ısrarla sorulduğu gibi: Filmlerinizde siyasal olan nerede?

Bir kitapla ya da bir filmle siyasal nitelikte bir şeyin değiştirilebileceğini düşünmüyorum. Bir filmin görevi dünyayı değiştirmek değildir zaten. Siyasal ortamı dikkatle izlediğime inanıyorum. Ancak ilk ilgi duyduğum şey bu değil. Bana dokunan ve beni ilgilendiren şeyleri yeterince titiz bir şekilde araştırmaya çalışıyorum. Bunu başardığımda başkalarını da etkileyebiliyorum. Hırsım sadece söylemek istediğimi olabildiğince iyi ve açık söylemeyi hedefliyor. Eğer izleyici arzu ettiğim gibi tepki göstermişse bu beni tatmin eden ve sevindiren bir kabul görme şekli oluyor. Ve eğer kasap beni sadece televizyonda gördü diye güzel bir dilim et veriyorsa bunu yapabilir; bence hiçbir sakıncası yok.

Bu, filmlerinizin siyasal niteliğinin metafizik sorularda bulunduğu anlamına mı geliyor? Artık sormaya cesaret etmediğimiz sorularda?

Eğer bir film, izleyiciyi bir akşam boyunca kendisiyle hesaplaştırtabiliyorsa bu çok şey ifade eder. Daha fazlası beklenemez. Bütün kitaplar ve filmler insanlığı daha iyi bir noktaya mı getirdi? Bilmiyorum. Ama bu eserler verilmeseydi dünya çok daha can sıkıcı bir yer olurdu. Bazılarının beni, filmlerimin pedagojik bir gücü olmasıyla ve izleyiciyi düşünmeye zorlamasıyla suçladığını biliyorum. Ben onları kesinlikle zorlamak istemiyorum; sadece teşvik etmek istiyorum. Günümüzde bilinçli olmak yasak. Bu sebepten de ya bir şeye içerliyorlar ya da kasıtlı olarak yanlış yorumluyorlar. Kendimi tekrarlamak pahasına: İzleyici nerede durduğunu kendisine sormalı. Korkutucu olan, izleyicinin filmlerimde kendinden bir şeyleri tekrar fark etmesi. İlk önce dış sebepten, sonra da kendinden korkuyor. Bu çok sık gösterilen bir tepki. Önce birçok izleyici bana karşı saldırgan bir şekilde konuşuyor. Eğer birkaç gün sonra onlarla tekrar konuşma fırsatım olsa tavırlarının çoğunlukla değişmiş olduğunu görürüm. Tamamen buna bağlı.

Filmlerinizdeki gerçekçilik bir varoluşçuluk mu?

Benim filmlerim realist ama gerçeklik taklidi de değiller. Psikolojik ve sosyolojik açıklamalarla bahanelerin kaçış deliklerinin tıkanmış olduğu özel bir durum üzerinden model oluşturmaya çalışıyorum. Bugün belki tek uygun anlatım, yapıları olayların tırmandırılmasına ve duygu ikilemlerine

dayanıyor, çünkü açık dramaturjiyi mümkün kılıp izleyicinin tepkisini çok önemli bir işbirliği olarak göz önünde tutuyorlar. Film bir atlama tepesi gibi olmalı. İzleyici uçmalı. Ve mümkün olduğunca uzağa uçulabilmesi için de sıçrama tahtaları konmalı. Eğer bu bana bir ütopya sunacaksa, direnme güçlerini harekete geçiren olumsuz bir ütopya olur. Çözümler vadeden ve sanki dünyanın sırrını çözmek için bir reçete varmış gibi yapan diğer bütün şeyler benim gözümde tamamen sinizmdir. Ya da aptallık.

Ama izleyici daha çok sizin tarafınızdan ele alınmak istiyor.

Ben yanlış kişiyim. Virgilius da Dante'yi ele alıp cehenneme götürdü. Ve bilindiği üzere, herkes ilk önce bütün ümitlerini cehennemin kapısında bırakır.

BEYAZ BANT*



Beyaz Bant *filminiz için çok övgü topladınız. 2009 yılında Cannes'da Altın Palmiye'yi aldıktan sonra Avrupa Film Ödülü'nü de aldınız. Öncelikle çocukların yer aldığı sahneler için kutlanmalısınız. Çocukları nasıl seçtiniz?*

Çok çalıştık. Sadece yetenekli çocukları bulmak istemedik; bu zaten oldukça zor. O dönemin fotoğraflarından bildiğimiz yüzleri bulmak istedik. Genel olarak değerlendirdiğimde, altı ayda yedi yüz çocuktan fazlasını denedik.

Ama cast ajansları da var.

*) Bu söyleşi 7 Kasım 2009 tarihinde Viyana'da gerçekleştirilmiştir.

İlk önce ajanslarda aradık, ancak az seçeneğimiz vardı. Daha sonra filmin çekileceği yer olan Prignitz'de gazete ilanları verdik ve radyo duyuruları yaptırdık. Civardaki bütün köyler arandı. Eğer bir çocuk ilgimizi çektiyse, takımımın ilgili kişileri onu çağırdılar ve bir tekst okutup kamera çekimi yaptılar. Süreç bu şekilde yürüdü. Elenenlerden sonraki seçimi de ben yaptım. Tabii buna ek olarak büyük şehirlerde ve yurt dışında araştırma yaptık. Doktorun iki çocuğu, Roxane Duran ve Miljan Chatelain, papazın küçük oğlu Thibault Sérié gibi Paris'ten, iki dilli bir aileden geldi.

Çocukları çekime nasıl hazırladınız?

Cast yönetmenim Markus Schleinzer hazırladı. Çocuklara ilk önce detaylıca her şey açıkladı ve metinlerini çalıştırdı. O ve asistanı Carmen Loley olmadan film bu haline gelemezdi. Çekimler sırasında ikisi de çocuklara gece gündüz göz kulak oldular ve bu bize çok yardımcı oldu. Çocuklar çok güzel çalışmış, sahneleri gayet iyi anlamış olarak sete geliyorlardı.

Ve sonra çekim günü geldi. Çekimde çocuklarla nasıl çalıştınız?

Oyuncular gibi. "Oyna bir kere," dedikten sonra onları bırakıyordum ve eğer yanlış olduysa nasıl daha iyi yapılabileceğini açıklamaya çalışıyordum. Daha sonra da baştan alıyorduk.

Hafife alıyorsunuz. Sanki hobisi film çekmek olan birisi de sahnelerin üstesinden bu kadar güzel gelebilirmiş gibi anlaşılıyor.

Tecrübesiz biri sahnenin ne zaman doğru, ne zaman yanlış olduğunu ve nasıl bir çözüm yolu bulması gerektiğini göremez tahminen. Oyuncu yönetiminin sırrı da muhtemelen bunu anlamakta yatıyor.

Çocukların ebeveynleri de sette miydi?

Bundan mümkün olduğunca kaçınılmalı. Ebeveynler çocukların dikkatini dağıtıp konsantrasyonu bozuyorlar.

Bir çocuk sette nasıl sakin tutulabilir? Bütün o etrafta olan biteni, o tanımadıkları yüzleri düşünüyorum da... Hepsi de sinirli.

En zoru da küçük çocuklar, çünkü uzun süre konsantre olamıyorlar. Yedi, sekiz yaşın altındaki çocukları bu kadar çok kişi içerisinde oynatmak gayet tabii zor. Çabuk sabırsızlaşıyorlar. Tekstlerini okuduktan sonra nerede yanlış yaptıklarını fark edemediklerinden neden bir daha çekmek zorunda olduğumuzu anlayamıyorlar. Nasıl anlasınlar ki? Ara verilerek çocuklar biraz serbest bırakılmalı. Her şey sabır meselesi ve istediğinizi elde edene kadar beklemek zorundasınız.

Sette çocuklarla rolleri değiştiğiniz oldu mu? Çocuklar re - jiyi hiç üstlendiler mi?

Çocuklar ne kadar şirin olduklarını zaten biliyorlar. Bir de çocuklara naif derler! Küçük yetenekli canavarlar. Hatta bir tanesi kostüm departmanını ağlama noktasına getirdi. Çocuklar çoğu yetişkinin algıladıklarından çok daha fazla şey algılıyorlar. Ama beni yanlış anlamayın: Çocukların hepsi harikaydı. Biz onlara hayran olduk. Onlar filmin ruhu.



Beyaz Bant, 2009.



En etkileyici sahnelerden biri de doktorun küçük oğlu Rudi'nin (Miljan Chatelain) ölüm hakkındaki konuşmasıydı.

Evet; benim de en sevdiğim sahne o.

Miljan kaç yaşındaydı?

Göründüğünden büyük duruyor. Zannediyorum o zaman yedi yaşındaydı. Çok neşeli ve uyanık bir çocuktu.

Neden tabağı yere fırlatıyor? Hayatın adaletsizliğine duyduğu öfkeden mi? İnsanların ölümlü olduğunu fark etmesinden mi? Yoksa annesinin seyahatte olmadığını, öldüğünü öğrenmesinden mi?

Yorumu size bırakıyorum.

Çocukların böyle bir sahnede bu kadar gerçek bir yoğunluğu ortaya koymasını nasıl başarıyorsunuz?

Bir sahneyi hiçbir çocuğa önce ben göstermem çünkü o zaman sadece benim yaptığımı taklit eder ve bu kötü olur. Çocuk ilk önce kendi oynamalı. Yetenekliyse zaten zorlanmayacaktır.

Bu, yetişkin oyunculardа da böyle ama.

Hepsinde değil. Yetişkin bir oyuncu bir aslanı oynadığında o aslanı oynar. Ama bir çocuk aslanı oynadığında çocuğun kendisi aslan olur. Fark bu. Bir çocuk saniye hesabıyla 'gerçek'tir ve esas mesele de bu saniyeleri çekim sırasında toplayabilmektir. Başka türlüsü düpedüz çocuklara yüklenmek olur. Hiçbir sahneyi parçalamadan çekemezsi-

niz. Çocukların yer aldığı sahnelerin dekupajında buna dikkat ettik.

Yani, bir sahneyi tek tek cümlelere mi bölüyorsunuz?

Hayır. Bir sahneyi sessizlikleri de hesaba katarak kesintisiz çekmeyi denedik. Örneğin, istediğim cümlelerden ikisini söyletmeyi başarmışım ancak birini tekrar çekmem gerekiyor. Bir kere daha çekiyoruz. Bazen oluyor, bazen olmuyor. İstediğinizi alana kadar çekmeye devam etmelisiniz. Çok rahat bir şekilde itiraf edebilirim ki, daha sonra bazı sahneleri ilk düşündüğümden farklı kestim.

Böyle bir sahneyi çocuklarla ne kadar süre çalışıyorsunuz? Mesela, ölüm hakkındaki konuşmayı?

O sahne bir öğleden sonramızı aldı. Ama kuşun olduğu sahneyi çekmek bir gün sürdü. Çok zordu çünkü bu sahneyi başından sonuna kadar Thibault Sérié oynayacaktı; sahne parçalanamazdı. Ve çocuklarla film çekmeyi zorlaştıran şey de Almanya'daki katı çalışma saatleri kuralları. Sabahtan akşama kadar çekim yapamazsınız. Zaman zaman gençlik dairesinden görevliler gelip kontrol ediyorlar. Bu hesaba katılarak önceden cömertçe planlanan çekim çalışması üç ay sürdü. Oysa her çekim günü para demek. Benim şartım, *Beyaz Bant*'ı zaman sıkıntısı yaşamadan, çocuklar için yapmaktı.

Sadece çocuklar değil, yetişkin oyuncular da göze çarpıyor. Birçok eleştirmen oyuncuların sizin filmlerinizde neden bu kadar iyi olduklarını soruyor.

Belki ben onları koruduğum için iyilerdir. Oyuncularla çalışırken ilişkinizi güven temeline oturtmalısınız. O zaman onlar da bir şeyler risk etmeye hazır oluyorlar. Kendilerine saygı duyulduğunu ve ciddiye alındıklarını hissetmek zorundalar. Sette bir konsantrasyon ortamı sağlamaya çalışıyorum. Sessizlik yaratmaya çalışıyorum. Ben, içinde oyuncuların olduğu bir aileden geliyorum. Oyuncular sevilmek isterler. Ben onları seviyorum. Yönetmen için stres anlamına gelseler de, çekimler sırasındaki tek gerçek zevktirler.

Birçok yüz o zamandan kalmış gibi; sanki günümüz yüzleri arasından seçilmediler.

Öyle yüzler bugün maalesef zor bulunuyor. Her çiftçi klimalı traktörüyle dolaşıyor ve sizin, benim gibi bakıyor. Bizim gibi iklime sahip ülkelerde havanın yıprattığı yüzleri bulmak neredeyse imkânsız. Bu yüzden, hasat festivali ve kilise sahneleri için yaklaşık yüz oyuncuyu Romanya'dan getirttik. Bazılarını *Kurdun Günü* filmimden tanıyordum ve şanslıyız ki bizi iyi hatırlıyorlardı.

Oyunculardan sempatik görünmemelerini talep ediyorsunuz. Bu çok zor.

Birçok oyuncu sempatik görünmek istiyor. Bunu kınamamalı, çünkü neticede kendilerini pazara taşıyorlar. 'Yıldız'larda bu çok belirgindir; kendi imajlarına dikkat etmek ve hayranlarını hayal kırıklığına uğratmamak zorundadırlar. Ama çok şükür yeterli sayıda istisna var. Suse Lothar ve Isabelle Huppert bu istisnalardan. Onlar açısından ilk etap-

ta sahnenin gerçekliği önemli. Bu yüzden onlarla çalışmak çok heyecan veriyor. Filmimizde böyle istisna oyuncularla çalıştık. Oyuncular hep oynadıkları karakteri savunmalıdırlar; kendilerini ya da imajlarını değil.

Yapım aşamasından biraz daha bahsedelim. Beyaz Bant *diğer filmlerinize göre daha fazla teknik zorluklar içeriyor. Uygun bir çekim mekânı bile bulunamamış.*

Evet, zordu. Yapım tasarımcım Christoph Kanter binlerce kilometre yaparak yeni eyaletleri gezdi ve bana bir sabit disk dolusu muhtemel mekân fotoğrafları gönderdi. Ama bunlardan hiçbiri bize uygun değildi. Prignitz'deki Netzow köyünü bulmamız büyük bir şans oldu. Buna rağmen yapılacak çok şey vardı. Evlerden dörtte biri savaş sonrasından kalmaydı ve dış cephelerin kaplanması gerekiyordu. Yolda bizi çok rahatsız eden elektrik direkleri vardı. Doktorun ve baronun yardımcısının evini içten ve dıştan yenilemek zorundaydık. Papazın evini stüdyoda kurduk. Ebenin evinin dış cephesi kaplandı ve önceden harabe olan içi onarıldı. Malikâneye de birçok ekleme yapıldı. Dış merdiven kondu, bahçeler düzenlendi, yanmış olan samanlık yeniden yapıldı. Malikânenin avlusu bizden önce balta girmemiş orman gibiydi. Çatıları aktaramadık çünkü bu çok pahalı olacaktı. Her şey sonradan post prodüksiyonda dijital olarak kare kare çalışılarak düzeltildi. Daha önce çirkin, asbetten yapılmış damlar vardı. Filmin ne kadar pahalıya geldiğini tahayyül edebilirsiniz.

Bugün hâlâ asfalt yolu olmayan köyler var mı?

Hayır; Almanya'nın doğusunda bile yok. Eski sokağı tamamen yeniledik, çünkü Netzow'un zaten yeni bir sokağa ihtiyacı vardı. Bu çok güzel bir tesadüftü, aksi takdirde hiç şansımız olmayacaktı. Christoph Kanter, "Bütün para nereye gitti?" başlıklı bir fotoğraf dokümantasyonu hazırladı. Buna bakan paranın nereye gittiğini daha iyi anlar.

Kostümler? Yerel tarih müzesinden mi faydalandınız?

Bize yardımcı olan çok sayıda fotoğraf vardı. Ama Moidele Bickel bir deha. Tarihsel olarak da tamamen doğru olan kostümlerle karakter yaratmakta çok yetenekli. Her şeyden önce çok zor bir problem olan yeşil pası da harika bir şekilde çözdü. Filmlerdeki kostümlerin çoğu doğru olmasına rağmen, doğrudan terzihaneden gelmiş gibi duruyorlar. Oysa günlük hayatta herkesin kıyafetinde izler olur; bu izleri yapmak gerçekten çok zor ve gerçek bir sanattır. Kostüm departmanı bunun üstesinden olağanüstü bir şekilde geldi.

