

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



ANDRZEJ WAJDA

Sinema ve Ben



Andrzej Wajda 1926'da Suwalki/Polonya'da doğdu. Krakov Güzel Sanatlar Akademisine bir süre devam ettikten sonra Lodz Sinema Okulunda sinema yönetmenliği eğitimi gördü. *Bir Kuşak*, *Kanal* ve *Küller ve Elmaslar* adlı ilk üç filmiyle uluslararası film şenliklerinde ödüller aldı. Polonya sinemasının en önde gelen temsilcilerindendir.

AFA – Sinema: 22
AFA – Yayınları: 223

ISBN 975 – 414 – 176 – 2

Ocak, 1993

Un cin ma nomm  d sir

  Editions Stock, Paris; 1986
Akçalı & Tuna Ajans

Türkçe  eviri hakları
AFA Yayıncılık A. . 'ye aittir.

Dizgi: AFA Yayıncılık A. .
Baskı: Özener Matbaası
Cilt: Güven Mücellithanesi

AFA Yayıncılık A. ., Sıhhiye Apt. 19/8 34410 Ca alo lu – İSTANBUL
Tel: (1) 526 39 80

ANDRZEJ WAJDA

Sinema ve Ben

Çeviren:
Füsun Ant



Karım, Krystyna'ya

İçindekiler

1	Bu Kitap Kimin İçin Yazıldı?	9
2	En Zoru Fikri Bulmaktır	12
3	Yaşam Fikir Doludur	15
4	İzlek Nerede?	19
5	Senaryonun Tuzakları	26
6	Diyalog Sanatı	31
7	Senaryonun Dünü, Bugünü	35
8	En Özgün Oyun	39
9	Oyuncu Seçimi İlhama Dayanmalı	41
10	Yönetmen Oyuncularına İnanmalı	46
11	Az Laf Çok İş:	
	Oyuncunun Otantik Oyunu Üzerine	48
12	Prova Çekimleri Kesinlikle Zorunludur	51
13	Çalışma Planı da Rejinin Bir Parçasıdır	58
14	Çekimler: Esasla Başlayıp Taliyle Noktalamak	60
15	Sahne Tasarımcısı Filmde Her Şeyi	
	Olduğu Gibi Kopya Eden Biri Değildir	63
16	Kostüm mü Normal Giysiler mi?	16
17	Dostlar Birlikte Bir Film Çekiyor	70
18	Bizim Filmimiz – Benim Filmim	72
19	En Çok Rastlanan	
	Yanlış Anlamalardan Bazıları	74
20	Sette Nasıl Çalışırım?	77
21	Film Malzemesinin Hassaslığı	
	ve Fotoğraf Çekme Stili	85
22	Yönetmenin İki Gözü	88

23	Şu Gevezeliği Nasıl Çekeceğiz ya da:	
	Perdede Diyalog	90
24	Ne Çok Yakın Ne Çok Uzak	94
25	Sır: Işık ve Gölgeler Diyarı	96
26	Gözleri Işıklandırmayı Unutmayın	105
27	Sırtında "Yönetmen" Yazılı	
	O Gereksiz Koltuk	106
28	Yönetmen Onaylanmak İster	109
29	Peki Ama Sanat İşin Neresinde?	111
30	Sarhoş mu Ayık mı?	114
31	Ben, Kantor'un Asistanıyım	117
32	Kurguda Kararsızlık:	
	Bırakalım mı Atalım mı?	120
33	Sesin Gerçekliği Görüntünün Gerçekliğini	
	Doğrudan Etkiler	123
34	Müzikal Renklendirme Değil Müzik	128
35	Neden Tiyatro İçin Çalışıyorum?	132
36	İki Tür Sansür	137
37	Hangi Parayla?	
	Sanatçı ve İktidar	140
38	İlkgösterimin Hüzünlü Günü	
	Gelip Çattığında	146
	Yazarın Notları	151
	Kısa Filmografi	157

Bu Kitap Kimin İçin Yazıldı?

Bu kitap üzerinde çalışırken sık sık kendime, kitabı kime ithaf edeceğimi sordum. Zamanla bu kişinin yalnızca kendim olabileceğini kavradım.

Film çekmek üzere sanat akademisinden ayrıldığımda yirmi dört yaşındaydım. Aradan geçen sinemayla dolu otuz yıldan sonra, bugün, 1949 yılındaki o olağanüstü saf delikanlıya, o günden bu yana öğrendiklerimi, anladıklarımı aktarmak istiyorum. Bu yüzden başkalarının deneyimlerinden söz etmeksizin, film, tiyatro ve televizyon çalışmalarım sırasında aydınlatabildiğim sorunları ele almakla yetineceğim.

Deneyimlerim, esas olarak, ülkemde ortaya çıkarabildiklerimle kısıtlıdır. Polonya'da yeni sinemanın doğuşuna tanık olma, izleyicilerimizin bu filmleri ne şekilde algıladıklarını bizzat görebilme ve filmleri yurtdışında tanıtılma mutluluğuna eriştim. 1981 yılında sinema sanayimiz, sinema için kırk film üretti, bir o kadarım da televizyon için yaptı. Bu işe ilk başladığımda yılda beş altı film çekerdik. Televizyon henüz yoktu. Polonya'da sinema, üretimden dağıtıma devlet tekelindedir. Devletten bağımsız ve serbest rekabete dayalı bir sinemamn varolduğu yerlerde bu kitabı okumanın bir yararı olabilir mi? Sanırım, olur. Her yerde devlet, sinema dünyası üzerindeki etkisini gide rek arttırıyor; yerli yapımları finanse ediyor. Maddi çıkar gözetmediği ileri sürülebilir mi?



Andrzej Wajda

Otuz yıl içinde dünya köklü değişimler geçirdi. Her an her yerde patlak verebilecek bir savaş tehdidini bizi, başkalarının hayatını daha dikkatli gözlemeye zorluyor, çünkü gün gelir, hayatımız bu başkasına bağlı olabilir...

Başka ülkelerin gerçeğini tanıklardan daha iyi aktaracak kim olabilir? Sinema dünyasının taşrasından gelen biz sinemacılar, daha az tanınan ülke sakinleri mi yapacak bu işi?

Savaşın hemen ardından dünyaya biz, yalnızca Amerikan filmleriyle açılabilirdik. İngilizlerin Hitler'e karşı mücadelesi, bizim için *Mrs Miniver*'di. Japonların acımasızlığı: *Kwai Köprüsü*. Alman yenilgisi: *Nürnberg Mahkemesi*. Bir süre sonra perdelerimizde savaşın başka bir yüzü belirdi: *Roma, Açık Şehir* ile Rossellini, *La Bataille du rail* ile René Clement savaşı bize kendi açılarından aktardılar. Bu gerçekliği de Hollywood'da değil, tüm kötölüklerin yapıldığı gerçek mekânlarda çektiler.

Bu filmlerin altına benimkiler sıralandı: *Kanal ve Küller ve Elmaslar*. Bu filmler, sinemanın dünya haritasında henüz yeni yeni varlık göstermeye başlayan bir ülkeden söz ediyordu. Filmlerimiz, Fransızların ya da İtalyanlarınkiyle asla karşılaştırılmazdı: Reji basit, oyuncular tanınmanış, hatalar çoktu. Gene de bir tanığın yaşadığı gerçekliği yansıtıyorlardı.

Bugün pek çok ülkede milli, mahalli (*otokton*) bir sinemanın özlemi çekiliyor bunu açıkça hissediyorum. Buhranları, sevinçleri ve dertleriyle o ülkenin yaşamını sergileyen bir sinemanın özlemi bu. Kitabım öncelikle işte bu ülkelerin genç insanlarına sesleniyor. Ya ötekiler? Coğrafi

konumdan ve politik sistemden bağımsız olarak sinema sanatının uyması gereken bazı doğruları, kuralları, kısıtlamaları belki onlar da satır aralarında bulabilirler.

Kitabın kuruluşu, bir filmin gerçekleştirilmesi sırasında geçilen aşamalara dayandırılmıştır; işe önce yönetmenin kafasında doğan fikirle başlıyoruz, ardından yazılı senaryo geliyor, sonra da filmin gala gecesindeki gösterimi.

Bu kitapta "sıradan" da sayılsa, her sinemacıya "son derece doğal" da gelse hiçbir şeyi bir kenara atmamaya karar verdim. Başlangıçta beni en çok zorlayan da bu doğal şeyler değil miydi?

2

En Zoru Fikri Bulmaktır

"Fikri" nasıl tanımlamalı? Çok zor bir soru. "Aklıma bir fikir geldi," deriz. "Benim fikrim", "Benim fikrime göre..." Ama ünlü bir romanın seçimiyle filmimiz için gerekli fikri yakalamış sayılabilir miyiz?

Savaş ve Barış'ı filmleştirme kararı, tek başına fikrin kendisini oluşturmaz. Buna karşılık, Tolstoy'un romanını seçme nedenlerim, romanı perdeye aktarırken kullanmayı düşündüğüm şekil, fikir olarak tanımlanabilir. Romanın sonsuz derinliği, sayısız yorum olanağı yaratır. Edebiyatın büyük romanları uzun ömürlüdür, her çağ bu romanlarda yeni bir şey keşfedebilir. Bu yüzden, sinemalarda gösterildiğinde filmin *gerçekten* ilginç bulunmasını istiyorsak, o "şeyi" mutlaka keşfetmeliyiz.