August Sander'in tarihi fotoğrafları da yardımcı olmuş.

Tabii. Filmin estetiği açısından da çok önemlilerdi. Sander'in fotoğrafları inanılmaz bir ustalık taşıyor. Gerçekçi ya da enstantene fotoğraflar değiller. Çok yapaylar.

Beyaz Bant'*ın post çalışmaları çok yoğun geçti. Kurguyu Viyana'da, sesi Paris'te yaptınız. Neden bu sefer bu kadar uzun sürdü?*

Ses için yapılan post çalışması bende her zaman uzun sürer. Duyulan, benim açımdan çok önemlidir. Kelimeleri

değiştirmeyi, vurgulamalarla oynamayı seviyorum. Böyle küçük ayrıntılar konuşmanın müzikalitesini inanılmaz iyi bir hâle getirilebiliyor. Kendime baştan beri söylediğim gibi: "İzleyici bu filmi hatırladığında, sessiz ânları hatırlamalı. Sessiz ânları yaratmak çok zordur. Çünkü bu ânlar hiçbir şeyin duyulmadığı değil; az şeyin doğru ânda duyulması demektir." Bu sebepten çok uğraştık. Doğa dışında başka bir şeyin duyulmadığı bir film yapmak zor.

Filmin siyah beyaz olması gerektiği sizin düşüncenizde kesin miydi?

Evet. Çift yönlü bir sebepten dolayı. İzleyici kendini rahatlıkla o dönemde hissedebilmeli. Bu dönemle ilgili bildikleri her şey siyah beyaz. Sona ermekte olan 19. yüzyıl, fotoğrafın keşfiyle toplumsal bellekte siyah beyazı akla getiriyor. Önceki yüzyıllarla ilgili bir film yapmak isterseniz bu çok daha zor olacaktır, çünkü o dönemlerle ilgili bildiğimiz şeyleri tablolardan biliyoruz. Orada, bugün aynısını elde edemediğimiz renkleri görüyoruz. Onlar doğal renkler. Bugünkü renklerse kimyasal. Bu bambaşka bir atmosfer yaratıyor. Ayrıca renk, natüralist bir şekilde yansıtılan gerçekliğin sahte aldanmasına kışkırtır. Sanki bunun o zamanlar nasıl olduğunu biliyormuşuz gibi yapar. Ancak kimse bunun o zamanlar nasıl olduğunu bilmiyor. Siyah beyaz, insan elinden çıkmış olma özelliğinin altını çizer.

Yönetmenlerin tarihi filmler dışında başka hiçbir türde kolayca başarısız olmayacağı söylenir. Neden?



Prignitz'in Netzow köyünde kurulan *Beyaz Bant* setinin yapı çalışmalarının öncesi ve sonrası.







Dassow şehrinin Johannes köyündeki yapı çalışmalarının öncesi ve sonrası.





Çünkü hataları ve belirsizlikleri kamufle etmek daha zor. Günümüzde çekilen bir filmde mümkün olan her şey, oyuncular inandırıcı olduğu ve hikâye iyi yürüdüğü sürece savunulabilir. İzleyici, günümüz filmlerinde kullanılan mekânların uygunluğuna çoğunlukla hiç dikkat etmiyor. Ancak tarihi bir film üzerinde baştan savma çalışırsanız kendinizi eleştirilere açık hâle getirirsiniz.

Beyaz Bant'ı *siyah beyaz çekme fikri yapımcıları pek heyecanlandırmamıştır.*

Öyle denebilir. Televizyon kuruluşlarıyla zorluk yaşamaktan korktular. Amerika'da siyah beyaz bir filmi televizyonda yayınlamak saçma. Amerikalı dağıtımcım, Sony firmasından Michael Barker, siyah beyaz çekeceğimizi öğrendiğinde yapımcı olarak geri çekildi. Şimdi çok memnun ve filmi satın aldı. Kameramanımız Christian Berger Amerikalı meslektaşları tarafından ödüllendirildi. Böyle olabiliyor.

Neden ilk önce renkli çekip, sonra siyah beyaz olarak çalıştınız?

Çok basit bir sebebi var: Para başka kaynakların yanı sıra televizyon kuruluşlarından geliyor ve onlar filmin renkli olmasını şart koştular. Fakat ben baştan beri bunu kabul edemeyeceğimi söyledim. Ancak renkli çekmek için önemli bir teknik sebep var: Siyah beyaz materyal bugün yeterince ışığa duyarlı değil, çünkü renkli materyalin aksine, teknik olarak üzerinde çalışılamıyor. Standart siyah beyaz filmin ışığa duyarlılığı sınırlıyken, renkli filmde neredeyse

her yıl ışığa daha da duyarlı olan yeni bir emülsiyon piyasaya çıkıyor. Biz de mum ve gaz lambası ışığı gibi az ışıkla çekmeyi denediğimizden teknik bakımdan siyah beyaz çekmek mümkün değildi.

Çekimler sırasında filmin siyah beyaz olarak nasıl görünebileceğini düşündünüz mü?

Çektiklerimizi siyah beyaz gösteren kontrol monitörümüz vardı. Muhtemel hataları görmemiz için gerekliydi. Renkli filmde daha fazla ışıklandırma hatası kamufle edilebiliyor, çünkü mumların kırmızı ışığı ve gaz lambaları netleme problemi ortaya çıkartıyor. Renkli filmde renk 'çıkarıldığında' bütün hatalar görünüyor. Yani siyah beyaz olarak çekmek renkli çekmekten çok daha zor ve siyah beyaz çok daha acımasız. Siyah beyaz çekilen dönemde bugün düşünülemeyecek kadar fazla ışık kullanılmış. Henri Alekan gibi kameramanlar çok yüksek ışık şiddetleriyle çalışmışlar. Bu çok teatral ve kesinlikle gerçekçi olmayan bir ışık. *Beyaz Bant,* Protestan temalarından dolayı Carl Theodor Dreyer'in filmleriyle karşılaştırıldı. Bu karşılaştırma ne sanat yönetimi, ne ışıklandırma, ne de oyuncu yönetimi açısından doğru. Dreyer'e saygı duyuyorum ancak filmlerindeki stilizasyon çok teatraldir.

Filmleriniz Ingmar Bergman'ın siyah beyaz filmleriyle pekâlâ karşılaştırılabilir.

Bu karşılaştırma da doğru değil. Bergman'da dış ışıklandırma gerçekçi olmasına rağmen gece çekimleri gerçekçi

değil. Biz, çok zaman alan gerçekçi ışığı kullanmaya çalıştık. Bu beş, altı yıl öncesine kadar mümkün değildi. O zamanlar ortaya çıkan ışık hatalarını post prodüksiyonda düzeltemiyorduk.

Hangi hatalar?

Mesel, net olmama durumu. Yumuşak ışıkta alan derinliği çok sınırlı. İç mekân çekimlerinde yüzler net değildi ve biz yüzleri sonra tek tek dijital olarak netlemek zorunda kaldık. Bu dijital netleme birkaç yıl önce de, eğer oyuncu sabırlı bir şekilde oturup hareket etmemişse mümkündü. Bugün, askeri bir teknik olan seyir füzelerinin kumanda edilmesinden kaynaklanan bir işlem uygulanıyor. Oyuncunun yüzünde bir nokta sabitleniyor ve yüzü hareket halinde de netleyebilmek için o sabitlenen nokta çalışılıyor. Bunlar harika teknik yardımlar.

Kontrol monitöründe net olmayan yerleri göremiyor muydunuz?

Hayır, görülemiyor. Kamera ve kontrol monitörü arasındaki kalite farkı çok büyük. Sadece çok kabaca ne olduğu görülüyor. Ancak hasat festivali gibi büyük sahnelerde görülebiliyor. Net olmayan yerler ilk önce kurgu masasında değil, projeksiyonda görülüyorlar.

Beyaz Bant'ı *renkli olarak gösterime sokmak da gayet mümkün olabilirdi?*

Evet ama çok kötü görünürdü. Zaten ışıklandırma yapılırken de renkli olarak iyi görünmesine önem vermedik. Sa-

dece siyah beyaz olarak iyi görünmesine dikkat ettik. Mesela, projektör ışığının renk sıcaklığına sadece siyah beyazı gözeterek karar verdik. Yani, *Beyaz Bant* renkli olarak gösterilseydi çok sayıda hatalı renk tonlaması olurdu.

Renkli gösterilmesi bir anlamda yetersizlik olarak mı yorumlanacaktı?

Tabii. Birçok sentetik maddeden yapılmış yapay tuğla duvarlı evi gerçek tuğladan yapılmış ev olarak görülmesi için onardık. Ancak gerçek tuğla rengini tam olarak yakalayamadığımız için renkli gösterimde bu hemen fark edilecekti. Yapımcıları da bu argümanla siyah beyaza ikna edebildim.

Hisleriniz hakkında pek konuşmuyorsunuz ama ben yine de sormak istiyorum: Çekimler sırasında kendinize, "Fena bir film olmayacak," dediniz mi?

Hayır. Çekimler sırasında ilk önce hataları gördüğümden olumlu bir hissim yoktu. Hataları görmek zorunda olmak zaten bir yönetmenin görevidir. Hataların, izleyicinin algı eşiğinin altında olup olmadığı sorulmalıdır. Bir film sonuna kadar çekilmiş olsa bile sonraki aşamalar için aşağı yukarı daha ne zorluklarla karşılaşılacağı bilinir. Bana sormuş olsaydınız, *Beyaz Bant*'taki hata sayısının görülebilir olduğunu düşündüğümü söylerdim.

Bu filmin fikri aklınıza ne zaman geldi?

Senaryonun uzun versiyonu on yıl önce oluştu. Sinopsis maalesef tarih taşımıyor ancak daha eski; yirmi yılı var.

O zamandan beri benim zihnimde. Başta sadece bir kilise korosunun hikâyesini anlatmak istiyordum. Ebeveynlerin ideallerini yansıtan çocuklar temel fikrimdi. Mottosu, Bach'ın "İsa, mutluluğum" motetindendi: *"Eski canavarlara rağmen/Ölümün ağzına rağmen/Korkuya rağmen!/Dünya! Öfkelen, hareket et/Burada duruyorum ve sükûnet içinde şarkı söylüyorum."*

Filmde böyle bir sahne hatırlayamıyorum.

Evet, yok. Bu zor moteti de söyleyebilecek çocuk bulmak mümkün olamazdı. Biz de kendimizi Luther'in "Tanrı bizim kalemizdir" koraliyle sınırladık.

Beyaz Bant *diğer filmlerinize paralel olarak geliştirdiğiniz bir proje miydi?*

Bir yıldan fazla bir süre çocuk eğitimi kitapları okudum ve hep not aldım. Ancak 19. yüzyılın sonlarındaki hayatı anlatan kitaplarla da ilgilendim; özellikle de taşra hayatını anlatanlarla. Bu kitaplar sadece teoriden bahsetmiyorlardı, aynı zamanda çok sayıda görsel materyal içeriyorlardı.

Filmin fikri nasıl aklınıza geldi? Bir sebep var mıydı?

Hatırlamıyorum; uzun zaman oldu. Adolf Eichmann'ın kendini savunmasını anlatan bir belgesel film izlemiştim. Büyük ihtimalle bunun etkisi oldu. Savunmasında alttan alta vurguladığı, "Ben halkımın sadık hizmetçisiyim," düşüncesi o zamanlar aklımdan çıkmamıştı. Ingeborg Bachmann bunu *Göle Giden Üç Yol* adlı, benim de vaktiyle televizyon

için çektiğim hikâyesinde şöyle dile getiriyor: "Almanlar için emir emirdi. Savaş sonrasında katledilen milyonlarca Yahudi için hakarete uğradıklarında da tam bir şaşkınlık içinde kalmışlardı." Otoritenin bu şekilde mutlaklaştırılması benim çok ilgimi çekti. Luther'in yazılarında da bu düşünce oldukça baskındır.

Beyaz Bant'*ta otoriter bir karakterden bahsetmenin dışında keskin bir ahlâki katılıktan da bahsediyordunuz. Yanlış bir karşılaştırma yapmak istemem; Ulrike Meinhof ve Gudrun Ensslin de aklınızda mıydı?*

Evet, ikisi de Protestan aileden geliyorlar. Tabii ki burada kendime şu soruyu sordum: "Neden bu tarz bir radikalizm özellikle Almanya'da var?" Zaten Baader Meinhof grubu da çok etkili bir Alman vakasıdır.

İyilerin terörünü mü kastediyorsunuz?

Öyle denebilir. Her tür ideoloji ve aynı zamanda her terör iyilerin bayrağını taşır. Sağ yada sol faşizm fark etmez, ikisi de kimin adına olursa olsun doğru olanı yaptığını düşünür. Dini fanatizm de iyilerin terörüdür. Aksi takdirde taraftar bulamazdı. Kısmen kültürlü insanların da taraftarı olabileceği cazip bir fikre ihtiyaç vardır.

Ulrike Meinhof'u tanıyor muydunuz?

Evet; hatta iyi tanıyordum. Benim de redaktör olarak çalıştığım Südwestfunk kanalının televizyon oyunu bölümü için hazırladığı *Bambule*'nin senaryosu dolayısıyla çok defa

Baden-Baden'a gelmişti. O zamanlar parlak zekâsıyla ve esprili kişiliğiyle beni çok etkilemişti. Kanalı ziyaret ettiğinde program yönetmeni Günter Gaus bizim bölümün bulunduğu kata iniyordu. Ulrike Meinhof işe çok angaje olmuştu ama aşırı da bağlanmamıştı. Senaryo, eğitilmesi güç kız çocukları için olan bir yurttaki problemleri ele alıyordu. Ulrike çalışma sırasında bu kız çocuklarıyla çok ilgilendi ancak sistemin insani duyguları yok ettiğini ve elden hiçbir şey gelmediğini gördükçe ümidini yitirdi. Bir müddet sonra da ümitsizliği şiddete dönüştü.

Buna rağmen kendime Beyaz Bant'ın *Kızıl Ordu Fraksiyonu'yla ne ilgisi olduğunu soruyorum. Filminiz tarihsel bakımdan doğru konumlandırılmış ve Birinci Dünya Savaşı'nın çıkışıyla da sona eriyor. İnsanların küçük savaşı milletlerin büyük savaşına açılıyor. Faşizmin gelişim hikâyesini anlattığınız da pekâlâ söylenebilir.*

Yurt dışında ilk tepki bu oluyor. Bundan dolayı da birçok röportajımda filme bu dar bakış açısıyla bakan insanları bundan vazgeçirmeye çalıştım. *Beyaz Bant*'ta sadece faşizm konu edilmiyor; baskısı altında oldukları normları onlardan kurtulmak için kabullenen insanları da ele alıyorum. Bunun sadece Alman faşizmiyle bir ilgisi yok; tam tersine, radikalleşmenin her şekliyle ilgili. Tarihi bir film yapmak istemedim; tam tersine, tarihsel görünümde bir model oluşturmaya çalıştım.

Bu durumda faşizm, neredeyse toplumsal baskıya tepki göstermenin çeşitli yollarından sadece biri mi?

Faşizm bunun için en bilinen örnek. İnsanlar kendilerini kötü hissettiklerinde, ümitlerini kaybettiklerinde, baskı altında olduklarında ve aşağılandıklarında çare olabilecek her şeye tutunuyorlar.

İnsanların acı çektikleri şeyi içselleştirdiklerini mi söylemek istiyorsunuz? Aşağılanan kişi aşağılanmışlığını zayıf olanlara mı yansıtıyor?

Çocuklar ebeveynlerinin vaaz verircesine dayattıkları idealleri benimseyerek kendi ideolojilerini yaratıyorlar. Bu şekilde Münchhausen gibi kendi çabalarıyla bir şeyler yapma ve özsaygılarını yeniden kazanma fırsatını buluyorlar.

Ama Fransız eleştirmenler, faşizmin doğuşunu, çarpıtılmış bir Protestan ahlâkının zihniyetinden anlattığınızı söylemekle doğru iz üstündeler. Zaten siz de senaryonun ilk versiyonlarından birinde çocukların daha sonraki hayatlarıyla ilgili bilgi vererek bunu ispat ediyorsunuz: Hitler'in izinden gidip, onun buyruklarını yerine getiren takipçileri oluyorlar.