Antigone'deki ölümsüz fikir nedir? Antigone'nin kendisidir, doğası gereği zayıf ama karakteri nedeniyle sınırsız ölçüde güçlü bir kadın. Bu kadın doğanın değişmez yasalarını temsil ediyor, onları iktidarın dayattığı geçici yasalara karşı savunuyor. Bizim görevimiz, bu fikri en iyi şekilde ifade edecek bir olay çerçevesi oluşturabilmek.

Surların dibinde düşman kamplardan iki kardeş birbiriyle dövüşmektedir. Kavganın sonunda her ikisi de ölür ama biri bir kahraman olarak gömülürken ötekine bir tören bile düzenlenmeyecektir. Kreon'un kesin yaşağına karşın Antigone, kardeşini kendi elleriyle gömmeye karar verir. Bu olay çerçevesi, Antigone'nin gerçek kişiliğini gözler önüne seriyor mu? Hem de nasıl!

Antigone'de Sophokles yeryüzünü gökyüzüyle, tanrıları insanlarla kaynaştırdı. *Antigone*'yi uyarlamak isteyen, aynı durumu yeniden yaratmalı. Ayrıca yeryüzünün üzerinde tanrıların varolduklarına, yasalarıyla da insanları yönettiklerine inanmalı.

Demek istediğim, masa başlarında anlatılan her fıkra ya da öykü, bir gazetenin sayfalarından birinde yer alan, sokakta duyulan her küçük haber Sophokles'e layık bir tragedya içerebilir. Yeter ki anlamı kavransın, gerçek kahramanları seçilsin ve anlatıcının hangi tarafta yer alacağı belirlensin. Doğru, Kreon da en az Antigone kadar trajik bir figürdür; karısı ondan yüz çevirmiş, oğlunu yitirmiş, kentin lanetine uğramıştır. Ama *Antigone*'nin konusu bu değildir. Romanın yazarının isteğinin aksine *Küller ve Elmaslar*'ın kahramanı da Parti Sekreteri Szczuka değil, onun katili Maciek Chelmicki'dir. Neden? Çünkü Kre-

on'un da Szczuka'nın da davranış nedenlerini izleyici ancak Antigone'nin hareket noktası ya da Maciek Chelmic-ki'nin yazgısının açıklığa kavuşmasıyla anlayabilir. Maciek Chelmicki'yi *Küller ve Elmaslar*'ın kahramanı yapmam, "fikrimin" ilk başlangıç noktasıydı.

Jerzy Andrzejewski, *Küller ve Elmaslar* adlı romanını zaman olarak savaş sonuna, 1945 Mayısının iki haftasına oturtmuştu. Oysa film, bir gün, bir gece ve geceyi izleyen şafakta geçer. Olay, savaşın sona erip tüm umutlarıyla barış kapısının aralandığı o olağanüstü gecede olup bittiğinden, bu umutları yok edebilecek en ufak bir şeyin bile izleyicide şok etkisi yaratacağı duygusuna kapılmıştım. Demek ki, benim "fikrim" senaryonun yazılmasından önce verdiğim bu iki karara dayanmaktadır.

Şimdi özel olarak film için tasarlanmış yaratıcı bir fikri inceleyelim. Bu fikir ne olmalıdır? Olayın sürükleyiciliği neyle sağlanabilir?

Bana kalırsa bu, insanlararası ilişkilerde açıkça ortaya çıkan bir çatışmadan başka bir şey olamaz. Bu çatışmanın yabancılar arasında değil de aile içinde çıktığında çok daha güçlü olduğuna hep inanmışımdır. Kan bağı her zaman en güçlüsüdür, hem yalnız ilkel toplumlarda da değil. İzleyici bir oğulun babasına olan görevlerini, bir annenin çocuklarına olan duygularını, bu yüzden ortaya çıkabilecek çatışmaları anlar. Bu yüzden katılımı çok daha fazla olacaktır.

Yaşam Fikir Doludur

Yıllar önce büyük toplu konutları henüz inşa edilmekte olan bir mahalleyi ziyarete gittim. Apartmanların tekdüzeliği beni adeta boğdu. Bu tür mahallelerle daha sonra da sık sık karşılaştım ve her seferinde şunu düşündüm: Buraları yalnızca ideal bir film dekoru olmakla kalmıyor, insan dramları da özellikle buralarda boy gösterir. Ne yazık ki, o sıralar bu tür bir dramı perdeye aktarmamı sağlayacak bir olay yakalayamadım. Yıllar sonra Moskova'da karşıma benzer bir mahalle çıktı. Orada bana gerçekten olmuş bir öykü anlatıldı: Sokaktaki çekim çalışmaları sırasında bir oyuncu yoldan geçen genç bir kızla tanışır. Birbirlerinden hoşlanırlar. Birkaç gün sonra da kızın evine giderler. Olağanüstü güzel bir gecenin sonunda adam yataktan kalkar, kız uyanmadan bir iki şey almak üzere sokağa çıkar. Alışverişini tamamlayıp mutlu bir şekilde geri döner. Ama birbirinin tıpatıp eşi bloklar labirentinde kaybolur ve tüm aramalarına karşın belki de yeni bir yaşama açılacak kapıyı bir türlü bulamaz.

Bu öyküyü duydum duyalı bu apartman blokları, perdeye yansıtmak istediğim görüntüden öte bir anlam kazandı. Bir filme dönüştü. Birbirine benzer evlerin, koridorların, pencerelerin ve kapıların ardarda dizilmesi ne anlama gelir? Böyle bir olgu vardır ve insanı dehşete düşürür; işte bunun kanıtıdır dar dar dizilen koridorlar, pencereler ve kapılar, hepsi bu. Ancak bu mimarinin kurbanı olan genç bir adamın dramı izleyiciyi sarsabilir.



Kanal (1957)

Başka bir örnek. Her ülkede iktidar sahiplerinin elinde, halkın düşünceleriyle ilgili bilgi toplamak için sayısız kaynak vardır. Ancak bizim sistemimizde bu kaynakların hiçbiri güvenilir değildir. Bizi yönetenlere hiç kimse duy-mak istemedikleri şeyleri kendiliklerinden söylemez. Bu yüzden 1980 Ağustosunda tüm ülkeyi saracak genel grev dalgası hakkındaki ilk bilgiler, önemli enerji üretim merkezlerinden geldi: Enerji tüketimi her saat başı biraz daha azaldı. Sonunda iş anlaşıldı: Fabrikalar artık çalışmıyor-du, en umulmadık şey, gelip kapıya dayanmıştı.

Patlak vermek üzere olan grevi canlandırmak için gerekli olan tüm diyalogları, görüntüleri aklınızdan şöyle bir geçirin – oysa herkesin hayretle grev yapıldığını keşfetti-ği sahne yalnızca meselenin özüne parmak basmakla kal-mıyor dramatik bir özetle tüm sosyolojik etmenleri ve rastlantısal süreçleri de gözler önüne seriyor.

Demir Adam'ı çektiğimde bu olguyu ne yazık ki henüz bilmiyordum – o uzun girişin nedeni bu; gereksiz bir sürü sahne... Oysa tek bir sahne yeterliydi: En önemli enerji üretim merkezi hakkında bir röportaj hazırlayan bir gazete-ci, bizimle birlikte, hiç hesapta olmayan bir olayın tanığı olur. Yine bizimle birlikte ülkede olup bitenleri öğrenir; iş-te filmin hareket noktası da bu olmalıydı. Kısa, güzel ve et-kileyici bir giriş yapma fırsatını işte böyle kaçırdım.

Bu tür olayları derleyip toparlamak, bir yönetmenin hiç vazgeçemeyeceği görevlerden biridir. Bu tür olaylarda genel olan özele dönüşür, soyut somutlaşır, fikir insan dra-mıyla şekillenir.

Bir başka örnek. Fransız Devrimi, Terör Döneminin

sonu. Ama sokaklar hiç de suskun değil. Balkonlarından sarkmış sokağı seyreden kadınlar, celladın arabası içinde giyotine götürülen ahlakçı Robespierre'i görünce korselerini çözüp göğüslerini açıyorlar. Bu kendiliğindenci protesto eylemiyle kadınlar, eskisi kadar ahlakçı olmayan bir çağın başlangıcını müjdeleyen yeni bir moda yarattılar.

Bu tür sahneler yakalayıp senaryonuza işlemeyi başarsanız, izleyiciyi binlerce sözcükten daha çok etkilersiniz. En büyük toplumsal gerilimler, senaristin pek zor akıl edebileceği jestlerle patlak verir.

Kanal (1957) filmi, 1944 Varşova Ayaklanması sırasında sokak çarpışmalarına katılmış bir adamın gerçek öyküsüdür. Buna rağmen: Hollywood'lu bir senarist, *Kanal*'ın senaryosunu kaleme almış olan Jerzy Stawinski'yi olağanüstü buluşu nedeniyle Cannes'da tebrik etti. Ateşten bari katlar yüzünden geçilmez olan sokakların, tek bağlantı yolu olarak kanalları bıraktığına adam bir türlü inanmadı.

Konuyu değiştirelim. Benim bir köpeğim var. Birkaç yıl önce işimde oldukça güç anlar yaşadım. Sinema işleriyle ilgili yeni bakan, planlarını gerçekleştirmede ona engel olacağım inancı içinde (pek de haksız sayılmazdı) beni işten attı. Hemen aynı günlerde köpeğim ağır bir hastalığa yakalandı. Çağırdığım veteriner köpeği dikkatle muayene etti, sonra bana dönüp: "Biraz sakinleşip kendinize gelmezseniz köpeğiniz ölür," dedi. Korkum iki misli arttı: Artık hem köpeğim hem kendim için korkuyordum. O ana kadar, bakanın benim boyun eğmezliğim karşısında kendini kaybettiğini, benimse kendime tümüyle hakim olduğumu düşünüyordum.

Şu sahneyi gözünüzde canlandırın: Oyuncu, gizlerini keşfetmiş olan köpeğine bakar. Yavaş yavaş kendi rahatsızlığının farkına varır: Titreyen eller, mide bağırsak sıkıntıları, ani bayılmalar. Köpekle sohbet, metin yazarı için sanatının doruk noktası olurdu, köpeğin oynadığı rol de film tarihine geçerdi.

Tam yerinde bir fıkra, bizim tanımlayıcı sahnelerle zar zor inşa etmek zorunda kalacağımız bir durumu anında açıklığa kavuşturur.

Senaryoya bağlı olarak geliştireceğimiz bu tür düşünceler ve taslaklar, tamamlanmış filmde senaryonun katkısıyla oyuncuların yorumu arasındaki farkı görmemize yarar. Yanlış anlamalar bu noktada ortaya çıkar. Seyirciler oyuncunun oyunundan etkilenir, sarsılmasına ise Antigone'nin, Sophokles tarafından yazılmış kaderi yol açar.

4

İzlek Nerede?

Senaryonun kaleme alınması sırasında geçen o uzun aylar, çeşitli kişilerin yardımıyla perdeye aktarmak istediğimiz çatışmanın asıl hatlarını silikleştirir. İnsan ezbere bildiği bir öykünün canlılığını nasıl koruyabilir? Bunun bir tek yolu vardır: Öyküyü unutmak.

Hamlet'i sahneye koyduğumda esas güçlüğü, Hamlet'in annesi ve kralla ilk karşılaşmasından oyunun sonunda Fortinbras'ın zafer kazanmış bir halde sahnede boy göstermesine kadar, tüm olayları sırasıyla anlatmaktan kay-

naklandığını fark ettim. Olaylar başka bir sıra da izleyebildi, eğer:

1. Hamlet amcasım, kralı kabul etmiş olsaydı;
2. Hamlet babasımın hayaletine inanmasaydı;
3. Hamlet, Ophelia'nın çekiciliğine kapılmasaydı;
4. Hamlet kralı dua ederken öldürseydi;
5. Hamlet kralın yerine yanlışlıkla Polonius'u öldürmeseydi.

Bu "eğer"leri sürdürmek mümkün; ama iradenin bu keyfiyetine karşın (ya da belki de bu yüzden) oyun, Danimarkalı prensin ölümüyle noktalanacak şaşmaz bir mantığa sahip.

Son sözü bilseydik hayatımızın ne değeri olabilirdi? Atığımız her adımı, söyledığımız her sözü kendi sonumuza uydurmaya çalışmak zorunda kalırdık. Dayanılmaz bir şey olurdu bu. Hamlet'in de durumu bu. Her izleyicinin Hamlet'in kaderini yakından bilmesinin ne önemi var? Gene de oyun süresince onun ilgilendiren tek şey, "zavallı çocuğun" hayatım kurtarmak, zafer kazanmak için neler yapacağıdır.

Benim için en iyi yöntem, sahneye koyduğum olayı sık sık özetlemek, kendi kendime tekrar tekrar anlatmaktır. Özetlerken, ister istemez ayrıntıları bir kenara bırakırım. Bana önemli geleni vurgularım. İzleyiciyi uyanık tutmak için efektleri çoğaltır, sık sık kaydırmalara ve şaşırtmacalara başvurur, her sahnede ana izlekle anlamını hatırlatırım. Bu tür bir özet ilk elde hatırlananlara dayanmalı. Akılda kalmayanlar, tali noktalar. Senaryodan çıkartıla-

bilirler. Senarist izleği birkaç cümleyle özetleyebilmeli. Aristoteles'in *Poetika*'da Homeros'un *Odysseia*'sını, on dört şarkıdan meydana gelmiş bu destanı nasıl özetlediğine kulak verin: "Adamın biri yıllarca yaban ellerde gezer, Poseidon'un esiri olur, yapayalnızdır, oysa aynı sıralarda karısının peşine düşen yeni koca adayları malını mülkünü yemekte, oğlunu tehdit etmektedir; sonunda kendisi de bir kazazede olarak ülkesine döner, bazılarına kim olduğu- nu açıklar, bir saldırı düzenler, kurtulur ve düşmanlarının sonunu hazırlar."

Bu "versiyon", ana hatları belirtmemiş mi?

Her izlek her biri farklı yönleri aydınlatan çeşitli açılardan ele alınabilir.

Biz gene *Hamlet*'e geri dönelim. Bu öykünün olay örgüsü ve kişileri Shakespeare'den önce de biliniyordu. Demek ki *Hamlet*'in yeniliği devralınan olay çerçevesinden kaynaklanmıyor. "Ben öldüreceğim" demek kolaydır. Zor olan, o noktaya gelmektir. Bir eylemin kaçınılmazlığına kendini ikna etmesi için insanın ne çok çabalaması gerekir! İlk *Hamlet*'te bu tür bir çabaya rastlanmaz, dahası öyküde böyle bir çabaya ihtiyaç da yoktur.

Bir başka örnek. İki sevgilinin öyküsünü anlatıyorsam ve daha ilk sahnede ikisini yatakta gösteriyorsam izleyici daha baştan bilir ki, filmin sonuna kadar bu çiftle birlikte olacaktır, tabii eğer bu çiftin başına kötü bir şey gelmeyecekse. Ama o durumda filmin ana izleğini de zaten bu kötülük oluşturmaktadır.

Cannes Festivalinde, Antonioni'nin *Serüven*'inde Mastroianni'nin eşini kaybetmesine karşın onu hiç aramaya



Küller ve Elmaslar (1958)

kalkışmadığım fark edince şaşırdık kaldık. Kadın film boyunca bir daha hiç ortalıkta gözükmedi! Korkunç bir şeydi bu ve muhteşem. O gün sinema bir önyargısından daha kurtulmuştu. Üstelik *Serüven*'in geri kalan kısmının örgüsü son derece basit ve türünün örneklerinden farksızdı. Sonuna kadar götürülen tek bir karar, yeni bir şey yaratmaya yeter.

Bir filmin izleği nerededir? Senaryoyu okurken bunu çok iyi incelemek gerekir, özellikle baş kahramanların bakış açısından.

Olayın geçtiği yere bir başka açıdan yaklaşmak da bir yeniliğe yol açabilir. *French Connection* filminde geçen bir sokak sahnesi beni özellikle çok etkilemiştir. Araba kuyrukları, parıldayan kaportalar, vitrinlerden yansımalar, yanıp sönen trafik ışıkları, neon lambaları. Bu karmaşada herhangi bir şeyin fark edilmesi ne mümkün! Oysa araştırma ve soruşturma; filmin ana izleği bu değil midir? Kentle ilgili bu görüntü izleyicinin ilgisini aşar. Esası ifade eder.

Olay çerçevesinin verildiği durumlarda izlek arayışına bir başka örnek. *Kanal*'ın senaristi Jerzy S. Stawinski filmin kazandığı başarıdan sonra bir başka senaryo daha yazdı: *Suikast*. 1943 yılında Varşova polis teşkilatı ve SS şefi Heydrich'e karşı yapılan suikastın öyküsüydü bu. Yönetmen Andrzej Munk konuyla önce ilgilenmiş, sonra çekmekten vazgeçmişti. Başka bir yönetmen filmi devraldı. Filmin galasından sonra Munk bana *kendi* versiyonunu anlattı. İlk bakışta aynı öyküyü ele alıyordu:

Şafak sökerken direnişçiler yakınlarıyla vedalaşır. Pusuya yatarlar. Beklerler. Heydrich gecikmiştir. Sonunda

direnışçilerin şefi kararlaştırılan işareti verir: şapkasını sallar... Bu noktaya kadar her şey Stawinski'nin yarı belgesel filmiyle hemen hemen aynıdır. Munk'un versiyonu bu noktada başlar: İşaret verilmesine karşın kimse ateş etmez. Heydrich'in arabası direnişçilerin önünden gezer gider. Gerilim dayanılmazdır. Araba sanki hiçbir şey olmamişçasına yoluna devam eder... Sonra şef adamlarını toplar ve şöyle der: "Yarın aynı saatte, aynı yerde." Biz suikasta değil, genel provasına tanık olmuşuz meğer.

Her iki versiyonu dikkatle inceleyelim. Munk, Stawinski tarafından ortaya konulduğu şekliyle suikastı anlatmaktadır. Bir adım daha ileri gitmiş, filmi işin başka bir izlek seçmiştir: Artık suikast değildir odak noktası, korkunun aşılmasıdır. Genel provaya katlanmak bu kadar zor geliyorsa eylemin kendisine sıra gelince ne olacak? Konu artık "kim kimi öldürüyor" değil, "nasıl öldürüyor"dur.