Hayır, hayır, burada itiraz etmek zorundayım. Ben faşizmin temel analizini yapmaya kalkışmadım. *Beyaz Bant* politik bir film değil. Beraber yaşamanın temel yükümlülükleri hakkında bir film. Bunun siyasal sonuçları da olduğu aşikâr. Problem şu: Yönetmen olarak böyle bir temadan bahsederken işin özüne inmeye çalışılıyor. Üstyapıya bağlanıyorsunuz çünkü daha kolay tanımlanıyor. Siyasal olanı, boş bir masanın ortasına kütük koyar gibi filme koyabilirsiniz. Herkes mutlu olur çünkü rahatsız edici şeyi adlandırmış ve belirginleştirmişsinizdir. Ama *Beyaz Bant* bunun tam tersini söylüyor.

Verdiğiniz röportajlar bu masanın ortasındaki kütüğü kaldırıyor olmalı?

Yine de nahoş. Özellikle kesin bir yorumdan kaçınmak istediğim için röportajlar beni sanatsal çalışmada kendime yasakladığım benzer, değişmez bir duruma sürüklüyor. Yani filmle ilgili yapılmış belirli bir yorumunu düzeltiyorum ve sonra yaptığım bu düzeltiye bağlanıyorum. Bu gerçek bir ikilem. Aslında yazar olarak kesinlikle röportaj yapmaya yanaşılmamalı. Öte yandan itiraf ediyorum ki, dille ilişkisi olan her şey açıklama istiyor. Okuyucu ya da izleyici tutunabileceği bir şey istiyor. Ancak ben esasen bunun verilmemesi gerektiğini düşünüyorum. Tutunabileceği bir şey verdiğiniz zaman esas amaç olan algılatmaya zarar veriyor.

Ama filminiz izleyiciye tutunabileceği bir şey veriyor. Mesela, dinin ne kadar baskıcı olabildiğini gösteriyorsunuz: Alçakgönüllülükten aşağılama doğuyor. Hıristiyanlık sizde neden Hıristiyanlık gibi değil?

Protestan bir köy seçmiş olmam tabii ki tesadüf değil. *Beyaz Bant* kuzey Almanya'da geçiyor; Katolik İtalya'da değil. Protestanlık ve katılık, madalyanın iki yüzü; bunları ben keşfetmedim. Din, sertliğe haklı bir sebep çıkartıyor, çünkü yüksek bir amaca hizmet ediyormuş gibi görünüyor. Film için düşündüğüm adlardan biri de *Tanrı'nın Sağ Eli*'ydi.

Neden bu isimden vazgeçtiniz?

Çünkü çok dokunaklıydı. Bunun dışında çoğu kişi bu isimle papazın kastedildiğini düşündü. Hâlbuki benim ak-

lımda tamamen çocuklar vardı, çünkü çocukların kendilerine dayatılan idealleri benimsemesi diğerleri açısından da tehlike teşkil ediyor. Çocuklar kendilerini Tanrı'nın sağ eli sanıyorlar ve şiddeti aldıkları gibi iletiyorlar. Gücün kendisine karşı ellerinden bir şey gelmiyor. Baron'u cezalandıramazlar; yanına yanaşamıyorlar. Sadece ailenin en güçsüz üyesi Baron'un oğlu Sigi'yi (Fion Mutert) cezalandırabilirler. Cezalandırmak istediklerinin arkadaşlarını cezalandırıyorlar. En son da engelli çocuk Karli'yi (Eddy Grahl).

Ve aşağılamalar zincirindeki en zayıf halkada kuş?

Evet. Önce çocukların arasında en güçsüz olanlar. En son da her zaman güçsüz olan hayvanlar.

Beyaz Bant'*ta çocukların ve yetişkinlerin dünyası sert bir şekilde birbirleriyle çarpışıyor.*

Bir dünya gücü gösterirken, diğer dünya da güce katlanmayı gösteriyor.

Kimse iktidarı sorgulamıyor.

Çiftçinin oğlu Max (Sebastian Hülk) sorguluyor; lahanaları parçalıyor. Bu, köyde yapılabilecek bir tür isyan. Zaman bir devrim için henüz olgun değil.

Papaz çocukların kollarına ceza olarak beyaz bant bağlıyor. Peki bu çocuklar da 1933'ten sonra Yahudileri sarı yıldız takmaya mı zorladılar?

Enteresan. Bu soruyu soran ilk kişi siz değilsiniz. Aralarında bağ kurmak gibi bir amacım yoktu.

Beyaz Bant ne için var? İlk günahı aklımdan çıkarmadığım için mi? Saflığımı her yeni olana sapmaya karşı daima korumak zorunda olduğum için mi?

Böyle görülebilir. Büyük ihtimalle çocukların koluna beyaz bant bağlama geleneği tarihsel olarak böyle oluştu. Papaz, çocuklara saflığı ve masumiyeti hatırlatsın diye beyaz bandı bağlıyor. Aynı zamanda bununla çocukları alenen eleştirerek utanç duydukları bir duruma düşürüyor.

Suçluluk hissi iktidar uygulamak için bir araç. Papaz çocuklarda vicdan azabı yaratarak onları baskı altına alıyor.

Papazın iyi bir baba olmak istediğini göz ardı ediyorsunuz. İyi bir baba olarak kendi çocuklarını ve hatta bütün çocukları seviyor.

O zaman neden sadist?

Hayır değil! Sadece bize sadist gibi geliyor, çünkü düşünüş biçimini anlamıyoruz. Papaz, çocukları için en iyisini ve en doğrusunu yaptığına derinden inanıyor. O zamanlar dayak atmak çok normal. O, çocuklarına dayak atmaktan hoşlanmıyor. Sadece, çocuklarını nasıl pedagojik olarak etkili bir biçimde cezalandıracağını düşünüyor. Onları toplumun sorumluluk sahibi birer üyeleri hâline getirmek istiyor. Bu, kelimenin tam anlamıyla herkesin kafasına yazdırılıyor.

Papaz gayet normal davranıyor o zaman?

O zamanlar onun davrandığı gibi davranmak çocukların gündelik hayat eğitimi için çok normal; hiçbir şeyi abart-

madım. Ebeveynler emirleri veriyorlar, çocuklar da bu emirleri alıyorlardı. Almanya'da faşizmin ortaya çıkması bir tesadüf değil.

Bu, kara pedagoji ve ruhları mahvediyor.

Eğitim bunu hep yapıyor. Amerikalılar buna 'ehlileştirmek' diyorlar. Bu da yeterince açıklayıcı. Toplum içinde yaşayabilmek için tabir caizse 'kırılmak' gerekiyor. Bir çocuğun toplumda kabul görmesi için bireysel özelliklerinin yok edilmesi gerekiyor.

Eğitim, pedagojik emrin hiçbir zaman unutulmaması için mi acı verir?

Eğitim hep acıyla ilintilidir. Özgürlüğün kısıtlanmasını hedef alır. Çocuğa, en akıllıya boyun eğmek zorunda olduğu öğretilir. *Beyaz Bant* bunu da gösteriyor. Film, baskı ve aşağılamanın hep ruhsal bir acı ürettiğini gösteriyor. Bedensel acı bir şekilde unutuluyor ama aşağılamalar hiç unutulmuyor. İsteyerek unutulabilir belki ama nefret kalır.

Eğitim sorunlarından sanki hiçbir şey değişmemiş gibi.

Değişiklikler var. Daha önceki eğitim belgelerini incelerseniz tadınız bir hayli kaçar.

Biraz geriye gidip tekrar filmin estetiğine dönmek istiyorum. Siyah beyaz Beyaz Bant'ı *tarihselliğinden sıyıran bir soyutlama olarak ele alınırsa, geriye büyük bir antropolojik yapı kalıyor. İnsanda şiddetin doğuşu hakkında zamana bağlı olmayan bir iddia.*

Amacım model niteliğinde olan bir hikâye sunmaktı.

Ne için model niteliğinde olan?

Söylediğiniz gibi toplumlarda şiddetin doğuşu için model niteliğinde olan. Film model niteliğinde oluşunu formuyla vurguluyor: Yetişkinlerin adı yok ve bulundukları mevkinin temsilcileri, siyah beyazın kullanımı, anlatıcının olması...

Eichwald köyünde araba yok, elektrik ışığı yok; modern hayata henüz hiç adım atılmamış. Sizin gözünüzde tarihi şartlar önemli değilmiş gibi görünüyor. Tarihsel olanda tarihsel olmayanı mı arıyorsunuz?

Beyaz Bant, birlikte yaşamanın temel şartları hakkında bir film. İnsanın şiddet potansiyelinin kolaylıkla aşılabileceğini düşünmüyorum. Olsa olsa duyarlı olunarak etkisi hafifletilebilir.

Bu, çocuklar için de geçerli mi? Bu yüzden mi bu kadar şeytani, ikiyüzlü ve acımasızlar?

Çocuk parkındaki küçük çocuklara bakın. Orada da güçlülerin kuralları acımasızca işliyor. Çocukların masumiyeti ebeveynlerin izdüşümüdür.

Ama bu, suçun zaten dünyada hep var olduğu gibi hoş olmayan bir izlenim uyandırıyor. Yani karakterler sadece suç alanına girmiş oluyorlar. Eylem ise kimin tarafından olursa olsun başlatılmayı bekliyor.

Bu tamamen sizin yorumunuz.

Soruyu başka türlü sorayım: Benny'nin Videosu'*nda ileri teknolojideki modern medya şiddet üretiyor.* Beyaz Bant'*ta bunların hiçbiri olmamasına rağmen yine şiddet var. Her dönemde şiddet ve şiddetin kurbanlarını görmek mümkün; kıyamet gününe kadar da göreceğiz.*

Toplum hep şiddet üretir. Sınıf farklılığının ortadan kalktığı çatışmasız toplum, komünizmin yanılgısıydı. Adaletsizliği ortadan kaldırma girişimi çok değerli fakat maalesef çoğu zaman başarısızlıkla sonuçlanıyor. Nasıl müziğe karşı yetenekli ve yeteneksiz insanlar varsa her yerde yetenekli ve daha az yetenekli insanlar da var. Bu çok adaletsizce ancak maalesef inkâr edilemez. Ve bu adaletsizlik de az bir çatışma potansiyelini barındırıyor.

Buna rağmen filmde her şey daha huzurlu olabilirmiş gibi geliyor.

Öyle bir izlenim mi uyandırıyor?

Beyaz Bant'*ta hayatın bir hediye olduğu ancak tam anlamıyla yaşanamadığı gibi büyük bir acı hissediyoruz.*

Bunu *Ölümcül Oyunlar* dışında her filmim için söyleyebilirsiniz.

Her karakter hayatı olabildiğince zorlaştırıyor.

Buna karşıt örnek oluşturacak çok dokunaklı sahneler de var: Eva (Leonie Benesch) ve öğretmen (Christian Frie-

del) arasındaki ilişkiyi düşünün; aralarındaki sevecenliği ve sıcaklığı. Küçük Gustav'ın papaza (Burghart Klaussner) onu teselli etmek için kuş hediye etmesini ya da doktorun çocuklarının birbirlerine nasıl ince davrandıklarını düşünün. Bazı insanlar filmlerimde sadece şiddet görmek istiyorlar çünkü alnıma şiddet uzmanıymışım gibi bir etiket yapıştırdılar.

Ailelerde sadece acımasızlık ve şiddet ağır basıyor.

Geçenlerde çok komik bir cümle okudum: Aile, başınızdan aşağı dökülen bir bok kovası gibidir. Ve bir ömür boyu da hayat sizin için böyle başaşağı gider.

Çocukluk, aile işin içine girmediği zaman harika bir şey mi?

Çocukların üzüntüsünden konuştuğumuzda aslında masumiyetimizin yitişinden konuşuyoruz. Bu sebepten de mutlu bir çocukluk geçirdiğimizi söylemekle kendimizi kandırıyoruz. Çocuklukta duyguların yoğunluğunun korunduğu çok güzel ânlar var ancak mutlu bir çocukluktan söz edemeyiz. Çocuk özellikle bağımlı olduğundan, her aşağılamayı daha yoğun algılıyor.

Neden çocuklar üzgün?

Bir çocuk büyük bir hayat enerjisiyle dolu ve bu hayat enerjisiyle hoş karşılanmayıp reddediliyor. Başka bir çocuk sahip olmadığı şeylere özlem duyuyor. Bu hayal kırıklığının üstesinden gelebilmek için ona kimse yardım etmiyor ve edemez de. O da yas tutuyor. Ben çocukken sıklıkla 'kayıp'

duygum vardı. Herkes bana iyi davranmasına karşın kendimi reddedilmiş hissediyordum. Bence her çocuk böyle duygular hisseder. Ayrıca bunu değiştirmek istemiyorum. Üzüntü duymayan bir toplum istemiyorum. Üzüntü duymanın pozitif bir tarafı da merhamet etmeyi öğretmesi. Merhameti sadece kendim acı verici bir tecrübe yaşadığımda hissediyorum.

Acı verici bir tecrübe yaşamak, merhamet etmenin garantisi değil ama.

Evet, doğru.

Birçok eleştirmen Beyaz Bant'ın, *diğer filmlerinizden daha anlaşılır olduğunu dile getirdi. Bu yargı sizi şaşırtmış olmalı, çünkü amacınız kolay anlaşılır olmaktan kaçınmak.*

Ben bütün filmlerimi anlaşılır buluyorum. İzleyici filmin anlatmak istediğini anlamakta zorlanmıyor. Bazıları bunun anlaşılırlıkla ilgisi olmadığını kabul etmiyorlar. Bu, temaların sertliğiyle ve daha ziyade izleyiciden, anlatılan hikâyeleri düşünmeye devam etmesi gibi aşırı bir beklentiyle ilgili.

Beyaz Bant'ı *neden bütün dehşet verici yanlarına rağmen neticede güzel olarak algılıyoruz?*

Güzel olan nedir? Güzel olan nedir, gerçekten bilmiyorum. 'Güzel bir görüntü oluşturmak'; bu benim açımdan kesinlikle bir ölçüt değil. *Beyaz Bant*'ın neden diğer filmlerimden daha güzel bulunduğu konusunda bir açıklamam yok. Siyah beyazın özel bir estetik ortaya koymasından do-

layı olabilir. *Saklı*, *Bilinmeyen Kod* ve *Ölümcül Oyunlar*'da (2008) da *Beyaz Bant*'taki gibi detaylarla ilgilenmiştik. Görüntü estetiği açısında diğer filmlerim de *Beyaz Bant* gibi ince düşünülmüştü. Mümkün olduğunca açık olmaya çalışıyorum. *Beyaz Bant*'ta buna özellikle daha fazla dikkat ettim çünkü aksi takdirde çoğu tarihi film gibi şişirme gözükebilirdi. Ama tabii ki bütün filmlerimin gösterilen titizlik açısından 'güzel' olduğunu umuyorum.

Beyaz Bant'*ta izleyiciye diğer filmlerinizden daha fazla özgürlük tanıdığınız söylenebilir mi?*

Bu *Saklı* için de geçerliydi. Amacım bize sunulan açıklama sistemlerinden kaçınmaktı çünkü bunlar çelişkili gerçeklikten her zaman daha basitler. Ve yönetmen gerçekliğin çelişkili karmaşıklığına yaklaştıkça, izleyici için o kadar özgürlük oluşur.

Yönetmen teknik açıdan bu özgürlüğü nasıl sağlıyor?

O kadar fazla seçenek yok. Seçeneklerden biri hiç göstermemek, çünkü özgürlük hep yönetmenin bazı şeyleri göstermediği yerlerde. Bu yerler izleyicinin hayal gücünü gördüklerinden daha fazla kışkırtıyor. Görüntüleri kafasında oluşturabiliyor. Amacım düz bir anlatım kullanmamak. Açık dramaturji benim için izleyicinin koordinat sisteminin boykot edilmesi demek.

Anaakım sinema izleyicinin koordinat sistemini onaylıyor mu?

Alışılagelen sinema izleyiciye daha az özgürlük tanıyor ve zaten kendi sorduğu sorulara da kendi cevap veriyor.