Sinemacı olarak işe başladığımda olağanüstü Polonyalı heykeltraş Xawery Dunikowski hakkında bir belgesel yaptım. O günlerde bu tür filmlerin nasıl yapılacağı hakkında kesin görüşler vardı. Ben heykelleri oldukça ilginç açıdan vermeye yönelttim tüm dikkatimi. Kafamdaki taslakta, arka plan büyük önem taşıyordu. "Hamile Kadınlar" adlı heykel grubunu kumsala yerleştirdim. Dalgalar ayaklarını yıkıyor, çıplak bir çocuk midye kabuklarıyla oynuyordu. Bu sanatsal görüntülere müzik ve *off*tan monoton bir sesle okunan bir şiir eşlik ediyordu. Kısacası o günlerde "sanat üzerine" yapılan filmlerin tipik bir örneği.

Dört yıl Auschwitz'de (kampın açıldığı günden itibaren) kalmış, dünyanın dört bucağını gezip dolaşmış, ilginç

kişiliğiyle dikkat çeken Dunikowski, çekim çalışmaları sırasında bizim kan ter içinde çabalayıp durduğumuzu gördükçe sıkıntıdan patlamış, bıkıp usanmadan kendinden söz etmişti. Öyküleri, bunları anlatış tarzı beni adeta büyülemişti. Ama çekim çalışmalarına o kadar dalmıştım ki, ayağıma kadar gelen bu fırsatı değerlendirecek vakit bulamadım. Oysa büyük bir keşfin eşiğine kadar gelmiştim! Biz çivreyleyen her şeye karşı uyanık olmak, bir yandan da dikkatini çekimlerde yoğunlaştırmak ne kadar da zor! Durmadan anlatan Dunikowski'nin filmini çekseydim, filmimi onun öykülerine feda edebilseydim, bu, *Cinéma vérité*'nin başlangıcı olurdu, oysa bunun için daha uzun bir süre beklememiz gerekecekti.

Sinemanın en zor yanı, izleyicinin gereksiz sahnelere, konuşmalara, yan olaylara takılmasına meydan vermeyecek biçimde olay örgüsünü yönlendirmektir. Bu, ideali-miz, ustalıkla inşa edilmiş bir oyun, profesyonelce hazırlanmış bir senaryodur anlamına mı gelir? Hayır, her sanat eserinde keyfiyete ayrılan bir yer vardır, sanatçının konusu karşısındaki özgürlüğünü ifade edebileceği bir yer. Çekim çalışmaları sırasında geliştirilmesi, genişletilmesi gereken (ya da geliştirmek, genişletmek zorunda olduğumuz) şeylerin ne olduğu, en son kurgu aşamasında nelerin kısaltılacağı ya da atılacağı sorusuna yanıt arıyorum ben burada.

Antigone Kreon tarafından ölüme mahkum edilip alın yazısı nihayete erdiğinde Sophokles onu tekrar sahneye çıkartıp hayatla vedalaşmasını sağlar, konunun özü açısından oldukça uzun ve gereksiz bir sahne. Ama izleyici bu

sözlere her zaman büyük bir dikkatle kulak kabartır, çünkü:

1. Davranışlarının nedenini bildikleri kıza karşı büyük bir yakınlık hissetmektedirler;

2. Masum kızın kaderini değiştirip son anda onu kurtaracak bir şeyler olmasını beklerler.

Sanırım, üzerinde düşünülmesi gereken iyi bir örnek bu.

Biz yönetmenlerin kafası beyaz perdeye yansıtmak istedikleri binlerce fikirle doludur. Bu fikirler filme her birimizin özgün damgasını vururlar. Ne yazık ki bu fikirlerin çoğu olay örgüsüyle çelişir ya da genelde öyküyü süslemekten başka bir işe yaramaz. Özellikle ilk başlarda çoğu yönetmenin gözü, kendi fikirlerine duydukları aşktan adeta körleşmiştir ve tüm vakitlerini onlara ayırırlar. Mutlaka zorunlu olanı anlatacak vakitleri bile kalmaz. Film örgüsüyle kaynaştırılabildiklerinde ve bir engel değil, bilinçli bir ifade olarak kullanıldıklarında gene de bu fikirlerden olağanüstü bir güç yayılabilir.

5

Senaryonun Tuzakları

Senaristinin iç gözünde "gördüğü" bir film için yazılmış izlenimci bir senaryo kadar tehlikeli bir şey yoktur. Genelde bu, kendi içinde tamamlanmış, tamamen bitmiş bir yapıttır. Ancak ve ancak senaristin kendisi tarafından çekile-

bilir, çünkü kendi duygularının hassas iplikleriyle örülmüştür. Yönetmen olarak yazarın benden imkansız beklediği duygusuna kapılırım. Henüz görmediğim bir film, benim için bir çıkış noktası olamaz. Ama ne yazık ki amatörlerin yazdıkları senaryoların çoğu böyledir.

Bir yanlış anlamaya yol açmamak için tekrarlıyorum: Yönetmenlere, açık olmayan, belli zorluklar içeren her senaryoyu reddetmelerini önermiyorum. Ama şahsen ben, insan karakterleri ve bu karakterleri tanımlayan, geliştiren, inandırıcı kılan bir olay tarafından değil de duygular tarafından yönlendirilen anlaşılması güç senaryolardan kaçınırım.

Konusu gazeteden alınma bir film. Kısa bir haber. Biri-leri kendini öldürmüş. Neden? Ne ilginç! Yalnızca sorulan sorular bile bir olay, bir film içeriyor. Evet, ama...

Bu tür bir ilham karşısında uyanıklılığı elden bırakmamak gerekir. Kısa haberlerde eylem özetlenir, oysa yönetmenin görevi eylemin anlamını bulup çıkarmak, filminin izleğini keşfetmektir, tıpkı bir gazete haberinden kadının kurtuluşu konusunu sezinleyip iz peşine düşen Flaubert'in *Madam Bovary*'de yaptığı gibi.

Bazı genç senaristler, oyunculara ayrıntılı ve kesin talimatlar vererek kendilerini yönetmenin keyfi davranışlarından koruyabileceklerini sanıyor. Bundan daha büyük bir hayal olamaz. *Antigone*'ye bir bakın.

Sophokles talimatlarını parantez içinde vermekle yetindi, çünkü *Antigone*'nin karakteri diyaloglarla, dünyayla olan ilişkisiyle açık ve net bir biçimde ifade edilir, olayın kendi içinde. Bu yüzden genci yaşlısı, aptalı akıllısı hiçbir



Samson (1961)

yönetmen *Antigone*'yi berbat edemez. Ve iyi kötü hiçbir oyuncu da canlandırdığı bu tipin anlamını bozamaz.

Oyuncular için hazırlanmış talimatlar, senaristin o güne kadar görüp tanıdığı oyunculara göre düzenlenmiştir. Ne var ki oyunculuk tarzı kadar modası çabuk geçen bir şey yoktur. Duse'nin hareketleri, Sarah Bernhardt'ın ya da Stanislavski'nin Rûs oyuncularının oyunları ile ilgili tanımları okuyun. Başka bir zamanda kaleme alınmış övgü dolu sözler günümüzde bizi artık pek ikna etmez. Machbeth'in ruhunu kavramayı başarmış bir oyuncu, Shakespeare oyuncunun neler yapması gerektiğini ayrıntılarıyla belirtmemiş olmasına rağmen onu ne IV Henry'yle ne de Otello'yla karıştıracaktır.

Leonardo da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* adlı tablosunun reproduksiyonlarında masada oturanlardan hiç kimseye ait olmayan bıçaklı bir el dikkatimi çeker dururdu. Luka İncili'nin (22, 21-23) ilgili yerini geçenlerde yeniden okudum: "Ama beni ele verecek olan kişinin eli şu anda benimkiyle birlikte sofradadır." Bunu daha güçlü ve uygun araçlarla ifade etmek mümkün mü? İsa bize bu elin kime ait olduğunu henüz söylemiyor, "benimkiyle birlikte sofradadır" demekle yetiniyor. Ne kadar açık ve dolaysız bir ifade! Yönetmenlerin bu olaydan yeterli dersi alıp klasik bir eseri filme çekmek istediklerinde yazarlarını *okumalarını* öneririm, tıpkı Leonardo'nun İncil'deki sözleri özümsemesi gibi. O zaman olayı kaynağından alırlar.



Diyalog Sanatı

Benim gençliğimde filmde yer alan diyaloglara zorunlu be-la gözüyle bakılırdı. Görüntüler tek başına konuyu ifade etmeye yetmedi mi birkaç sözlü bilgi ekleniverirdi. Yıllarca bize, Polonya filmlerinde yer alan diyalogların çok kötü olduğu söylendi durdu; bu doğrudu. Polonyalı oyuncuların çok kötü konuştukları da söylendi, bu da doğrudu. Bugün pek çok şey değişti: Polonya filmlerinde diyalog artık iyi. Holland, Bajon, Kieslowski, Zanussi, Marczewski kendi filmlerinin diyaloglarını kendileri yazıyor, bunu yaparken de olay örgüsünü, karakterleri, bu metni konuşacak oyuncular göz önüne almayı ihmal etmiyorlar.

Seyircilerimizin Lehçeye gösterdikleri direncin kırılmasında onların rolü inkâr edilemez. Bu direncin kaynağı beyaz perdede hiç Lehçe konuşulmamasıydı tabii ki. Gençliğimizin sinemalarında Amerikanca, Fransızca ya da İtalyanca konuşulurdu. Ingmar Bergman'ın hiç kimsenin anlamadığı bir dilde kendini kabul ettirmesine hepimiz çok şaşmıştık. Yılda başlangıçta üç, daha sonra beş ya da yedi Polonya filmi, seyircileri, sinemada Lehçe de konuşulabileceğine ikna etmeye yetmiyordu. Öyle sanıyorum ki, Lehçenin uluslararası film dünyasına kendini kabul ettirmesi, ülkemiz açısından savaş sonrasının en önemli kültür olayı oldu.