Filmin sonunda izleyiciyi birçok soruyla baş başa bırakıyorsunuz. Mesela: Doktor nerede kaldı? Engelli çocuk nerede? Ebe neden polise gitmek istiyor? Daha önce bilmediği neyi biliyor?

Muhtemel cevapları düşünebilirsiniz. Her şey için bir açıklama var ama düz bir anlatımla değil; gerçek hayattaki gibi. Gerçeğin hep küçük bir parçasını biliyoruz. Hikâyeleri, izleyicinin daha sonra üzerinde düşünürse bulabileceği birçok inandırıcı açıklama barındıran bir şekilde geliştiriyorum.

Anlatıcının bir final açıklamasının olması filmdeki gerilimi azaltmazdı ama.

Zararsız bir vatandaşın on kişiyi öldürdüğü duyulduğunda birinin ortaya çıkıp sosyal psikolojik bir açıklama getirmesi uzun sürmüyor. Bütün muhtemel şeyleri açıklamış oluyor, ancak bu sosyal psikolojik açıklamanın karşılamadığı şeyler açıkta kalıyor. İşte bu açıkta kalan şeyler beni ilgilendiriyor çünkü orada gerçekliğimizin çelişkili karmaşıklığı gizli. Gerçekte de kimin doğruyu söyleyip kimin yalana sarıldığını hiç bilmiyoruz.

Aslında anlatıcı için yazdığınız final açıklamasını bu yüzden mi çıkarttınız?

Evet çıkarttım, çünkü hiçbir şeyi çözüme kavuşturmuyordu. Final açıklaması filmin ne şekilde yorumlanabileceğini gösterecekti. Bu açıklama, projenin daha önce yazdı-

ğım televizyon versiyonundan kalan bir kısımdı. Tabii televizyon izleyicisi her sorunun cevaplandırılmasına alışık.

Maharet, karmaşık gerçekliğin yorumlanamazlığına sadık kalmak mı?

Yorumda özgürlük tanımak sinemada çok önemli. Diğer sanat formlarında, mesela müzikte dinleyici daha çok özgürlüğe sahip. Ama müzikte de işin içine söz girip her şey saptandığında sanatsal olan ölüyor. Roman, görüntüleri kafamızda oluşturduğundan bir özgürlük potansiyeli taşıyor. Film bunu çalıyor ve belli görüntüleri izleyicinin önüne koyuyor. İzleyiciye en az özgürlüğü tanıyor ve her şeyi belirginleştiriyor. Oysa bizim gerçekliğimiz kendini açıklayan bir sistem değil. Bize hayatı gösteren materyal o kadar karmaşık ki, hiçbir zaman gerçekten ne olup bittiğini bilmiyoruz. Eğer film bir sanat formu olmak istiyorsa, en azından bu karmaşıklığı göz önüne almalı.

DEHŞET VE FORMUN ÜTOPYASI*

Rastgele Balthazar – Robert Bresson
Michael Haneke



"Masumiyetimize geri dönmek için bilgi ağacının meyvesinden tekrar mı yemek zorundaydık?"
"Mamafih bu dünyanın hikâyesinin son bölümü olur."

(Heinrich von Kleist, *Kukla Tiyatrosu Üzerine*)

Sinemada izlediğim ilk film, Laurence Olivier'in 1948 tarihli *Hamlet*'iydi. Ben de o yıl izlemiştim; altı yaşımdaydım. Tabii ki filmi daha sonra defalarca izledim. Bugün, ilk izleyişimle sonraki izleyişlerimden hatırımda kalanları birbirle-

*) Bu yazı ilk olarak Hanser Yayınevi'nin 1995 tarihli *Sinema Yazıları* kitabında yayınlanmıştır.

rinden tam olarak ayırt edemiyorum. Duvarları koyu renk tahtayla kaplanmış sinema salonunun kararmasını, perdenin ağır ağır açılışını ve kasvetli müzik eşliğinde dalgalar arasındaki Helsingör Şatosu'nun görüntülerini çok belirgin hatırlıyorum.

Sonra, bu sinema salonunda benimle birlikte olan anneannemin bana yıllar sonra, film başlayalı daha beş dakika bile olmadan, kasvetli görüntülerden ve müzikten korkup bağırdığımdan salondan çıkmak zorunda kaldığımızı anlattığını hatırlıyorum.

Kısa bir süre sonra -aynı yıl olmuş olmalı, çünkü bu olay okula başlamamdan önceydi- savaş mağlubu devletlerin çocukları için düzenlenen bir yardım programı kapsamında dinlenmek amacıyla üç aylığına Danimarka'ya gittim. İlk defa uzun süreliğine evden uzakta olduğumdan kendimi çok mutsuz hissetmiştim. Danimarkalı koruyucu ailem eğlenmem için beni sinemaya götürdü. Yağmurlu, soğuk ve kasvetli bir geç sonbahar günüydü. İsmini ve konusunu hiç unutmadığım film bir Afrika savanında geçiyordu. Bir yanı sokağa açılan kapılarıyla dar, uzun ve karanlık sinema salonunu da çok iyi hatırlıyorum. Film fazla sayıda yatay düzlemde yapılan kamera hareketi içeriyordu ve bunlar kaçışan antilopların, gergedanların ve diğer küçük hayvanların önünden, arazi arabasından çekilmişti. Ben de âdeta o arabada oturmuştum ve şaşırıp sevinmekten kendimi alamıyordum.

Sonunda film bitti, salonun ışıkları ve loş sokağa bakan kapıları açıldı. Dışarıda bardaktan boşalırcasına yağmur yağıyordu; trafik gürültüsü içeri giriyordu, insanlar şem-

siyelerini açıp dışarı çıkıyorlardı. Ancak bu benim için bir şoktu: Nasıl oluyordu da birkaç dakika öncesine kadar Afrika'da güneşli bir havada hayvanların arasındayken birden tekrar burada, yağmurun altında olabiliyordum? Sinema benim gözümde, içinde oturduğum o arabaydı; ancak kuzeydeki soğuk Kopenhag'a bu kadar çabuk dönmüş olamazdı!

Bu ilk iki sinema tecrübemdeki dolaysızlığı ve sertliği düşündüğümde, aklıma hep o 'keşfedildikten' sonra, ormanın ortasına kurulan bir projeksiyon makinesiyle film gösterilen Kızılderili kabileleri geliyor. Medeniyetle karşılaştıkları ân. Projeksiyon makinesinin başındaki kişinin anlattıklarına göre, kabile panik içinde kaçışmış ve kimse onları sakinleştirememiş. Sorulduğunda, bunun sebebinin görüntülerin kadrajlanması olduğu ortaya çıktı: Filmde hareket eden kesik bir kafanın kadrajlanması onlara, içlerinden birinin kesik kafasıymış gibi geliyormuş ve bu durumda o kişi çoktan ölmüş olmalıymış!

O büyülü dehşet ve hazzın yaşandığı, aynı zamanda canlı görüntülerin uyandırdığı gücü bilme isteği, yeni doğanların televizyondan alışık oldukları sanal gerçekliğin varlığının hüküm sürdüğü dünyada geniş ölçüde unutuldu. (Şüpheli kalan şu ki, bugün artık yetişkinlerin çoktandır yakalanacağını düşünmedikleri o büyülü ânları çocukların ne ölçüde yaşayabilecekleri.)

Ben televizyonun olmadığı bir zamanda büyüdüm ve oturduğumuz küçük şehirde bulunan üç sinemanın birine

gitmem, çocukluk ve ilerleyen yıllarda gençlik çağım için hep alışılmamış, eşsiz bir olaydı. Bu tecrübeyi birbirleriyle yarışırcasına akan görüntülerin düşünülmeyeceği bir dünyaya doğan birine ne derece aktarabilirim, bilmiyorum.

Yıllar sonra, lisenin ilk yılında Tony Richardson'ın çektiği Henry Fielding'in *Tom Jones* uyarlamasını izledim. Film, 18. yüzyıl İngiltere'sinde bir sokak çocuğunun değişim dolu büyüme hikâyesini hızlı bir tempoyla ve komik olarak anlatmıştı. İzleyiciyi de çok başarılı bir şekilde bu zevk düşkünü kahramanın suç ortağı yapmaya gayret etmişti. Filmin yarısını geçmiştik; kahraman nefes kesici kovalama sahnesinin ortasında aniden kameraya (yani BANA) baktı ve takipçilerinden kaçmadan önce zor durumda olduğunu belirten bir şeyler söyledi.

Bu ânın şoku, daha önceki çocukluk sinema tecrübelerimde duyduğum dehşetten geri kalmadı: Tabii ki uzun zamandır sinemanın gerçek olmadığını biliyordum ve çoktandır, gerilim filminin sanal gerçekliğinin hoş olmayan yakınlığını, kahramanın kameraya bakarak söylediği ironik sözlerle muhafaza ediyordum. Ama bu baş döndürücü yakınlığı, kahramanla olan suç ortaklığımın ani keşfinden önce hiç yaşamamıştım. Kurmaca ile gerçekliği ayıran bu şeyle daha önce duyusal bakımdan hiç karşılaşmamıştım. Ben ve benim gibileri, yani izleyici kitlesini para karşılığında 'eğlendirenler'in ortakları yerine kurbanları olmamız halini tecrübe etmemiştir. Görüntülerin gücünün ideolojilere hizmet edebileceğinden haberdardım ancak bu bilgi soyutlamadan başka bir şey değildi. Bütün soyutlamalar doğrudan yaşananı engellemek için iyidir.

Haftalar sonra aklıma yine ilk sinema tecrübelerim geldi. Onların bende yarattığı o çok kuvvetli etkiyi uzun zamandır bir yana koymuş olduğum aklıma geldi. Aynanın öbür yüzüne baktım ve sinemayı başka bir gözle görmeye başladım. Beni kandırıp, çarpıtılmış gerçekliği yansıttıklarından hikâye anlatıcılarına güvenmemeye başladım.

Buna rağmen hikâyelere karşı olan açlığım hiç dinmedi. Sinemadan ne aradığını tam olarak bilmiyordum ancak her halükarda bana çocukluğumda yaşadığım o harika büyülenmeleri yaşatacak ve beni buna rağmen anlatılan hikâyenin ya da anlatıcısının kurbanı yapmayacak bir sinema sanatı vardı.

İlk defa bir Robert Bresson filmi izlediğimde öğrenciydim; yıl, 1967'ydi. Sinema salonu bize tahsis edilmişti. Üniversitemize bize sunduğu zor satılan ve bizim sinemalarımızda gösterilmeyen 'sanat eserleri'ni izleme imkânı tanımasından dolayı minnettar kalmıştım. Film, seminerimize uzaydan gelen bir UFO gibi düştü ve bizi fanatik taraftarlar ile öfkeli rakipler olarak ikiye ayırdı: Film kışkırtıcı, yabancı, beklenmedik bir şekilde anaakım sinemanın ve Avrupa sanat filmlerinin bütün altın kurallarından ayrılıp, âdeta korkutucu bir şekilde içerik ve formun mutlak uyumunda kendini anlatmayı başarmıştı. Bu başarının gelişim hikâyesini, ancak Bresson'un önceki filmlerini izleme fırsatı bulduğumda anladım. *Balthazar*, Bresson'un diğer başyapıtları ve bütün diğer sinematografik açıdan değerli filmlerin arasında en paha biçilmezidir bana göre. Hiçbir film beni bu kadar kökten değiştirmemişti. Peki bu filmde özel olan neydi?

Film ne anlatıyor?

Balthazar bir eşek. Film de onun hayat hikâyesiyle, onunla yolu kesişen kişilerin hikâyelerini parçalar şeklinde anlatıyor.

Başlangıç:

Daha ilk görüntüyü görmeden, karanlıkta bir koyun sürüsünün çan seslerini duyarız; sonra ilk plan: Yakın plan annesinin bacakları arasında süt emen bir sıpa. Arka plandaki koyun sürüsünün sakin çan seslerini görmekten daha fazla algılarız. Sonra bir çocuk kolu sıpanın boynuna dolanıp onu annesinden ayırır. Kamera beraber hareket eder ve küçük kızın hayvanı sarmaladığını, yanındaki erkek çocuğunun da hayvana doğru eğilip hayvanı sevdiğini görürüz. Arkada da bir adam vardır. Yazdır ve hepsi ince giyinmişlerdir. "Onu bize ver baba. Lütfen!" – "Lafını bile etmeyin." Geniş plan: Çocuklar eşeği de beraberinde çeken babalarıyla bir yayla yamacından vadiye doğru koşarlar. Çan sesleri kesilir.

Yakın plan: Erkek çocuk küçük bir testiden sıpanın başına su döker: "Balthazar. Seni baba, oğul ve kutsal ruh adına kutsuyorum. Amin."

Son:

Balthazar bir kaçakçı ikilisinin yüklerini taşır. Sınır dağlarını geçmek üzeredirler. Gecedir. Birden gümrük görevlisinin "Durun!" dediği duyulur. İkili, geldikleri yoldan geri dönerler. Silah atışları başlar ve devam ederken uzun müddet Balthazar'ın yüzünü görürüz. Sonra o da ikilinin kaçtığı yöne doğru aşağı iner.

Gündüz. Balthazar dağ yamacında ağaçların arasındadır. Kalçasındaki kurşun yarasından kan sızar. Sırtındaki yükle yaylaya doğru bakar. Sürünün sesi duyulur. Sürüyü ve sürünün etrafında havlayan siyah çoban köpeklerini görürüz. Çan sesleri devam eder. Çoban ve ardından köpeklerden biri görünür. Sonra sürü Balthazar'm etrafını sarar; çanlar daha yakından duyulur. Tekrar siyah köpekler. Koyunlar Balthazar'm arkasına çekilirler. Film boyunca Balthazar'ın başına gelenlere eşlik eden, acıklı ama bir o kadar da teselli verici bir müzik olan Schubert'in la majör piyano sonatının Andantino bölümünün melodilerini duyarız. Balthazar'ın kafası yavaş yavaş aşağı düşer. Sadece sürüyü görürüz. Hareket ederler. Balthazar yerde yatar; hareket etmez. Müzik kesilir. Sadece çan sesleri. Sürü tekrar yaylaya doğru ilerler. Önde, ölmüş Balthazar'ı görürüz. Çan sesleri sönükleşerek kaybolur.

Balthazar'ın hayatı milyonlarca insanın yaşadığı üzüntü verici sadeliğinde akan bir hayat. Küçük mutlulukların ve büyük sıkıntıların olduğu, sansasyondan uzak, sıradan ve iç karartıcı rutininden dolayı da düşünüleceği üzere beyazperdeye pek uygun değil. Bir eşeğin psikolojisi olmaz; sadece bir kaderi vardır.

Filmin ismi, anlatmak amacında olduğu şeyin yansıması: *Rastgele Balthazar.* Balthazar yerinde başka biri, ben ya da siz olabilirdik. Bresson, bu ismi ortaya çıkan ses benzeşmesinden dolayı seçtiğini belirtiyor: *Au hasard Balthazar.*

Bresson'un 'Model Teorisi', profesyonel oyuncuları seçilmiş amatör oyunculara karşı sertçe reddetmesi açısın-

dan çok tartışılıp eleştirildi. Filmlerinin maddi başarı kazanmasını engelleyen şey de buydu aslında. Bu teorinin en basit şekilde görüldüğü ve kendi ifadesini en açık şekilde bulduğu yer *Balthazar*'dır. Beyazperdedeki 'kahraman'la özdeşleşme kurulamaz. Bize etkileşim kurmak zorunda olduğumuz hisleri örneklemez. Tam tersine, tek görevi izleyicinin düşünceleri ve duygularıyla doldurulmayı bekleyen boş bir sayfa, bir projeksiyon düzlemi gibidir. Bu eşek, hayatın dayattıkları karşısında üzüldüğünde ya da acı çektiğinde bize oynamıyordur; ağlamıyordur. Biz bu zorunlu 'hoşgörü' ikonasına ağlarız, çünkü duygularını bir oyuncu gibi dışa vuramıyordur. Hayvan Balthazar ve Bresson'un sonraki filmlerinden biri olan *Lancelot du Lac*'taki (Lancelot, Kraliçenin Şövalyesi) zırhı içinde hapsedilmiş, tanınmaz hâldeki şövalye, en ikna edici 'model'lerdir, çünkü tanımlandırılmaları gereği bize bir şeyler göstermeye âcizdirler.