Film diyalogu gerçek bir yazar gerektirir. Becerikli

bir diyalog yazarı bu işe yetmez. Ne yazık ki, gerçek yazar bulmak çok zor. Bu yüzden yönetmenler akla gelebilecek her türlü numaraya başvuruyorlar. Edebiyat eserine dayanan bir film çekildiğinde, çoğu kez, romanın diyalogları benimseniyor. Ama bunlar daha çok okunmak için yazılmış metinler. Beyaz perdede kulağa her zaman pek hoş gelmiyorlar. Sinemacılar bu metinlerin üstünden yeniden geçer ya da oyuncularla birlikte yeni metinler kaleme alırlar. Bazı sinemacılar da, oyuncular için birkaç replik hazırlamakla yetinip esas diyalogun çekim sırasında doğaçlamadan ortaya çıkması için ellerinden gelen gayreti gösterirler. Sonuç, tek tek her kişinin kendi hedefi doğrultusunda hareket ettiği rahat bir konuşma değil, sonsuz tekrarlardır, diyalog durağan bir kekelemeye dönüşmüştür, tıpkı bir sarhoşun abuk sabuk gevezeliği gibi. Ancak çok usta oyuncular bir monolog emprovize edebilir, yönetmenin kendileriyle birlikte ortaya çıkardıkları konuyu kendi yaşamları ve deneyimleriyle ustaca kaynaştırabilirler. *Kayın Ormanı*'nın bir sahnesi bu yolla çekildi: Daniel Olbrychski ve kızı arasında geçen diyalog. Öyküsünde Jaroslaw Iwaszkiewicz gece vakti çocukla yapılan sohbeti yalnızca betimlemekle yetinmiştir. Çekim çalışmaları sırasında Olbrychski kim olduğunu ve canlandırdığı tipin ne ifade ettiğini artık anlamıştı, bu da ona doğaçlama bir monolog yapma olanağı verdi; çocuğun filmin konusunu bilmemesi ve soruların hiçbirine cevap verecek durumda olmaması bu monologun etkisini daha da güçlendirdi. Gene de ben en yetenekli oyuncunun bile aşağıdaki diyalogu yaratamayacağı kanısındayım:

Polis: Kaç yaşındasın?

Genç: Yüz.

Polis (bir tokat atar): Kaç yaşındasın?

Genç: Yüz bir.

Ne dost bir oyuncu ne de bir asistan bu cevapları bulabilir. Bu, ancak iyi bir yazarın işi olabilir, yukarıdaki örnekte bu kişi *Küller ve Elmaslar*'ın yazarı Jerzy Andrzejewski idi.

Zorlama olmayan metinler kaleme alma endişesi içinde yazarlar diyalogları gürültü kulislerine dönüştürüyorlar, ek bir akustik süslemeye. Başka her türlü diyalog biçiminin modasının geçtiğine bizi ikna etmeye çalışıyorlar. Ne yazık ki, çoğu diyalogun anlaşılmazlığı yazarların söylemek istedikleri şeylerin *niteliğine* bağlı. Elllerinde bir eylemi inşa edecek diyaloglar olmadığından yönetmenler de yalnızca filmin atmosferini ayakta tutan *sohbetlerle* ustaca oynamakla yetiniyorlar. İyi senaryolarda diyalogları okuyup geri kalana şöyle bir göz atmak yeterlidir (bu deneyin, çekim çalışmalarından önce yapılmasını öneririm): Diyaloglar tek başına konu ve eylem hakkında yeterince açıklayıcı olmalı.

En iyi diyalogları tiyatro yazarlarına borçluyuz. Gene de film için romandakilerden daha uygun değiller. Öyle sanıyorum ki bu, doğalcı da olsa sahne için yazılmış bir eserin tiyatro için geçerli yasalara dayanmasıdır. Bu da tiyatroda söylenen sözlerle olay örgüsü arasında kesin bir bağışlılık ilişkisini gerektirir, bir ya da üç sahne dekoru



Sinek Kağıtları (1969)

önünde oynanmasına olanak veren de budur. Bu durumda sahnenin dışında olup bitenleri göstermeye de gerek yoktur. Çehov'un *Üç Kızkardeş* oyununun sonunda sahnede yürüyen piyade alayının görüntüsü, kızkardeşlerin başka bir hayata duydukları özlemi vurgulayabilir miydi? Bu tür bir "Vignette" mutlaka hoş olurdu, ama aslında gereksizdir. Tiyatro eserlerinin sinema için şart olan havaya ve uzama gereksinimleri yoktur; çünkü sinemanın beyaz perdede öncelikle göstermek zorunda olduğu dünyanın görüntüsünü tiyatro diyaloglarıyla rahatlıkla gözlerimiz önünde canlandırabilir.

7

Senaryonun Dünü, Bugünü

Sanırım, kayıt tekniğinin, özellikle film malzemesindeki hassaslığın gelişimine dayalı bir sinema tarihi yazmak mümkün. Bu gelişme, sinema estetiğini sanılandan çok daha fazla etkilemiştir. Otuz yıl önce ilk filmlerimi çektiğimde iç çekimler mutlaka stüdyoda yapılmak zorundaydı, dış çekimler için de güneş şarttı. Son yıllarda stüdyoya yalnızca prova yapmak için gidiyorum, filmler artık en uygun iç mekanlarda çekilebiliyor (gerçek oturma odaları, fabrika koridorları, gazetenin redaksiyon odaları vb). Çekim mekanlarının seçiminde bu kadar rahat davranabilmeyi, hassas film malzemesine borçluyuz.

1957 yılında *Kanal* filmini çektiğimde koridorları, bo-

ruları ve kanallarıyla çeşitli çaplarda karmaşık bir konstrüksiyon inşa ettirmek zorunda kalmıştım. Çekim çalışmalarına başlamadan önce yapacağım işi en ince ayrıntısına kadar planlayıp dekoratörlere tek tek her sahne hakkında düşüncelerimi aktarmalıyım; dekoratör de bir kulağı bende, kulis duvarları arasına gizlenecek projektörleri nasıl yerleştireceğini hesaplama peşindeydi. Dakikası dakikasına bir çekim planı çıkarmak zorundaydım; perdeye önceden düşünülmemiş hiçbir şey yansımamalıydı: Taslaklar, dekor planları hazırlamış, kameranın açılarını belirlemiş, görüntü yönetmeni Jerzy Lipman ile birlikte bir gözümüz kameranın deliğinde, her şeyi tekrar tekrar elden geçirmiştik.

Vaadedilmiş Toprak, 1973 yılında çekildi. Olay şahane villalarda ve Lodz'da bugün de yerli yerinde duran kasvetli fabrikalarda geçiyordu. Dokuma tezgahlarının üstüne son derece güçlü ampuller yerleştirerek atelyeyi ıslı ıslı aydınlattık. Bu film için *Kanal*'da yaptığımız gibi çekim planları çizmeye gerek yoktu. Her sahnenin çekim yerine göre değiştiği basit bir senaryo bize yetti. Özetle, benim için senaryonun gelişimi bu iki film arasında, *Kanal* ile *Vaadedilmiş Toprak* arasında meydana geldi.

Daha genel planda bakılacak olursa, bu gelişme, rejî çalışmalarında meydana gelen değişikliklere yakından bağlıdır. Sinema, sessiz filmlerde metin yokluğunu hissettirmeyecek kısa planların dinamik kurgusundan ilk sesli filmlerin ölesiye sıkıcı durgun planlarına geçmiş, ardından uzun planlar çekme hastalığına yakalanmıştı; kamera-yı hiç hareket ettirmeden sabit bir açıdan çekmek dışında



başka hiçbir amaca hizmet etmeyen en garip sahnelerin keşfi de bu döneme rastlar.

Ellili yıllarda, yani gençlik günlerimde film ekibi, yüzüncü planın çekimini kutlardı. Bugün beş yüzüncü plan aşıldığında, kimsenin bundan haberi bile olmuyor. Çekim sayısı olağanüstü arttı. Bir *fiction* filmi artık iki ya da üç yüz değil, yedi yüz elli ile bin arası çekimden oluşuyor.

Eskiden çekim planı baştan tespit edilir ve sistemleştirilirdi. Çekim çalışmalarında gerekli olan her şey, en ufak ayrıntısına kadar bu plana işlenirdi. Her şey planlanırdı, çekimlerin uzunluğu, müziğin nerede başlayıp biteceği, bitmiş filmin uzunluğu, her şey ama her şey.

Artık bu tür senaryolar kullanılmıyor. Bugün senarist gerekli talimatları ayrı bir sütunda belirtmektense öykünün anlamına ve ritmine uygun bir biçimde ve olayın kendisinden kopartmadan, metnin içinde vermeye çalışıyor. Sahneler artık peş peşe birbirini izleyen çekimlere ayrıştırılmıyor; buna yönetmen ile görüntü yönetmeni çekim çalışması sırasında karar veriyor. Artık bizim için önemli olan planların uzunluğu değil, tüm sahne; ek talimatlar uygun zamanda asistanlara iletiliyor.

Bu tür bir senaryonun metni çok kolay anlaşılır. Öyküyü ve olayları izlemek hiç zor olmaz. Senaryo, rejinin görevini üstlenmez. Çekim yerine, değişik ışıklandırmalara, oyuncuların ruh hallerine ve önceden hesaplanamayacak başka bir sürü faktöre kolayca ayak uydurur, böylece yenden yapılandırılmış yaşam izlenimi, rastlantılara bağlı gerçeklikliğiyle perdeye yansıtılabilir. Fotoğrafi ön plana çıkaran durgun planlarıyla *Aleksander Nevski* filminin taslağını çıkartmak hiç zor değildir. Bunu bir de günümüz filminde yapmayı deneyin! Birbirinden ayrılması son derece güç yüzlerce plandan oluşan bir kolaj, örneğin *French Connection*. Burada yönetmen tek tek planlarla uğraşmaz, izleyicinin algılayamayacağı anlık çekimlerdir söz konusu olan. Bütün bunlara karşın bugün de ben, bir sahneyi kafamda berraklaştırmışsam hemen onu peş peşe birbirini izleyen planlara ayrıştırmaya çalışırım. Bu benim hareket nokta-

mı oluşturur. izdiklerimi, tuttuğum diğer notlarla birlikte asistanlarıma veririm, çünkü çekim sırasında rahat davranabilmeli, her türlü dürtüye açık olabilmeliyim.

Bazı yönetmenler senaryoyu ezberler. Büyük hata! Senaryo film için bir kılavuz olmalı, dört şeritli bir otoban değil. Önceden planlanmamışı kaale alabilmeli: Oyuncular, hava durumu ya da karşılaşılan umulmadık zorluklar yüzünden yapılan ani değişiklikler. İzlenen yol, virajlı bir patikaya dönüşebilir ya da çalılıklarda bir yerde birden sona erebilir. Elde harita da yoktur. Yolunu kaybetmemek için yönetmen pusulaya güvenmek zorundadır: Anekdota, öyküye, olayın seyrine (eylemi kim, kiminle, kime karşı ne gibi amaçlarla yapıyor?). ekim alışmaları sırasında çevremdekilere bıkıp usanmadan sorarım: şimdi ne olacak? Bu iş nasıl bitecek? Bu sorularla doğru yolda olup olmadığımı denetlerim.

8

En zgn Oyun

Genelde televizyon, başka türlere (tiyatroya, sinemaya) aracılık eder ama milyonlarca insanı ilgilendiren yeni türden dramatik bir oyunu da yalnızca ona borçluyuz: Futbol, tenis, Japonya’da Sumo. Herkes kuralları bilir, herkes hakemlerin verdikleri kararları denetleyebilir. Ve her şeyden önemlisi, her düzenli izleyici bir takımın taraftarı olur. Oyunlardan birine bir türlü ısınamayan izleyici ya televizyonu kapatır ya da sıkıntıdan uyuklamaya başlar.

Gözümüzün önünde gerçek hayat akıp gitmektedir, çünkü karşılaşmanın sonucu kesinlikle önceden belli değildir. Ama spor dışındaki bir alanda bu yeni tür gelişme şansına sahip mi? Televizyonda *Antigone*'ye eşdeğer bir şey yaratılabilir mi?

Birkaç yıl önce Cezayir'deydim. Oralı yönetmenlerden biri, bence bir televizyon "tiyatrosu"nun ulaşamaz ideali-ne örnek oluşturabilecek bir olay anlattı. Olay, Fransızların Cezayir'i boşaltıp kenti kendi kaderine terk ettiği gün meydana gelir. Sokaklara dökülen coşkun kalabalık sonunda televizyon binasına girer. Açık duran stüdyolar, ortalığa dökülüp saçılmış cihazlar kalabalığa bildikleri televizyon cihazıyla ilgili hiçbir şey çağrıştırmaz. En azından bu işlerden anlayan biri kameraları çalıştırana dek. Monitörün ekranında bir görüntü belirir. Göstericiler kendi yüzlerini, hareketlerini tanır. Önce bu işe gülerler, ardından yüreklenirler. "Televizyonculuk" oynamaya başlarlar. Birden monitördeki görüntünün tüm kentten, hatta belki daha bile uzaklardan izlenebileceğini fark ederler. Evet, ama, madem bana bakılıyor, o zaman özel bir şey yapmak zorundayım: Dans etmek, şarkı söylemek, sözcükleri tane tane dile getirmek, gösteri sahnelemek, kendimi başkalarına göstermek. Böylece bir kerecik olsun gerçekten halkın malı olmuş televizyonda uzun bir oyun sahneye konur. Her çığırından çıkmış bayram coşkusu gibi bu oyun da polisin ve askerin müdahalesi ile son bulur. Kameralar kapatılır, "oyuncular" stüdyodan dışarı kovalanır ve televizyonun hâlâ devletin elinde olduğunu kamtlamak istercesine kapılar mühürlenir.

Televizyon 1789 yılında da var olsaydı oyunların belki

de en güzeline tanık olunurdu: *Bastille'e hücum!* Tarih, halkın kendi yurttaşları ve dünyadaki diğer insanlar önüne yıldız olarak çıktığı daha nice örnekler sıralayabilir. Ama geçen yüzyılda dergilerdeki illüstrasyonların altına yazıldığı gibi: "Fotoğrafçı olaya tanık olamamıştır." Bugün de "televizyonun olaya tanık olamadığı" durumlar hiç de azımsanamayacak kadar çoktur, çünkü maalesef yetkili makamlar kapıları çok geç kalmadan mühürlemeyi hep bilmişlerdir.

İnsan avının televizyon kameraları için sahnelendiği fütüristik filmleri izlediğimde hep aklıma bu tür bir yayın gelir... Korkunç bir düşünce. Cezayir halkının özgürlüğünün ilk gününde tattığı mutluluğun tam zıddı bir düşünce...

9

Oyuncu Seçimi İlhama Dayanmalı

Bir tiyatrosever bir gün bana şöyle demişti: "Yeteneksiz oyuncularla çalışmakla iki hata birden yaparsınız. Yetenekli oyuncular sizi beklerken siz vaktinizi boşa harcamış olursunuz."

Yönetmenin kesinlikle ilhama (kafasında aniden yanıp sönen ışıklara) muhtaç olduğu iki önemli an vardır. Her şeyden önce aynı anda hem filmin konusunu hem de onu gerçekleştirme biçimini kavramak zorundadır. Diğer önemli an, oyuncu seçimiyle ilgilidir. Hangi oyuncuları kullanacağını bilmek, vazgeçilmez bir önkoşuldur. Sinema-



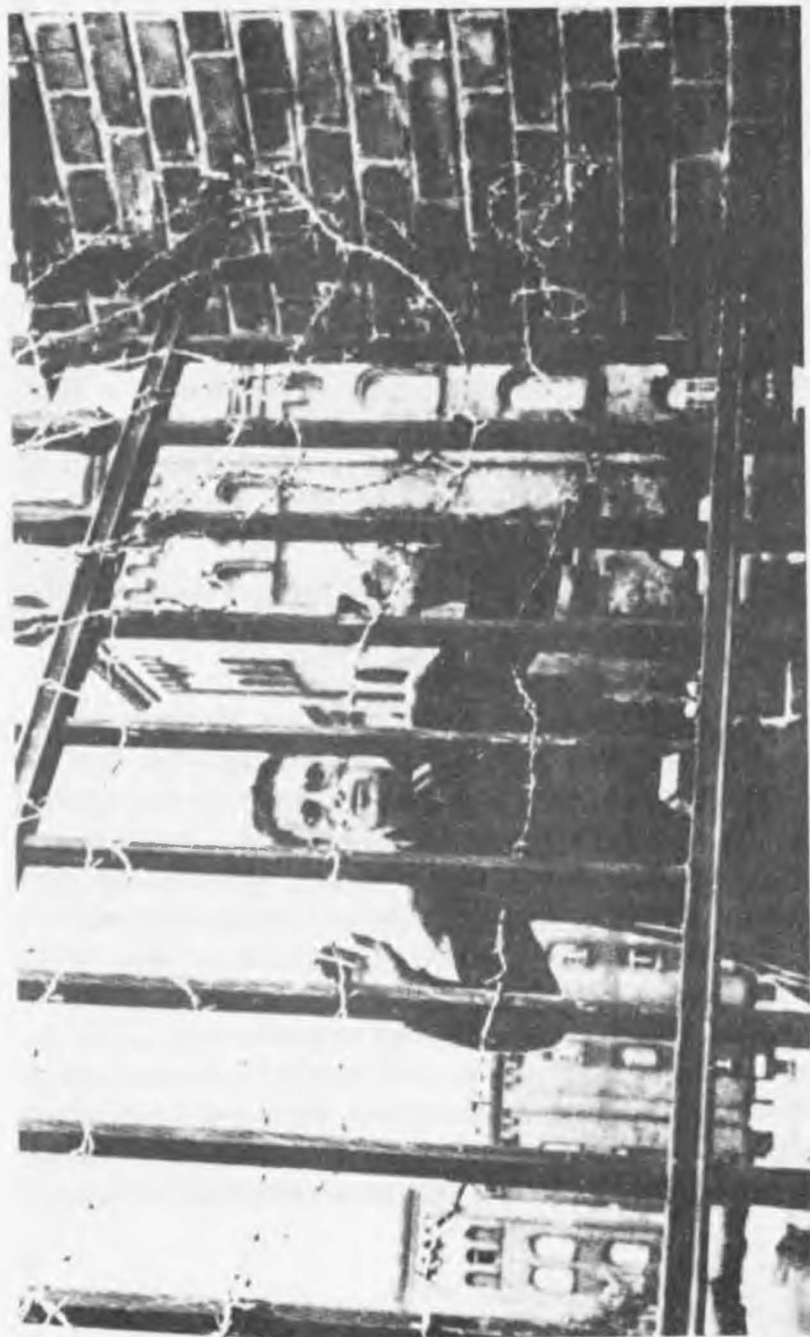
"G rard Depardieu i te kar smda duruyordu."