Bresson'un 'model' anlayışı hep bu şekilde gelişmemiştir. Amatör oyuncuları oynatmak da gerçek oyuncularla çalışmak gibi yetersiz kalabilir. Mesela *Procés de Jeanne d'Arc*'da (Jeanne d'Arc'ın Yargılanması) kahramanın oyuncu ışığı olmaması dışında film harikaydı. Hep özenle seçilen amatör oyuncuların oynamamalarına rağmen, konuşma ve hareket tarzlarındaki tekdüzelik ile orada bulunmalarının sadece bir mevcut olma durumuna indirgenmesi, kamera önündeki insanlara itibarlarını geri verdi: Kimse duygularını görünür hâle getirmek için rol yapmak zorunda değildi. Zaten rol yaptıklarında da bu sadece bir yalan olabilirdi. Oynanan bir öfkeyle yansıtılan acıyı ya da

ölümü seyretmeyi hep yakışıksız olarak duyumsadım. Gerçekten acı çekenden ya da ölmek üzere olandan sahip olduğu en son şey çalınmış oluyor: gerçeklik. Bu profesyonel reprodüksiyonun izleyicilerinden de kıymetli bir şey çalınmış oluyor: hayal etme yetisi. İzleyici anahtar deliğinden dikizlemeye itildi. Hissedileni hissetmekten, düşünüleni düşünmekten başka bir şey kalmadı. Sinema, sanat eseri ile alıcıları arasındaki gerekli olan diyaloğu korumak ya da daha ziyade mümkün kılmak için formlar geliştirmek gibi edebiyata göre yeni olan bir imkâna sahipti. Yalan, sinemanın alameti farikası oldu ve endüstri tarihinin en kâr yüklü ticari markalarından biri olarak kaldı.

Bresson'un diğer filmlerinde olduğu gibi, *Balthazar*'da da yazarın her tür yalana karşı neredeyse bedensel bir tepkisini ve özellikle her tür estetik yanıltmaya karşı tepkisini hissederiz. Bu öfke dolu reddetme Bresson'un bütün eserlerinin itici gücü gibi görünüyor ve aynı zamanda sözlü anlatım aracının sinema tarihinde bir benzerini aradığını gösteriyor.

Yukarıdaki başlangıç ve son açıklamalarını okuyan, Bresson'un filmlerini bilmeyen okuyucu, aranan güzellik, gösterişli üslûplaştırma ve 'şiirsellik' etkilerinin var olduğu hissine kapılır. Filmde bunların hiçbiri yok. Kadrajlamanın belgeselimsi sadeliği, 'güzel olan'ın neredeyse manik reddi şunu söylüyor: Bresson'un ilk filmlerinde de bulunan ve bugünkü 'sanat sineması'nın da hâkim olduğu 'hoşa giden' görüntüler.

Bresson'un sinema sanatındaki 'kirli' görüntünün mucidi olduğu kesinlikle söylenebilir: Şeyleri olabildiğince açık

ve basit şekilde gösterme isteğinin hissedilir olmasının yanı sıra, belli bir içgüdü onu steril bir üslûplaştırmanın tehlikelerinden korumuştur. Kadrajlama her ne kadar doğru olursa olsun, görüntüleri yıpranmışlık ve gerçekliğin ihlaline açık bırakılmışlık etkisini uyandırır. Görüntülerinin güzelliğiyle ünlenen kameramanlardan biri olan Pasqualino De Santis ile o çok bilinen tartışmalarının sebebinin de -oldukça emin bir şekilde- bu olduğunu düşünüyorum.

'Güzellik' yerine doğruluk: Her görüntü sadece gösterilmesi en gerekli şeyleri gösterir. Her sekans gerekli olan en kısa zaman içerisindeki forma sıkıştırılmıştır; ancak buna karşın plan ve kesme uzunlukları, filmin çekildiği 1965 tarihindeki diğer filmlere oranla alışılmadık şekilde sakindir. Zamanda uzamalar duygusallığa hiç yer vermez. Her şey katı bir estetik konseptin hizmetinde olmasına rağmen kendi sadeliğinde, sanki doğal olarak gelişmiş gibi etki eder ve hiçbir şey bu konseptin kurbanı olmaz. Bresson, yedi ölümcül günahı filmdeki karakterlerde yansıtmayı denemiştir. Ancak buna *Notes sur le cinématograph* (Sinematografi Üzerine Notlar) adlı kitabındaki bir cümleyle karşı koyar: "Düşünceler gizlenmeli ama bulunacak gibi gizlenmeli. O zaman en gizli düşünce en önemli düşünce olur." Ve kitabın başka bir yerinde: "Heyecan, mekanik bir düzene tabi olmaktan, mekaniklikten doğar." Bunu açıklamak için de Dinu Lipatti'nin piyano çalışından bahseder: "Lipatti gibi, virtüöz olmayan büyük bir piyanist notalara hep aynı sertlikte basar. Heyecanın gelmesini bekler. Heyecan gelir ve parmaklarına, piyanoya, ona, salona yayılır."

Bu, film için ne anlama geliyor? Bir örnek vereyim:

Gururunun kurbanı olan (yoksa bu kibrin ta kendisi miydi?) ve başkalarının kötü niyetine maruz kalan köy öğretmeni, hasta olmadan genç yaşta ölür. Kırık bir kalpten dolayı mı? Bu nasıl anlatılır?

Öğretmenin karısı papazı eve götürür. Kapı öğretmenin odasına açıldığında eşi, "Çok ümitsiz. Belki ona yardım edebilirsiniz," der. Papaz odaya girer. Öğretmen yatağından duvara doğru döner. Papaz ne diyeceğini bilemez ve sonra öğretmenin masasının üzerindeki İncil'i görür. Eline alır; sayfaları çevirirken oturur, "İnsan affetmeli. Herkesi. Bu kadar acı çektiğiniz için bağışlanmalısınız," der. Öğretmen döner, "Düşünebileceğinizden daha az acı çektim," der. Papaz, İncil'in sayfalarını karıştırır ve bulduğu cümleyi okumaya başlar: "Tanrı daima reddetmez ve bize ıstırabı yolluyorsa, tanrısal merhametinde bize acır da. Çünkü kullarını aşağılamaktan ve onlara acı çektirmekten hoşlanmaz." Öğretmenin karısı kapı aralığındadır; arkasını döner, evden çıkar ve kapının yanındaki banka oturur: "Tanrım, onu da benden ayırma. Hayatımın onsuz nasıl zor geçeceğini biliyorsun." İçeriden pencerenin sesi duyulur. Kadın oraya bakar. Pencerenin arkasındaki el tereddütle kaybolur. Kadın ayağa kalkar, eve girer. Eşinin yatağına gidinceye kadar kamera onu takip eder. Bedeni kocasının belden yukarısını kapatacak şekilde durur. Sadece elleri görürüz. Papaz ve kadın hareketsiz bir şekilde sırtüstü yatan vücudun yanında dururlar. Kadın diz çöker ve eşinin ellerini birleştirir. Papazın sesi duyulur: "Günahlarını affediyorum"; eli yavaşça görüntüye girer ve

ölüyü kutsar: "Baba, oğul ve kutsal ruh adına." Kadın eşinin ellerini öpmek için öne eğilir. Hızlı bir kararmayla öbür sahneye geçilir: Bahçede ağacın yanında oturan kadını arkadan görürüz. Yüzünü elleriyle kapar.

Bu sekans iki buçuk dakika bile sürmez. Tekstler hızlı ve duygusuz bir şekilde okunur, karakterler kuklamsı bir düzende hareket ederler, duygu merkezli olan bir hareket yoktur, hiçbir gözyaşı biriken acıyı yok etmez ve tam da bu yüzden izleyici olarak ümitsizliğin derinliğini her karakterde, hâlâ duygularımıza seslenen melodramdan daha çok hissederiz. Olup bitenler ve davranışlar gerçek hayatın anlamsal çokdeğerliliğini taşır. Yazar hiçbir zaman taraf tutmaz. İzleyici her zaman kendi değerlendirmesini yapmaya yönlendirilir; kendi gerçekliğini ve yorumunu bulmakta serbesttir: Papazın teselli vermeye uğraşması, elinde olan kalıp davranışların ritüel soğukluğuna ve belirsizliğe; öğretmenin ümitsizliği, gururunun kibre dönüşmesine; kadının korkusu, pasif bir şekilde acı çekmesine; insanın çaresizliği de hayat vermesi için dua edilen Tanrı'nın aldırmazlığına ya da var olmamasına karşılık gelir.

Motiflerin anlamsal çokdeğerliliği hikâyenin yönlendirilişi gibi mesafe yaratır. Bresson izleyicinin işini zorlaştırır. Özdeşleşme imkânını engellemesi, filmlerinin kibirli bir şekilde soğuk, kötümser ve elitist olması, sık duyulan sitemlerdir. Bu son sitemle ilgili Bresson bir röportajında şöyle diyor: "Karamsarlığı açıklıkla karıştırıyorsunuz. Yunan tragedyasını düşünün. Bu karamsarlık mıdır?!"

Elimde, 1983 yılında Cannes'da yapılan bir Altın Palmiye ödül töreninin video kaydı var. Ödül, yetmiş altı yaşındaki Bresson'un son filmi *L'Argent* (Para) ile Tarkovski'nin *Nostalghia* (Nostalji) adlı filmlerine veriliyor. Orson Welles, Bresson'u sahneye çağırdığında yuhalamalar ve alkışlarla karışık bir gürültü kopuyor, ancak Tarkovski sahneye çıktığı zaman bu gürültü yatışıyor. (Bir Bresson hayranı olduğunu belirten Tarkovski bununla mutlu olmuşa benzemiyor, çünkü o, idolünün filmlerinin özellikle insanların beğenisinden bağımsız yapılmış olmasını seviyor. Bresson'un da bu yüzden yuhalanması onu üzüyor.)

Bresson'un filmlerinde Cannes salonundaki bu davranışına sebep olan ne vardı? Zira bu davranış aynı zamanda o salonu dolduran dünya izleyicilerinin tepkisini de gösteriyor. Herhalde filmlerinin konularıyla alakalı değildi? Dünya meselelerinin acı durumundan bahseden film sayısı her festivalde oldukça fazla ve filmi huzursuzluk içinde ne kadar hoş, zarif düzenleyebiliyorsanız, yazılı basının sanat sayfalarında ve jüri tarafından övülme şansınız da o kadar fazla.

Peki, Bresson'un tarzında, görüntüyü ve sesi ele alışındaki farklılık neydi? Bresson açısından sinematografide gerekli olan ve 'sinema' diye adlandırdığı bu yeni anlayışta ortak bir dil ve anlam bulunamamasının sebebi neydi?

Adorno, *Rastgele Balthazar* filmi çekilmeden on yıl önce "Çağdaş Romanda Form ve İçerik" adlı makalesinin Kafka'ya değindiği bir bölümünde şöyle diyor: "Romanları

dünyanın kavranması adına ileriye yönelik verilen bir cevap niteliğindedir. Çünkü felaketin sürekli tehdidi hiçbir insanın bunu kayıtsız izlemesine izin vermiyor." Dostoyevski'ye değindiği başka bir yerde: "Hiçbir modern sanat eseri kendi arzusunu uyumsuzlukta ve akışa bırakılmışlığında bulamazdı. Böyle sanat eserleri dehşeti uzlaşmasızca yansıtarak özgürlüğe hizmet ediyorlar."

Yanılsama ile gerçeklik, insan elinden çıkmış olanda gösterilebilir ve sanatçıyla alıcısı arasında her zaman sadece bir uzlaşma sağlamaması -ki bu Nietzsche'den beri sorgulanır- en geç Nazi iktidarının, Yahudi soykırımının ve Dünya Savaşı'nın korkunç acımasızlığından bu yana, bu çalışma alanında sadece kısmen bilinçli bir şekilde hareket etmesini deneyen herkes için demode olmuştur. Auschwitz'den sonra artık şiir yazılmasının mümkün olmadığı hükmü, hayatta kalanların ve sonradan doğanların bilinç ufkunun sınırını aynı şekilde, Thomas Mann'm *Doktor Faustus* adlı eserindeki Batılı kültür gibi belirlemiştir.

Yapay iletişimin pahalı ve en paraya bağlı formu olan sinema, tutarlı ve başarılı bir şekilde her yansıyan yeniliği reddetti. Yeni içerikler, tutumlar eski ve uzun zamandır reddedilen formlarda sunuldu. Kendini küstah bir özgüvenle dışa vuran sağ ya da sol kaynaklı aşırı duygusal filmler ile 'progresif sinema'nın arasındaki sözde farklılık, sinema endüstrisinden yaşayan artistlerin ve yorumcuların kendilerini savunma kara komedisi olarak kaldı.

Paramparça edilmiş bir dünyanın içerikleri ve anlam krizleri için finansörlerin hizmetinde, bu içerikleri onları

tüketilebilir yaparak açık eden formlar bulundu. Başka türlüsü olamazdı. Tabii ki formlar bulundu. Geliştirildiler, derlendiler ve bununla meşgul olanların büyük bir kısmı ne amaç için görevlendirildiklerini unuttular.

Tartışmalı bir özet mi? Bu Bresson skandalım sinema dünyasında neyin bu kadar kışkırtıcı yaptığını dile getirebilmek için böyle bir özetin gerekli olduğunu düşündüm.

Uzun metraj dünyasında var olabilmek ve varlığını sürdürebilmek için, yukarıda anlatılan oyun kuralı iyice anlaşılmaya ve bu kuralı küçümsemiş olanlar da onu kabul etmeye ya da daha ziyade onun hizmetine girmeye mecburdur. Bunu, bir mesafe koyarak ya da bilinçaltına nüfuz etmiş olarak yapmaları bu oyun kuralına kolayca ayak uydurmalarının farklı denemelerinden söz eder.

Bu sanatsal tutarsızlığın gerekliliği hakkındaki gizli anlaşmadan kopan her eser başarısız oldu: Kısaltıldılar, kurguları değiştirildi, kısırlaştırıldılar, yazarlarının raydan çıkması olarak görüldüler. Pazar için bir tehlike teşkil etmeyen deneysel film alanından sayıldılar. Ya da olsa olsa istisnalar kaideyi bozmaz anlayışıyla ancak yarım gönüllü bir şekilde bazı eleştirmenlerce hoş görüldüler. En heyecan verici ve 'gerçek' olan filmler, uluslararası çaptaki bu istisna kategoriden oluştu: Pasolini'nin *Salò*'su, Tarkovski'in *Ayna*'sı, Ozu, Rossellini, Antonioni ve Resnais'nin bazı filmleri, Kluge'nin *Artistler*'i, Straub'un *Kronik*'i ve daha birçok film.

Filmler yazarları gibi kaynaklandıkları kültürel çevre olarak da birbirlerinden farklıdırlar. Ortaklaşa sahip ol-

dukları şey ile onları diğer film prodüksiyonlarından ve başka eserlerin yazarlarından ayıran, içerik ile formun başarılı uyumudur. Bu uyum oynanan, bu oyuna aracı olan ve alıcıları arasındaki kötü anlaşmayı yok etmiştir. Stanley Kubrick'in *Otomatik Portakal* filmindeki işkence koltuğu gibi gözlerin kapanmasını engellemiş ve aynaya bakmaya zorlamıştır: Yalana alışık olanlar sinema salonunu terk etmişlerdir. Hayatın izlerini resmedebilen bir dile aç olan geride kalanlarsa, bu beklenmedik güzel gelişimin ilerlemesini bekliyorlardır.

İçeriğin ve formun uyumu, yukarıda adı geçen yazarlardan bazılarını çok kereler başarıya ulaştırmıştır.

Bresson'un sürekliliği bu alanda neredeyse mucizevi bir etki uyandırır: Kısa filmi *Les affaires publiques* (Kamu İşleri) ve ilk iki uzun metraj filmi *Les Anges du péché* (Günah Melekleri) ile *Les Dames du Bois de Boulogne*'un (Boulogne Ormanı Hanımları) daha sonraki eserlerinin temalarını çoktan içerir ve 1950 tarihli *Journal d'un curé de campagne* (Bir Köy Papazının Günlüğü) filmiyle de form anlayışını tamamen geliştirmiştir. Bundan sonra, otuz üç yıl içinde çektiği on filminde de bu form anlayışına şaşmaz bir şekilde sadık kalmıştır.