ya, tiyatroya gitmeli, oyuncu yetiştiren okullarda bakınmalı, amatör gruplarla tanışmalı, hem iddialı oyunları hem mütevazı gösterileri ka ırmamalısınız. Hiçbir ajansın dola-bında bulunamayacak dosyaları akılda biriktirebilmek için yıllar gerekir. Her şeyden önemlisi: Gerçekten her şeyi görmek gerekir! Ama çevreyi de dikkatle gözlemlemekten kaçınmamalı, her insanda bir rolün muhtemel oyuncusunu keşfetmeye çalışmalı! *Küller ve Elmaslar*'da Cybulski'nin zaman zaman a ırıya kaçabilen dönüşüm yeteneğinin ve kendili indencili inin gerekli kar ıtını Adam Pawlikowski'de buldum. Çok yönlü bir yetenek: Müzisyen, deneme yazarı, eleştirmen; kısacası uslanmaz bir amatör. İlk filmim *Bir Kuşak*'ta Okarina'yı oynuyordu. *Kanal*'da bir

iki dakikalığına bir SS olarak perdede boy gösterdi. Oysa *Küller ve Elmaslar*'da oyuncu olarak kariyerini pekiştiren çok önemli bir rolü vardı. Jerzy Radziwillowicz'i (*Mermer Adam*) Varşova Tiyatro Okulunun yıl sonu gösterisinde keşfettim; *Vaadedilmiş Toprak*'ta son derece etkileyici bir sahnede (tiyatro sahnesi!) oynayan oyuncuyu, Krakovlu amatör tiyatro grubu "*Serseriler Tiyatrosu*"nun bir oyununda gördüm. Ryszard Bromowicz yıllardır bu grupla birliktiydi. Tiyatroda sahneye koyduktan sonra *Danton*'u filme çekme düşüncesi kafamı kurcalayıp duruyordu. Ama ancak Gérard Depardieu'yü sahnede gördükten sonra kafamda şimşekler çaktı: Danton işte karşımda duruyordu. O gece filmi çekeceğimi biliyordum.

En geç yönetmen konusunu belirleyip senaryo üzerinde çalışmaya koyulduğunda *casting* üzerinde düşünmeye başlamak gerekir.

Oyuncu seçiminin yaratıcı bir eylem olduğuna kesinlikle inanıyorum. Yönetmen, değişken, kararsız, kaprisli bir malzemeyle çalışır; çünkü oyuncular insan malzemesidir. Bir oyuncu dün yapılan galada başarılı olmuşsa bu yarın da iyi oynayacak demek değildir. Belki de dün olan rastlantısal bir şeydi, bir daha tekrarlanmayacak mutlu tesadüflerin bir sonucu. Ya da tam tersi! James Dean'in ilk ortaya çıkışı, Belmondo'nun *Nefes Nefese*'deki, Giulietta Masina'nın *La Strada*'daki hali ne muhteşemdi! Peki bu oyuncuları kim tanıyordu, kimin tarafından desteklenmişlerdi? Yalnızca ve yalnızca onları seçen yönetmenlerinin sarsılmaz inancına, iç güdülerine borçlu değiller miydi başarıları? Eminim ki o yönetmenlerin danışmanları ve



Savaş Sonrasından Görüntüler (1970)

asistanları daha tanınmış oyuncuların seçilmesi için baskı yapıp durmuşlardır.

Yönetmenin kendisi perdede pek görünmez. Kendisini filmdeki kişilerden biriyle özdeşleştiriyorsa huyu suyu, ayrıca dış görünüşü kendisine benzeyen bir oyuncu seçmesi yerinde olur. Bazı yönetmenlerin belli oyuncuları tercih etme nedenlerini bu olgu biraz açıklıyor galiba. Birlikte yaşlanırlar, aynı değişimleri geçirirler ve perdeye birlikte veda ederler. Kendileri için uygun bir rol bekleyen, yönetmenlerini, onlara gelecek ilhamı bekleyip duran binlerce yetenekli oyuncuyu düşündükçe içim bir tuhaf oluyor.

Bir iki başrol dışında her filmde ikinci dereceden roller vardır. Seyircinin aklında kalması isteniyorsa bu ikinci derecede rollerin şahsiyeti gelişmiş oyunculara verilmesinin çok yerinde olacağı görüşündeyim. Bu rollerin oyuncularını özel bir ifade gücüne sahip olmalı çizilen tip ancak bu sayede vücut bulabilir. Senaryo da öylesine değinilmiş bir rol, son derece yaratıcı olabilir. Bu durumda perdeye yansıyan da kanlı canlı insanlar olabilir, senaryoda birkaç kelimeyle belirtilmiş tiplerden çok daha yoğun insanlar. Bu roller hiçbir zaman önemsiz değildir. Ancak kayıtsız yönetmenler bunların ortaya çıkarabileceği olanakları görmezden gelirler. Perdede yalnızca birkaç dakika görünecek ikinci dereceden bir tipi seçerken tek başına varlığıyla, yalnızca şöyle bir görünmekle seyirciyi etkileyebilecek bir oyuncunun seçilmesine çalışılmalıdır.

Yönetmen Oyuncularına İnanmalı

Oyuncu olarak kim seçilirse seçilsin, yönetmenin ona baştan sona güvenmesi gerektiği unutulmamalı. Yönetmen, oyuncunun başarısının da başarısızlığın da anahtarıdır. Tiyatroda oyuncunun seyirciyle doğrudan ilişkisi vardır. Her akşam, bu bütünlük içinde rolünü geliştirip mükemmelleştirir. Film çevirdiğinde ise karşısında bir kamera vardır, bir demir ve cam yığını, ne bir coşku ne bir şey. Bu durumda oyuncunun tek dayanağı vardır: Yönetmen. Ruhunun gizli kapalı köşelerini ancak ona açabilir.

Yanındaki insanı açık bir pencerenin yanına götürüp yumuşak bir sesle önce pervaza tırmanmasını sağlamak için ona hoş sözler söyleyen, sonra da onuncu kattan aşağı atlaması için onu ikna etmeye çalışan birini düşünün: Hadi, göreceksin bak, uçmak ne hoş bir duygu! İşte yönetmen budur. Güven aşılar, karşısındakinin kendisini güvenlikte hissetmesini sağlar. Onun yanında oyuncu rutin her şeyi terk etme yürekliliğini gösterecektir. Oyuncuları sevmeyen, mesleklerinin zorluklarını anlayışla karşılamaya yanaşmayan biri en iyisi onlarla çalışmasın!

"Gözlemek" ile "görmek" farklı kavramlardır. Oyuncu, provalarda ve kamera önünde yaptığı her şeyin yönetmen tarafından görüldüğünü hissetmelidir. Kantinde bir fıkra anlatırken dahi yönetmenin gözünün üstünde olduğunu bilmelidir.

Küller ve Elmaslar'ın çekimine başladığımız gün Zbyszek Cybulski kapının eşiğinde durmuş, huzursuz huzursuz bir o bacağının bir bu bacağının üstünde sallanıyordu; farkına varılmadan yapılan bir hareket. Aradan bir zaman geçti, bir gün bana "Kendimi çok iyi hissediyorum," dedi.

Bu bilinçsizce sallanmalar bana bu insanın filmde sonuna kadar ortaya çıkardığı esas karakter yapısı hakkında ipuçları vermişti. O huzursuzluğu beni çok etkilemişti, bana belli belirsiz ne anlatmak istediğini anladım. Bu mesajını yorumlamaya çalışmadan onu kafamın içindekiler uyarınca "yönetmeye" kalksaydım ne olurdu? Tıpkı bir sümük-lüböceğin kabuğuna çekilmesi gibi içine kapanır ve filmin sonuna kadar beni kafamdaki Maciek Chelmicki ile tek başına bırakırdı.

Söylendiğine göre Çinli tüccarlar, sözlerin yalan söyleyebildiğini, ellerinse asla bunu yapamadığını bilirlermiş. İnsanın dürüst yanı, ellerde kendini ele verirmiş. Abaküslerin ve fildişinden sabır oyunlarının nedeni bu. Titreyen elleri, huzursuz parmakları yatıştırmak.

Yönetmenlere ne büyük bir ders! Duygularını ele veren, giderek açılan, saklamaya çalışmak istediklerini daha fazla içinde tutamayan bir insanı gözlemlemek kadar heyecan verici bir şey yoktur. Sözlerin aksine hareketler insanı her zaman ele verir.

Polonya'da sıkıyönetimin ilan edildiği 1982 yılında Krystyna Janda Paris'teki film çalışmalarını tamamlamış, dışarda mı kalsın yoksa ülkemize geri mi dönsün, kara kara düşünüyormuş. Birlikte kaldığı kız arkadaşı bana sonradan şunları anlattı:

"Janda içeri girdi. Ben o sırada pasta pişiriyordum. Elimden çanağı çekip aldı ve bir yandan bir şeyler anlatırken yumurta aklarını hızla karıştırmaya başladı. Öyle sert yapıyordu ki bu işi çocuklar kulağıma eğilip sordular: 'Krystyna teyzenin nesi var?' Onun 'hiç de iyi durumda olmadığını' hemen anlamışlardı. Krystyna'nın davranışlarına bakıp korktuğunu hissetmişlerdi, duygularım saklamak için anlattığı komik şeyleri hiç kaale almamışlardı."