Çok büyük film yönetmenlerinin aslında hep aynı filmi çektiği söylenir. Kimse bu iddiaya Bresson kadar uyamaz. Gerçekliklere bağımlılık. *Sinematograf Üzerine Notlar*'ında, "Filmini, kendine yarattığın imkânların haricinde düşünme," diye yazar. Filmlerini izlerken de içeriğin mi imkânı, yoksa imkânın mı içeriği belirlediği anlaşılmaz. Birbirleriyle bu kadar iç içe geçmişlerdir.

Eksiltme ve dâhil etmeme, izleyicinin etkinleştirilmesi açısından sihirli anahtarlardı. Bresson'un eserleri, izleyiciyi ciddiye alarak, düşündüğünü ona basit bir şekilde anlatmayı temel alır.

Duygusal özdeşleşime imkân tanınmamıştır.

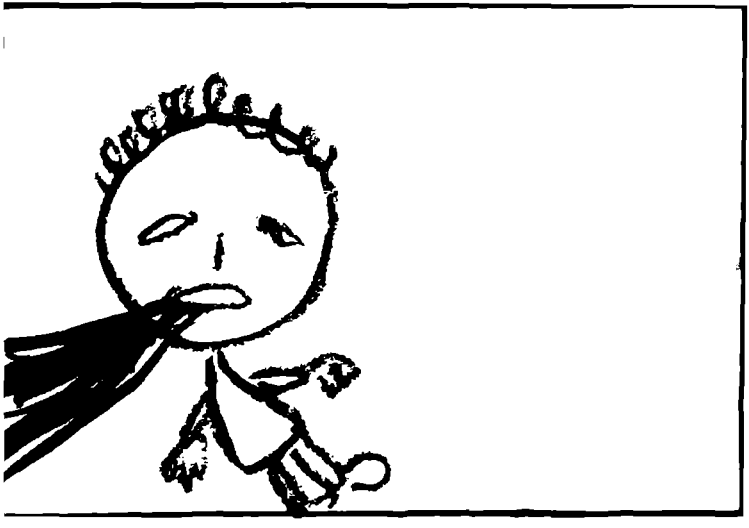
Toplumsal ve psikolojik bağlam filme dâhil edilmemiştir. Parçalı bir olay yapısının tesadüfiliği ve tutarsızlığı bizim günlük tecrübelerimizdeki gibi dikkatimizi talep eder.

Herhangi bir bütünlük olduğu gibi anlatılır. Bu, insanın yansıtılışına kadar varır. Gövde ve uzantılar sadece gelişigüzel ânlar için birleştirilir, ayrıştırılır; yüz, kimlik kaybının melankolisinin hareketsiz, ifadesiz bir ikonasıdır.

Olağanüstü olan, filme dâhil edilmemiştir, çünkü günlük hayatta olan olayların önemini yok eder.

En son olarak da, mutluluk dâhil edilmemiştir, çünkü acının ve kederin anlatımını zedeler.

İçeriğin ve formun uyumu, tasvir edilen dünyanın kaybettiği anlam ilişkisine dair sezgiyi oluşturur. Gösterilen mutluluğun dışarıda bırakılmasıyla istekler kanatlanmış ve izleme - nin mutlu saniyeleri için acı kendi ikonasında hapsolmuştur.



ŞİDDET VE MEDYA*

Michael Haneke



Şiddet ve medya teması genelde bir suçlu belirlemek amacıyla ortaya atılır. Tartışmacıların zihniyet yapılarına göre medya, ya toplumun gerçekliğinden başka bir şey yansıtmayan bir aynadır, ya da içinde sürekli şiddetin var oluşuyla sosyal birlikteliğimizdeki artan şiddetin esas sorumluluğunu taşır. Bir günah keçisinin aranması, bu tartışmada hemen temel soru olan tavuk ve yumurta problemini akla getirir. Bu sorgulamaların cevapsız kalması her iki taraf için de üretkendir: İki taraf da haklı çıkar.

---

*) Bu konuşma, *Benny'nin Videosu* filminin sunumu sebebiyle 1995 yılında Münih Marstall Tiyatrosu'nda yapılmıştır.

O zaman soru mu doğru seçilmedi? Medya eleştirmeni televizyondaki ve sinemadaki kanlı görüntülere sansürü gerekli görmeli ya da program sorumlusu, gündelik hayatımızın vahşetini yazı ve fotoğraf, sesli ve hareketli görüntülerden daha az şiddete özendirdiğinden sansasyonel basının manşetlerine mi bırakmalı?

Sadece bilginin bir meta olduğu gibi herkesçe bilinen bir gerçekten ötürü değil, böyle belirginleşen seçenekler kendiliğinden ortaya çıkıyor. Medyadaki şiddet gösteriminin zorunluluğu hakkında muhakeme yapmak görüldüğü kadarıyla demode olmuştur. Şiddet, gösterilir.

Konumuza dönecek olursak, toplum açısından zorunlu ve gerekli olan davranışın tartışılması bence, sorumluluğun bilindiği üzere zor bireyselleştiği kurumlarda sorgulanmayan gösterim şeklinin sorgulanmasını daha anlamlı kılıyor.

Önceden belirtilmeli ki, şiddetin sunumu hareketli görüntülerin tabiatına aittir. Western, polisiye, savaş, macera ve korku türleri kendilerini büyük ölçüde 'aksiyon' kelimesiyle tanımlarlar. İzleyici bu türlerin şiddet içerdiğini bilir.

Gözü ve kulağı aynı anda meşgul eden film aracının yoğunluğu, görüntülerinin büyüklüğü, dikte ettiği temposu, başka tasvir formlarıyla karşılaştırılamaz becerisi, gerçekliği neredeyse tamamen yansıtan, yansıtıyor süsü veren ve gerçekliği duyusal olarak deneyimlenebilir kılan, aracın bu çok kuvvetli karakteridir ve bu karakteriyle de kabul görmeyi âdeta önceden belirler.

Edebiyat ve güzel sanatların tersine, şiddet olayının ahlâki yükümlülüklerinin bilincinde olan sunumu bu çelişkili alana girer: Hareketli görüntü, izleyenlerden ve yapımcılardan durağan görüntüden başka olan ölçütler talep eder.

Durağan görüntü genellikle bir eylemin sonucunu gösterir; filmin kendisi ise eylemdir. Görüntü izleyiciyi çoğunlukla kurbanla dayanışmaya çağırırken, film, onu genel olarak suçlunun yerine oturtur. (Coppola'nm *Apocalypse Now* filminde Wagner'in *Walkürenritt* eseriyle müziklendirilmiş kıyım sahnesinde helikopterde oturuyoruzdur ve altımızda panik içinde kaçışan Vietnamlıları vururuz. Bunu vicdanımız sızlamadan yaparız, çünkü en azından eylem ânında rolümüz bize bilinçlendirilmez.)

Filmdeki şiddet bütün her şeyi kaplayan varlığını, içinde suçun olmadığı suç ortaklığına borçludur. Mitsel anlatım tarzı ve estetize edilmiş gösterim şekli, kişisel korkuların ve arzuların dizginlerinin gevşetilmesini mümkün kılar. Perdedeki kahraman başarısıyla, izleyicinin cesaretsizliğini ve güçsüzlüğünü aşar.

Filmi meta olarak tanımlayan yapımcı, şiddetin ancak gerçekte olması düşünülemez bir şekilde yansıtıldığında satılabileceğini bilir. Ancak bu gibi filmler birkaç sadist dikizcinin gitmesinin dışında izlenmezler ve piyasayı bozarlar.

Gerçekliği uzaklaştırmak amaçlı şiddetle uğraşan film türleri içinde çok sayıda form anlayışı geliştirilmiştir. Bura-

sı bunu detaylıca incelemek açısından ne uygun yer ne de uygun zaman. Ancak şiddetin gösterimiyle geniş bir izleyici kitlesine ulaşmak için, içlerinden en azından birisinin yerine getirilmesi gereken kabaca üç dramaturjik önermenin gösterilebileceğini düşünüyorum:

1) Şiddet üreten durum izleyicinin hayatıyla birebir özdeşleşmemeli (Western, bilim kurgu ve korku türleri).
2) Şiddet, kötüleşen hayat şartlarının tehdidi altındaki izleyiciye kurtuluş olarak olumlu karşılanan tek çözüm şeklinde sunulmamalı (Amerika menşeili savaş ve polis filmleri/ *Death Wish*, *Falling Down*).
3) Olaylar şaka ve hiciv havasında anlatılmalı; ancak 'mizah' kelimesini dışarıda tutuyorum (sessiz slapstick komedilerinden Bud Spencer'm ve Terence Hill'in oynadığı kaba komedi filmlerine; spaghetti westernlerinden *Catch*-22 ve *Pulp Fiction*'ın postmodern sinizmini örnek alan grotesk savaş filmlerine kadar).

Bu üç kategorinin her biri, kendi form esaslarını geliştirdi. Her bir türün yapımcısı, yazarı ve rejisörü bu hoş olmayan esaslara motamot uymakla iyi ederler. Avrupa filmlerinin ve Amerikan bağımsız sinemacılarının ara sıra denediği türlerin karıştırılması, sanatsal bakımdan verimli olabilir, ancak kaçınılmaz olarak izleyici sayısında ve oranlarında ani değişime sebep oluyorlar.

Şiddet ve medya teması, daha önce de değindiğim gibi bir tehlike öne sürüyor. Bu tehlike, medyanın aracılık etti-

ği ile toplumda gerçekten var olan şiddet arasındaki her tür etkileşimdir.

Biraz önce ana hatlarıyla anlattığım ve film aracının başlamasından bu yana geçerli olan ölçütler bu etkileşimlerle dolaylı olarak ilişkilidir. Savaş dehşeti ve katliam, etkilerinin tehlikesini bugünkü gibi göstermeyip sorgulatmadan önce filmlerde tabiilik olarak görülüyordu.

Peki, ne değişti?

Elektronik medyanın yayılma potansiyeliyle ve inanılmaz nicelik artışıyla dehşetin kalitesi mi arttı? Atavistik yıkıcılıktan zevk almanın gösterimdeki sınırlandırılmış tehlikeleri için sorumluların gözlerini açması gerekiyor.

Ya da bugün ekranda kendini gerçek ya da kurmaca şiddet olarak dışavuran gösterim şekillerinin benzerliği, algılayışımızı ve her şeyden önce duygumuzu öylesine etkiledi ki bunların içeriklerini artık birbirlerinden ayırt edemez duruma geldik: *Terminators*'daki cesetlerin, Grozni ve Saraybosna'daki cesetlerin gerçeklik değerine benzemesi gibi.

Ancak bu şekildeki birbirine karışmışlık ve ayırt edilemezlik nasıl mümkün olabiliyor? Daha birkaç yıl öncesine kadar her az ya da çok bilgili yetişkin için bu iki düzlemi ayırt etmek zor değildi. (Büyük çapta sanayileşmiş ülkelerdeki çocukların bugün dünyayı algılamalarını ne derece ağırlıklı olarak ekrandan gerçekleştirdikleri ve bu ayırt etme yeteneğini ne derece geliştirebilmeleri ayrıca ele alınabilecek bir konu.)

Bu ayırt edilemezliğe nasıl geldik?

Sinema bu yıl yüzüncü yılını kutluyor. Bu zaman diliminin yarısından fazlasında hareketli görüntü, alanının hükümdarıydı ve bu sırada, bu tamamen yeni ifade aracının yeterli hâle gelip bağımsız bir şekilde kendini ifade edebilmesi için yeni bir gramer geliştirmeyi denedi. Kamera ve ses kayıt cihazı tam bir gerçeklik etkisini yansıtma ve simule etme doğrultusunda fırsatlar sunmuştu.

Yeni aracın inanılmaz etkileri, Parisli izleyicilerin Lumière kardeşlerin *La Ciotat İstasyonuna Varan Tren*'i izledikten sonraki paniklerinden biliniyordu. Bundan yarım yüzyıl sonra da ilk defa ormanın ortasına kurulan bir projeksiyon makinesiyle film gösterilen Kızılderili kabileleri gelecekti.

İzleyici açısından, gerçek varoluş ile gösterilen arasındaki sınırı saptamak baştan beri zordu. Ve sinema da büyüsünün büyük kısmını bu gerçekten aldı. Huzursuz edici bir his olan gerçek şiddeti izlemek ile sanatsal olarak yaratılmışı görmenin sağladığı duygusal anlamdaki güvenli olma durumu arasındaki dalgalanma, öncelikle yukarıda anlatılan türlerin oluşumunu mümkün kılıyordu. Şiddet, gösterilen şekliyle içselleştirildi. Dehşetin yarattığı ürperme de kontrollü dozlarda gayet makbul karşılanıyordu.

Televizyonun ortaya çıkmasıyla sahne değişti. Dokümanter unsur ön plana çıktı. (Bu, sinemanın başlangıç yıllarından biraz sonra izleyiciden kabul görmesi açısından marjinal bir alan oldu.)

Elektronik medyadaki bilgi akışının hızlılığı, çabuk yayılması gibi görme alışkanlığının değişmesine yol açtı. Her sinemaya gidişimizde normalden büyük görüntülerin bizde

yarattığı izlenimin şiddeti telafi edildi ve ileriye götürülerek oturma odasındaki sürekli mevcudiyetini kazandı.

Televizyon, sinemanın dramaturjik ve estetik formuna dayanarak, bu formları sürekli kullanmak suretiyle değiştirdi.

Elektronik medyanın her yerde bulunmasıyla baskın olma durumuna sinema, elindeki imkânları arttırarak karşılık vermek istedi, ki bunu televizyon, teknik imkân el verdiği kadarıyla hemen kendi sistemine entegre etti.

Birbirlerine üstün gelme zorunluluğu denenen yoğunluğun sürekli krizlerine yol açtı ve bu, dolaylı bir şekilde gerçeklikle gösterilen arasındaki sınırın bulanmasına da neden oldu. (Şiddet sunusunun alanında yapımcılar daha yüksek izlenme değerli kurmaca şiddetle otantik dehşetin sansasyonuna karşı rekabet ettiler. Bu olayın sonu görülmüyor. Tam tersine, daha yeni başlamış gibi. Pazar kazancı ve izleyici oranı uğruna savaşta, teknik ya da artistik tarzdaki her yenilik bu savaşı hızlandırır.)

Gösterim şekli içeriğin etkisini belirler. Bu ilkenin gerçekleştirilmesinde medyanın rekabet savaşının yöneticileri arasında içeriğin büyüklüğünün, formun sürekli artan etkisi üzerinden değiştirilebilir olması gibi bir anlaşmazlık doğmuştur. Gerçeklikleri boşaltılmış içeriklerin mutlak eşitliği, gösterilenin evrensel kurgusallığını ve bununla da tüketicinin coşkuyla arzuladığı güvende olma hissini güvence altına alıyordu. Klasik estetiğin form-içerik ilişkisi artık demodeydi.

İfade edilen sorunsalın bir çözümü üzerinde karara varılamaz.

Buna rağmen: Ne denemeye değer?

Burada bir sosyolog ya da bir medya uzmanı gibi değil, film yapan biri, yani bir sanat türü olan sinemanın temsilcisi olarak konuşuyorum. Sanat kelimesini söylemeye dilim varmıyor, çünkü bu kelimenin tanımıyla problemim var. Bir yüzyıl önce başlayan, en genç ve dolayısıyla en umutlu olan sinemanın bugün, en iyi kafalarda uğradığı değişimden korkmasının bir sanat türüyle ilişkisi nedir? Saygınlığını hak ediyor mu? Eğer evetse, görevi ne olmalıdır?

Her sanat formu, kabul görülmesinin şartlarını yansıtır ve bunu sadece dağıtım imkânının ekonomik bakış açısına göre yansıtmaz. Tam tersine, insanca bir diyaloğun bakış açısına göre yansıtır. Bu, daha önce medyayla ilgili söylenenlerin ışığında ne anlama gelmektedir?

İzleyicinin, değiştirilebilir boş formların iradesiz bir tüketicisi olarak yozlaşabilmesi dehşeti ya da çoktan yozlaşmış olması, şu soruyu sormayı mecbur kıldığından biraz da ütopya içeriyor: Kopmuş olan bu diyaloğu nasıl tekrar kurabilirim? Gösterilene kaybolmuş gerçeklik değerini nasıl geri verebilirim?

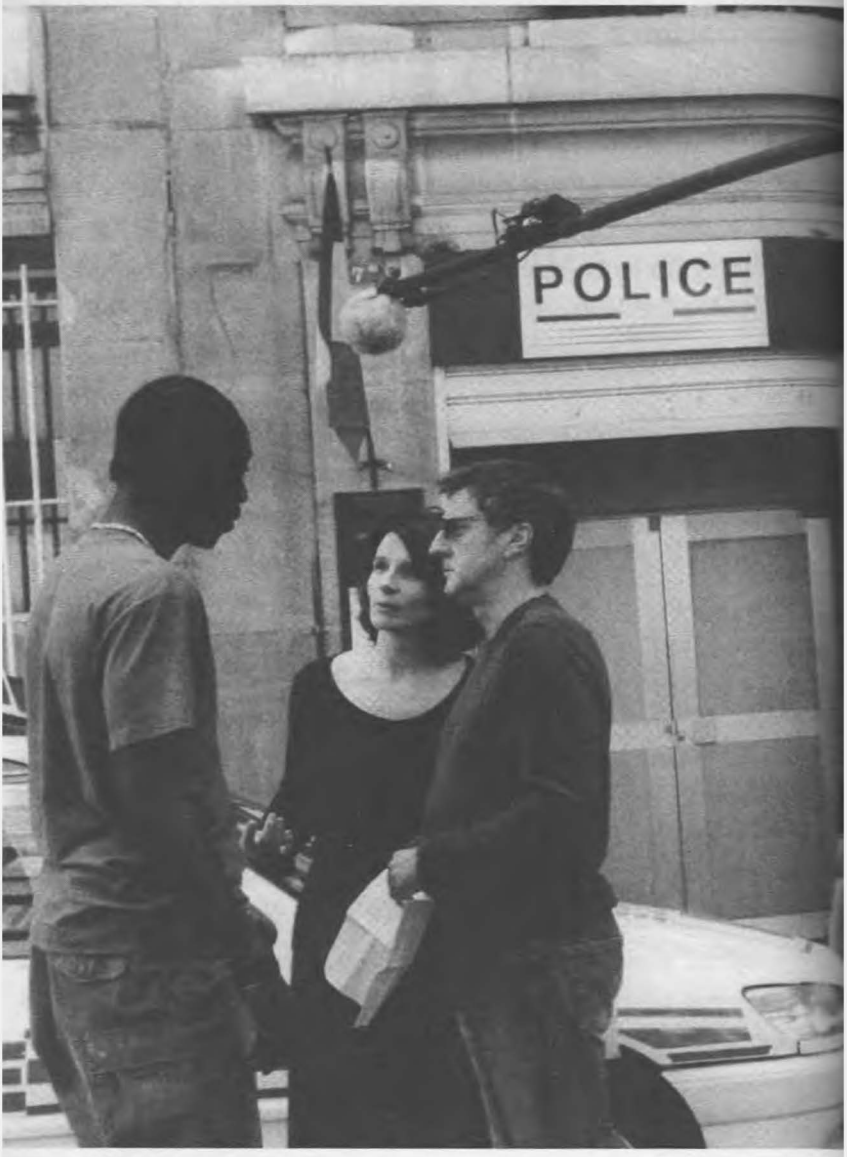
Ya da başka türlü sorulacak olursa: İzleyiciye bu gerçeklik kaybını ve bundaki kendi katılımını algılaması imkânını nasıl vereceğim? Ve kendini aracın bu denli kurbanı olmasındansa muhtemel bir ortağı olmaya nasıl özgürleştireceğim?

Soru "Neyi gösterebilirim?" değil; "İzleyiciye, gösterileni olduğu gibi algılaması için hangi şansı verebilirim?"

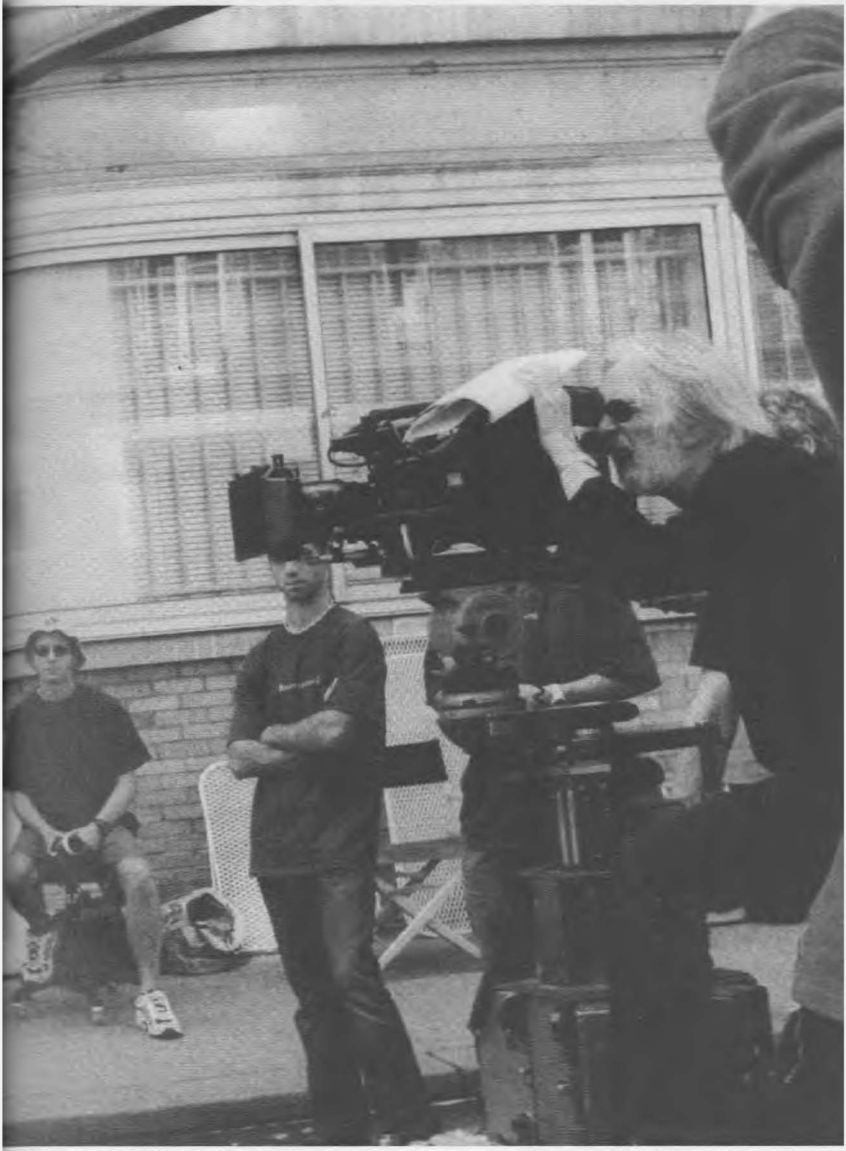
Şiddetle sınırlanan konu: "Şiddeti nasıl gösteriyorum?"değil; "İzleyiciye, şiddete ve şiddetin sunumuna karşı olan konumunu nasıl gösteriyorum?"

Hümanist bir açıklamanın bakış açısı isteniyorsa, bunun için geçerli olan formlar bulunmalı.

Elektronik araçların ilerlemesi dünyayı değiştirdi ve 19. yüzyılın gerçeklik anlayışını çoktan, geniş bir düzlemde ortadan kaldırdı.



Saklı'nın setinde.



FİLMOGRAFİ

1973

Liverpool'dan Sonra (*After Liverpool*, televizyon filmi, 89 dakika)

James Saunders'in bir radyo oyunundan uyarlama.

Reji ve senaryo: Michael Haneke

Oyuncular: Hildegard Schmahl, Dieter Kirchlechner

1976

Çöp Yığını (*Sperrmüll*, televizyon filmi, 80 dakika)

Reji: Michael Haneke

Oyuncular: Ernst Fritz Fürbringer, Tilli Breidenbach, Karlheinz Fiege, Suzanne Geyer

Göle Giden Üç Yol (*Drei Wege zum See*, televizyon filmi, 97 dakika)

Ingeborg Bachmann'ın aynı adlı hikâyesinden uyarlama.

Reji ve senaryo: Michael Haneke

Kamera: Igor Luther

Kurgu: Helga Scharf

Dekor: Friedhelm Boehm
Kostüm: Barbara Langbein
Ses: Wilhelm Dusil, Harald Lill
Orijinal müzik: Arnold Schönberg, Wolfgang Amadeus Mozart.
Oyuncular: Ursula Schult, Guido Wieland, Walter Schmidinger, Bernhard Wicki, Yves Beneyton, Udo Vioff, Dieter Wernecke, Rainer von Artenfels, Jane Tilden, Pamela White, Geoffrey Keller, Michael Gspandl ve diğerleri

1979

Kemirgenler (*Lemminge,* Bölüm 1: Pasajlar [Arkadien], Bölüm 2: Yaralar [Verletzungen])

Bölüm 1: **Pasajlar** (televizyon filmi, 113 dakika)
Reji ve senaryo: Michael Haneke
Kamera: Walter Kindler, Jerzy Lipman
Kurgu: Marie Homolkova
Dekor: Peter Manhardt
Kostüm: Barbara Langbein
Ses: Herbert Giesser, Johannes Paiha
Oyuncular: Regina Sattler, Christian Ingomar, Eva Linder, Paulus Manker, Christian Spatzek, Hilde Berger, Walter Schmidinger, Elisabeth Orth, Bernhard Wicki ve diğerleri.

Bölüm 2: Yaralar (televizyon filmi, 107 dakika)
Reji ve senaryo: Michael Haneke
Kamera: Jerzy Lipman
Kurgu: Marie Homolkova
Dekor: Peter Manhardt
Kostüm: Barbara Langbein
Oyuncular: Monica Bleibtreu, Elfriede Irrall, Rüdiger Hacker, Wolfgang Hübsch, Norbert Kappen, Guido Wieland, Vera Borek, Wolfgang Gasser, Julia Gschnitzer, David Haneke

1982

Varyasyon (*Variation,* televizyon filmi, 98 dakika)
Reji ve senaryo: Michael Haneke
Kamera: Walter Kindler
Kurgu: Barbara Herrmann
Dekor: Roger von Möllendorff
Kostüm: Reinhild Paul
Ses: Joachim Prokesch, Klaus Vogler
Orijinal müzik: Jan Garbarek, Egberto Gismonti, Charlie Haden

Oyuncular: Elfriede Irrall, Suzanne Geyer, Hilmar Thate, Monica Bleibtreu, Eva Linder, Udo Samel, Ilse Trautschold, Celso Adrian, Jens-Peter Behrend, Kurt Hübner, Tobias Meister, Edith Robberts, Dietrich Streuber

1984

Edgar Allan Kimdi? (*Wer war Edgar Allan?*, televizyon filmi, 83 dakika)

Peter Rosei'nin aynı adlı romanından uyarlama.

Reji: Michael Haneke

Senaryo: Michael Haneke, Hans Broczyner

Kamera: Frank Brühne

Kurgu: Lotte Klimitschek

Dekor: Hans Hoffer

Kostüm: Annette Beaufays

Ses: Walter Amann

Orijinal müzik: Ennio Morricone

Oyuncular: Paulus Manker, Rolf Hoppe, Guido Wieland, Renzo Martini, Walter Corradi, Otello Fava, Roberto Agazzi, Raul Constantin ve diğerleri

1985

Küçükhanım (*Fräulein*, televizyon filmi, 113 dakika)

Reji ve senaryo: Michael Haneke (Bernd Schroeder'in bir fikrinden esinlenilmiştir)

Kamera: Walter Kindler, Klaus Hohenberger

Kurgu: Monika Solzbacher

Dekor: Roger von Möllendorff, Karl Heinz Andes

Kostüm: Annette Beaufays

Ses: Wolf-Dieter Spille

Oyuncular: Angelica Domröse, Peter Franke, Lou Castel, Heinz-Werner Kraehkamp, Cordula Gerburg, Bon Anderson, Chris Howland ve diğerleri

1989

Yedinci Kıta (*Der siebente Kontinent*, 108 dakika)

Film, Avusturyalı bir çekirdek ailenin günlük hayatını anlatır ve üç yıldan fazla bir zaman dilimi içinde baba Georg, eşi Anna ve çocukları Eva'nın hayatlarına eşlik eder. Bir gün Eva öğretmenine kör olduğunu söyler. Kısa süre sonra Georg ve Anna ölümcül bir karar alırlar.

Reji ve senaryo: Michael Haneke

Kamera: Anton Peschke

Kurgu: Marie Homolkova

Dekor: Rudolf Czettel
Kostüm: Anna Georgiades
Ses: Karl Schlifelner
Orijinal müzik: Alban Berg
Yapımcı: Veit Heiduschka
Oyuncular: Birgit Doll, Dieter Berner, Udo Samel, Leni Tanzer, Silvia Fenz, Robert Dietl, Elisabeth Rath, Georges Kern, Georg Friedrich ve diğerleri
Aldığı ödüller: "Quinzaine des réalisateurs", Cannes, 1989; "Bronz Leopar", Uluslararası Locarno film Festivali, 1989; "En İyi Müzik ve Ses Ödülü", Gent, 1989; "Avrupa Film Ödülü", 1989; "En İyi Yabancı Film", 1990; "Avusturya Takdir Ödülü", 1990, Viyana

1991

Katili Anmak (*Nachruf für einen Mörder,* televizyon filmi, 110 dakika)
Reji ve senaryo: Michael Haneke
Aldığı ödüller: "Avusturya Takdir Ödülü", 1991, Viyana

1992

Benny'nin Videosu (*Benny's Video,* 105 dakika)
On dört yaşındaki öğrenci Benny varlıklı bir ailede büyür ve video kayıtlarını sever. Bir gün yaşıtı bir kızla arkadaş olur. Kayıtta olan kameranın önünde domuz öldürme silahıyla ilgilenmektedir. Bir atış yapar.
Reji ve senaryo: Michael Haneke
Kamera: Christian Berger
Kurgu: Marie Homolkova
Dekor: Christoph Kanter
Kostüm: Erika Navas
Ses: Karl Schlifelner
Müzik: Johann Sebastian Bach
Yapımcılar: Veit Heiduschka, Bernard Lang
Oyuncular: Arno Frisch, Angela Winkler, Ulrich Mühe, Ingrid Stassner, Stephanie Brehme ve diğerleri
Aldığı ödüller: "Quinzaine des réalisateurs", Cannes, 1992; "Fipresci Ödülü", Selanik, 1992; "Viyana Film Ödülü", 1992; "En İyi Işık Jüri Ödülü", Festival de L'Images de Film, Chalon sur Saône; Avrupa Film Ödülü "Felix", Eleştirmen Ödülü, Berlin, 1993; "Altın Kadraj", En İyi Film Ödülü, Viyana, 1994

1993

İsyan (*Die Rebellion*, televizyon filmi, 90 dakika)

Joseph Roth'un aynı adlı romanından uyarlama.

Reji ve senaryo: Michael Haneke

Kamera: Jiri Stibr

Kurgu: Marie Homolkova

Dekor: Christoph Kanter

Kostüm: Erika Navas

Ses: Karl Schlifelner

Oyuncular: Branko Samarovski, Judith Pogány, Thierry Van Werveke, Deborah Wisniewski, Katharina Grabher, August Schmölzer, Marinus Brand, Götz Kauffmann, Georg Trenkwitz, Johannes Silberschneider, Karl Ferdinand Kratzl, Ulrich Reinthaller, Christian Spatzek, Udo Samel ve diğerleri

Aldığı ödüller: "Altın Kadraj", En İyi Televizyon Filmi, Viyana, 1994; "Avusturya Halk Eğitim Televizyon Ödülü", 1994; "Alman Gösteri Sanatları Akademisi Televizyon Ödülü", 1994

1994

Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 95 dakika)

On dokuz yaşındaki öğrenci Max, 1993 yılının Noel öncesi günü Viyana'da bir banka şubesinde amok koşusu yapıp önce üç kişiyi, ardından da kendini öldürür. Film, olay yerinde tesadüfen bulunan insanların önceki hikâyelerini anlatır.

Reji ve senaryo: Michael Haneke

Kamera: Christian Berger

Kurgu: Marie Homolkova

Dekor: Christoph Kanter

Kostüm: Erika Navas

Ses: Marc Parisotto

Müzik: Johann Sebastian Bach

Yapımcı: Veit Heiduschka

Oyuncular: Gabriel Cosmin Urdes, Lukas Miko, Otto Grünmandl, Anne Bennent, Udo Samel, Branko Samarovski, Claudia Martini, Georg Friedrich ve diğerleri

Aldığı ödüller: "Quinzaine des réalisateurs", Cannes, 1994; "Altın Hugo Ödülü", Chicago Film Festivali, 1994; Uluslararası Sitges Sinema Festivali "En İyi Film", "En İyi Senaryo" ve "Eleştirmen Ödülü", 1994

1997

Ölümcül Oyunlar (*Funny Games*, 103 dakika)

Georg, Anna ve küçük oğulları Georgie şehir dışında bulunan göl kenarındaki villalarında tatil yaparlar. Baba ve oğul yelkenli teknelerini suya bırakırken Anna yemeği hazırlar. Birden komşunun genç, terbiyeli misafiri kapıda belirir ve birkaç yumurta rica eder. Sonra ikinci genç Paul görünür. Bu ziyaret Anna'yı biraz ürkütür.

Reji ve senaryo: Michael Haneke

Kamera: Jürgen Jürges

Kurgu: Andreas Prochaska

Dekor: Christoph Kanter

Kostüm: Lisy Christl

Ses: Walter Amann

Orijinal müzik: Georg Friedrich Händel, Pietro Mascagni, Wolfgang Amadeus Mozart, John Zorn. Yapımcı: Veit Heiduschka

Oyuncular: Ulrich Mühe, Susanne Lothar, Arno Frisch, Frank Giering, Stefan Clapczynski, Doris Kunstmann, Christoph Bantzer, Wolfgang Glück ve diğerleri

Aldığı ödüller: "Gümüş Hugo Ödülü", Chicago Film Festivali, 1997; "Fipresci Ödülü", Uluslararası Flanders Film Festivali, 1997; 13éme Prix Trés Special Communiqué de Presse, Paris, 1997; "Konrad Wolf Ödülü", Sanat Akademisi, Berlin 1998

Şato (*Das Schloss*, televizyon filmi, 123 dakika)

Franz Kafka'nın aynı adlı romanından uyarlama.

Reji ve senaryo: Michael Haneke

Kamera: Jiri Stibr

Kurgu: Andreas Prochaska

Dekor: Christoph Kanter

Kostüm: Lisy Christl

Ses: Marc Parisotto

Yapımcı: Veit Heiduschka

Oyuncular: Ulrich Mühe, Susanne Lothar, Frank Giering, Felix Eitner, Otto Grünmandl, Nikolaus Paryla, André Eisermann, Inga Busch, Hans Diehl, Norbert Schwientek, Branko Samarovski ve diğerleri.

Aldığı ödüller: "Avusturya Halk Eğitim Televizyon Ödülü", 1998

1999/2000

Bilinmeyen Kod (*Code inconnu*, 100 dakika)

Film, birbirine tamamen yabancı insanların hayat hikâyelerini birleştirir. Oyuncu Anne, savaş muhabiri erkek arkadaşı Georges'un yolculuktan dönmesini bekler. Georges'un küçük erkek kardeşi Jean babasının çiftliğinde yaşar. Rumen Maria bir alışveriş caddesinde dilenir. Jean, dilenciyi savunmak isteyen siyahi Amadou'yla kavgaya tutuşur. Çember daralmaya başlar.

Reji ve senaryo: Michael Haneke

Kamera: Jürgen Jürges

Kurgu: Andreas Prochaska, Karin Hartusch, Nadine Muse

Dekor: Manu de Chauvigny

Kostüm: Françoise Clavel, Gloria Papura

Ses: Guillaume Sciama

Orijinal müzik: Giba Gonçalves

Yapımcılar: Marin Karmitz, Alain Sarde

Oyuncular: Juliette Binoche, Thierry Neuvic, Josef Bierbichler, Alexandre Hamidi, Hélène Diara, Ona Lu Yenke, Djibril Kouyaté, Guessi Diakite-Goumdo, Luminita Gheorghiu, Crenguta Hariton, Bob Nicolescu, Bruno Todeschini, Paulus Manker, Didier Flamand, Walid Afkir, Maurice Bénichou, Carlo Brandt, Philippe Demarle, Marc Duret ve diğerleri

Aldığı ödüller: Resmi Yarışma Katılımı, Cannes 2000, "Ekümenik Jüri Ödülü"

2001

Piyanist (*Die Klavierspielerin*, 129 dakika)

Piyanist Erika Kohut Viyana'daki Konservatuvar'da piyano dersleri verir. Hâlâ kendisini her fırsatta gözetleyen annesiyle yaşamaktadır. Bir gün gelecekte öğrencisi olacak Walter Klemmer'i tanır. Ve her şey değişir.

Reji ve senaryo: Michael Haneke

Kamera: Christian Berger

Kurgu: Monika Willi, Nadine Muse

Dekor: Christoph Kanter

Kostüm: Annette Beaufays

Ses: Guillaume Sciama

Orijinal müzik: Francis Haines, Franz Schubert

Yapımcılar: Veit Heiduschka, Marin Karmitz, Alain Sarde

Oyuncular: Isabelle Huppert, Benoit Magimel, Annie Girardot, Anna Sigalevitch, Susanne Lothar, Udo Samel ve diğerleri

Aldığı ödüller: Resmi Yarışma Katılımı, Cannes 2001, "Jüri Büyük Ödülü", "En İyi Kadın Oyuncu Ödülü: Isabelle Huppert", "En İyi Erkek Oyuncu Ödülü: Benoit Magimel"; Avrupa Film Ödülleri, Berlin 2001, "En İyi Avrupalı Aktris 2001: Isabelle Huppert"; Paris 2002, "César" "En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu: Annie Girardot"; Kinotawv Film Festivali, Moskova, 2002, "Eleştirmen Ödülü"; "Romy", Viyana, 2002; "En İyi Yabancı Film" - Alman Sinema Ödülü, Berlin, 2002; "En İyi Kadın Oyuncu: Isabelle Huppert", Seattle Film Festivali, 2002

2003

Kurdun Günü (*Wolfzeit/Le Temps du Loup,* 113 dakika)

Anne ve George iki çocuklarıyla şehir dışına çıkarlar. Hafta sonu evlerine bir mülteci aile yerleşmiştir. George vurulur. Anne ve iki çocuğu için uzun bir yolculuk başlar.

Reji ve senaryo: Michael Haneke

Kamera: Jürgen Jürges

Kurgu: Monika Willi, Nadine Muse

Dekor: Christoph Kanter

Kostüm: Lisy Christl

Ses: Guillaume Sciama, Jean-Pierre Laforce

Yapımcılar: Veit Heiduschka, Margaret Ménégoz, Michael Weber

Oyuncular: Isabelle Huppert, Béatrice Dalle, Patrice Chéreau, Rona Hartner, Maurice Bénichou, Olivier Gourmet, Brigitte Roüan, Lucas Biscombe, Hakim Taleb, Anaïs Demoustier, Serge Riaboukine, Marilyne Even ve diğerleri

Aldığı ödüller: Uluslararası Sitges Film Festivali, 2003, "En İyi Film"; "Eleştirmen Ödülü"; Les Randez-vous du Cinéma Français, New York, 2004

2005

Saklı (*Caché,* 117 dakika)

Aile babası Georges bir televizyon kanalında edebiyat programı moderatörlüğü yapmaktadır. Bir gün kapısının önünde kendisinin ve ailesinin gizlice çekilmiş görüntülerini içeren anonim bir video kaseti bulur. Bu kaseti kim yollamıştır? Georges şüphelenmeye başlar.

Reji ve senaryo: Michael Haneke

Kamera: Christian Berger

Kurgu: Michael Hudecek, Nadine Muse

Dekor: Christoph Kanter, Emmanuel de Chauvigny

Kostüm: Lisy Christl

Ses: Jean-Paul Mugel, Jean-Pierre Laforce

Yapımcılar: Veit Heiduschka, Margaret Ménégoz, Michael Weber, Valerio de Paolis

Oyuncular: Juliette Binoche, Daniel Auteuil, Maurice Bénichou, Annie Girardot, Lester Makedonsky, Bernard Le Coq, Walid Afkir, Daniel Duval, Nathalie Richard, Denis Podalydés, Aïssa Maïga

Aldığı ödüller: Resmi Yarışma Katılımı, Cannes 2005, "En İyi Yönetmen"; Fipresci Ödülü, "Ekümenik Jüri Ödülü"; Manaki Film Festivali, "Eleştirmen Ödülü", Üsküp 2005; Avrupa Film Ödülleri, Berlin 2005, "En İyi Avrupa Filmi", "En İyi Yönetmen", "En İyi Erkek Oyuncu: Daniel Auteuil", "En İyi Kurgu: Michael Hudecek, Nadine Muse", "Avrupa Eleştirmen Ödülü"; "Eurimages Ödülü", Sevilla, 2005; Los Angeles Film Eleştirmenleri Birliği, "En İyi Yabancı Film"; San Francisco Film Eleştirmenleri Birliği, "En İyi Yabancı Film"; Zlota Tasma Ödülü, "En İyi Yabancı Film", Polonya, 2005; Uluslararası Durban Film Festivali, "Eleştirmen Özel Ödülü"; Christian Berger için "Altın Kadraj", Viyana, 2005; Uluslararası Pyongyang Film Festivali, 2006, "En İyi Senaryo"; 9. Britanya Bağımsız Film Ödülleri, 2006, "En İyi Yabancı Bağımsız Film"

2008

Ölümcül Oyunlar U.S (yeniden çekim; 111 dakika)

İlk çekim: *Funny Games*
Reji ve senaryo: Michael Haneke
Kamera: Darius Khondji
Kurgu: Monika Willi
Dekor: Rebecca Meis DeMarco, Kevin Thompson
Kostüm: David C. Robinson
Ses: Jean-Pierre Laforce, Nadine Muse, Thomas Varga
Yapımcılar: Hengameh Panahi, Christian Baute, Andro Steinborn
Oyuncular: Naomi Watts, Tim Roth, Michael Pitt, Brady Corbet, Devon Gearhart, Boyd Gaines, Siobhan Fallon Hogan, Robert LuPone, Susanne Haneke, Linda Moran

2009

Beyaz Bant (*Das weisse Band*, 145 dakika)

Kuzey Almanya'nın Protestan bir köyünde Birinci Dünya Savaşı arifesi. Köy öğretmeninin yönettiği okul ve kilise korosunun hikâyesi. Köy öğretmeninin genç ve çocuk koristleri ve bunların aileleri: Papaz, Ebe, Doktor, Çiftçi... Köyde tuhaf kazalar olur ve bunlar gitgide ritüel cezalandırmalara dönüşürler. Bu kazaların arkasında kim vardır?
Reji ve senaryo: Michael Haneke
Dramaturji danışmanı: Jean-Claude Carriére
Kamera: Christian Berger
Kurgu: Monika Willi
Dekor: Christoph Kanter
Kostüm: Moidele Bickel
Ses: Guillaume Sciama, Jean-Pierre Laforce
Yapımcılar: Stefan Arndt, Veit Heiduschka, Margaret Ménégoz, Andrea Occhipinti
Uygulayıcı yapımcı: Michael Katz
Oyuncular: Christian Friedel, Leonie Benesch, Ulrich Tukur, Ursina Lardi, Fion Mutert, Michael Kranz, Burghart Klaussner, Steffi Kühnert, Marie-Victoria Dragus, Leonhard Proxauf, Levin Henning, Johanna Busse, Yuma Amecke, Thibault Sérié, Josef Bierbichler, Gabriela Maria Schmeide, Janina Fautz, Enno Trebs, Theo Trebs, Rainer Bock, Susanne Lothar, Roxane Duran, Miljan Chatelain, Eddy Grahl, Branko Samarovski, Birgit Minichmayr,

Sebastian Hülk, Kai Malina, Kristina Kneppek, Stephanie Amarell, Bianca Mey, Aaron Denkel, Mika Ahrens, Detlev Buck, Anne-Kathrin Gummich, Ernst Jacobi (anlatıcı), Klaus Manchen

Aldığı ödüller: 21 Mayıs 2009 Dünya Prömiyeri, Cannes Film Festivali Uluslararası Yarışma: "Altın Palmiye"; "Fipresci Büyük Ödülü", San Sebastian; "Hollywood Dünya Ödülü", 2009; Christian Berger "Yılın Görüntü Yönetmeni", Los Angeles, 2009; Avrupa Film Ödülü, 2009: "En İyi Film", "En İyi Reji", "En İyi Senaryo"; 67. Altın Küre Ödülü 2010: "En İyi Yabancı Film"

OPERA

2006

Don Giovanni

Paris Devlet Operası

Reji: Michael Haneke

Sahne tasarımı: Christoph Kanter

Kostüm: Annette Beaufays

Işık: André Diot

Oyuncular: Peter Mattei (Don Giovanni), Christine Schäfer (Donna Anna), Robert Lloyd, Shawn Mathey, Mireille Delunsch, Luca Pisaroni, David Bizic, Aleksandra Zamojska

Paris Devlet Operası Korosu ve Orkestrası

Şef: Sylvain Cambreling

2012

Aşk (*Amour,* 125 dakika)

Georges ve Anne seksenli yaşlarda emekli müzik öğretmenleridir. Kendileri gibi müzisyen olan kızları Eva ailesiyle yurtdışında yaşamaktadır. Çiftin sakin hayatı Anne'ın felç olmasıyla altüst olur. Evlilikleri bir bağlılık sınavından geçecektir.

Reji ve senaryo: Michael Haneke

Kamera: Darius Khondji

Kurgu: Monika Willi

Dekor: Jean-Vincent Puzos

Kostüm: Catherine Leterrier

Ses: Guillaume Sciama, Jean-Pierre Laforce

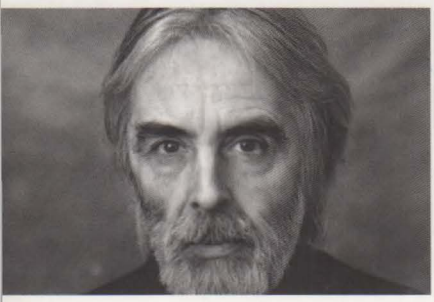
Yapımcılar: Margaret Ménegoz (Les Films Du Losange), Stefan Arndt (X Filme Creative

Pool), Veit Heidus-chka ve Michael Katz (Wega Film)

Ortak yapımcılar: France 3 cinéma, ARD Degeto, Bayerischer Rundfunk, Westdeutscher Rundfunk

Oyuncular: Jean-Louis Trintignant (Georges), Emmanuelle Riva (Anne), Isabelle Huppert (Eva), Alexandre Tharaud (Alexandre), William Shimell (Geoff)

Aldığı ödüller: 2012 Cannes Film Festivali Uluslararası Yarışma, "Altın Palmiye"; Altın Küre Ödülü 2013: "En İyi Yabancı Film"; Oscar 2013, "En İyi Yabancı Film"



YAKIN PLAN HANEKE

"Sanatsal değerin ölçütü, doğruluk ve saf haz da burada. Bu, düzenin kaosa karşı savunması. Sadece bunun için çalışmaya değer. Coşku da buradan doğar. Bununla kimseyi mutlu etmeyi istemek zorunda değilim. Doğruluk bence tek başına mutlu edici. Sanatsal ifadelere duyarlı olan herkes, sanatçı içeriksel bir amacı takip etmiş olduğu için değil, bir şey iyi yapıldığı sürece mutlu olur. Hedeflere inanmıyorum; doğruluğa inanıyorum. Bakış açısındaki hünere ve iç tutarlılığa inanıyorum" (Michael Haneke).

Ölümcül Oyunlar, Piyanist, Saklı, Beyaz Bant ve en son *Aşk* gibi filmleriyle ünlenen Avusturyalı yönetmen ve senaryo yazarı Michael Haneke, bu kitaptaki söyleşi ve metinlerinde gündelik hayatın mücadele alanlarını acı verici bir derinlikle araştırarak izleyicisini modern toplumun trajedileriyle yüzleştiriyor ve duygusuzluk, yalnızlık, suç ve kayıp gibi temaları ele alıp tartışıyor.

agora kitaplığı • 409
ISBN 978-605-103-206-1
9 786051 032061
sinema • 76
www.agorakitapligi.com