Eylem, davranış ve sözler arasındaki bu farklılık, psikolojik bir gerçeği ifade etmenin en elverişli aracıdır. Oyuncu herhangi bir şey "canlandırma" zorunluluğundan bu şekilde kurtulur, davranışları bu sayede açıklayıcıdır ve kendi çelişkilerimizi ve en gizli duygularımızı örtbas etme tarzımızla tam anlamıyla çakışır. Bütün bunlar oyuncunun "arzusu hilafına" ortaya çıkar ve beyaz perdede gerçekliğin mükemmel bir yansıması bu yolla ifadesini bulur.

11

Az Laf Çok İş!

Oyuncunun Otantik Oyunu Üzerine

Kamera önünde rol yapmak demek eylemde bulunmak demektir.

Oyuncularıma her zaman şu sözleri tekrarlarım:

Anlatma, davran!

Tekrar tekrar aynı şeyleri yapıp durma, saldır!

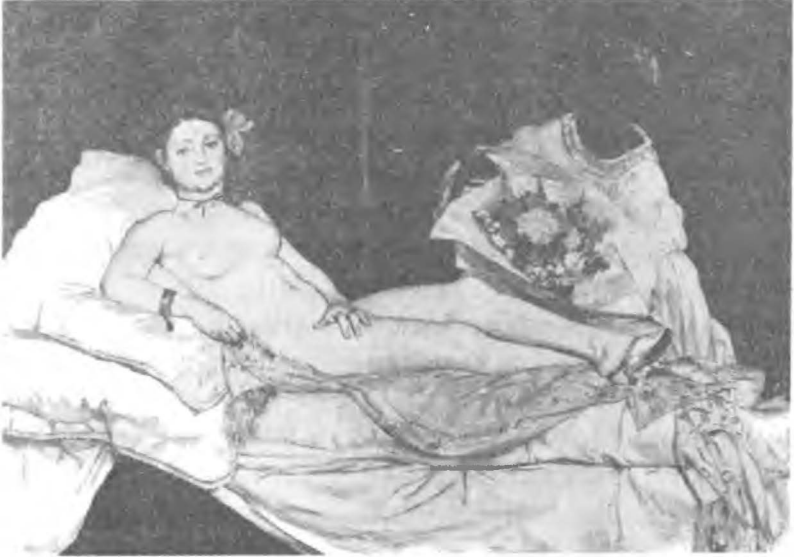
Lafı kes, eyleme geç!

Bu bir mücadeledir: Vur, göster, savun ve saldır!

Hep dostlarını düşün: Onlar kimdir?

Düşmanların kim?

Oyunun şu anda oynanmakta olduğunu unutma – olanı canlandırmalıyım. geçmişte olan bir şeyi değil!



"Olympia"; 1863 - Edouard Manet

Hamlet'in monologları, henüz olaylar patlak vermeden önce eyleme geçmek amacıyla girişilen umutsuz çabalardan başka bir şey değildir. Ancak bu şekilde yorumlayarak Hamlet'i hayata kavuşturabiliriz. "Hayattan resimler çizmek" denir. Edouard Manet genel öfkeye aldırmayıp *Olympia*'sını 1863 yılının bir salonunda sergiledi. "Dişi"yi

değil, kadını resmetme cüretini göstermişti. Çıplaklık genel kabul görüyordu gerçi ama canlı bir çıplak kadının somut resmi, hayır bu olamazdı. Roller de tıpkı itinayla çizilmiş somut portreler gibi dikkatle hazırlanıp ortaya çıkarılmalıdır, hem oyuncu hem yönetmen tarafından.

Yaşama yakın bir ortamda bulunursa oyuncu da yaşama yakın bir oyun çıkartır. Eylemin şiddetlendiği yerde gerçeğe ulaşmak çok daha kolaydır.

Psikolojik gerçek söz konusu olduğunda durum biraz farklıdır: Yönetmen bu noktada müdahale edip gerçeği oyuncularını için hazırlayıp kotarmalıdır. Öyle süslü püslü laflara gerek yok. Sözcüklerle oynama sanatında kendine çok güvenen bir yönetmen çağrışımları ardarda sıralamaktan pek hoşlanır. Ne paradokslara aldırır ne de daldan dala atlamaktan vazgeçer. Oyuncu taş kesilir, çünkü bütün bu laflar hayal gücünü harekete geçiremez, hiçbirinde kendine bir dayanak bulamaz. Bir keresinde yaşlı bir Polonyalı dayanamayıp yönetmenin bitmek bilmeyen monologunu kesmiş, rol arkadaşım işaret ederek "Bütün bunlar tamam da, bu kadından hoşlanıyor muyum hoşlanmıyor muyum, siz önce bunu söylesenize!" demiş.

Oynadıkları rolün geleceğini belirleyeceklerinden emin, hırslı oyuncularla zaman zaman karşılaştım. Görevlerinin son derece önemli olduğuna duydukları derin inançla canlandırdıkları tipin kalıbına girmek için insanüstü bir gayret gösteriyorlardı. Ne var ki, aşırı sorumluluk duygusu da oyuncuyu felce uğrattır. Gösterdiği çabadan donuklaşmış yüzü oyun için belirleyici olacak nüansları ifade etmekten uzaktır. Alnı korkudan ter içinde kalmış, önem-

li bir filmde oynuyor olmanın düşüncesiyle tir tir titremektedir, oysa gönlü oynadığı tipin duygularına kapalıdır. Kendinden memnun olmayan bir oyuncu metne fazla sadık kalacaktır. Diyalogları değiştirir durur, yeni sahneler icat eder, kostüm provalarına saatlerini verir, olur olmaz her şeye burnunu sokar, ama canlandıracağı tipe bir türlü gereken ilgiyi gösteremez. Tedavisi zor bir hastalık. Bu durumda oyuncunun kişiliğini rolünden ayırmaya çalışırım hep. Ona fiziksel ve zihinsel bir benzerlik sağlamak gibi bir sorunumuz olamayacağını anlatırım, sanatsal ustalığı mesleğinin özüdür, "oynamak" zorunda olan kişiyle tümüyle özdeşleşmesine gerek yoktur. Yönetmenin elindeki tek seçenek, oyuncudan beklediklerini olabildiğince açık bir biçimde tanımlamak ve oyunu titizce denetlemektir. Ya da oyuncudan yakasını daha işin başındayken kurtarmaya bakmalıdır.

12

Prova Çekimleri Kesinlikle Zorunludur

Prova çekimlerinin yararları oyuncu seçimleriyle sınırlı değildir. Tasarlanan filmle ilgili akla gelebilecek her türlü soruya cevap verebilir: Diyaloglar perdeden kulağa nasıl yansıyor? Kostümler perdede nasıl gözüküyor? Çekim sırasında ekip nasıl davranıyor?

Prova çekimlerinin film üzerinde etkisi büyüktür. Bunu rutin haline getirmemek gerekir. Her film bir meydan okumadır. Prova çekimlerinin işlevi, konunun, senaryo-

nun, bir bütün olarak filmin özelliklerini işleyip kotarmaktır.

Görüntü yönetmeninin prova çekimlerini oyuncularınınkinden ayırmamak gerektiğini düşünüyorum. Oyuncuların prova çekimlerinin "objektif", "tarafsız" olması gerektiğini ileri süren genel görüş yanlıştır. Ben oyuncuyu perdede planlanan filmin ışıkları ve kostümleri içinde görmek isterim. Bunu genelde stüdyo dışında, çıplak gökyüzünün altında ya da belirlenmiş dekorlar önünde yaparım. Çıplak gökyüzünün altında yapılan çekimler gerçeğe daha yakın olur; oyuncunun yüzü stüdyodaki gibi malum karanlıklar içinden belirmez, tıpkı çekimin yapıldığı yerdeki gökyüzü, ağaçlar, kar gibi objektif bir yaşama kavuşur.

Ayrıca bu, kameramanın yönetmeni rahatlatmak için başvurduğu filmi "sözlerle tanımlama" dönemini de sona erdirdir. Artık gerçeklerle yüz yüze gelme zamanıdır: Görüntü yönetmeni rastlantılarla dolu, çok yönlü dünyayı alıp bütünlüklü bir görüntü olarak perdeye yansıtabilecek mi? Ayrıca oyuncular da çıplak gökyüzünün altında oynamak zorunda kalınca şaşırıp hep başvurdukları ufak hilelerini unutur, doğal çevrenin yalın gerçekliği karşısında fazlasıyla eskimiş yöntemlere sığınamaz olurlar.

Genelde yapımcılar prova çekimlerini gereksiz bulur, yönetmenin kaprisi sayarlar. Ekibe göre bu, "gerçek işe" başlamadan önce yapılması kaçınılmaz bir beladır. Deneyimlere göre titizlikle yapılan prova çekimleri, planlanan filmin başarısız olmasını engelleyebilir. Hiç değilse beni, bir sürü hayal kırıklığından korudu.

Birkaç pratik öneri:



1. Oyuncunun provası yapılacak sahnedeki sözlerini ezberlemesini önleyin. Ne yaparsamz yapın, binlerce kez özür dileyin, suçu asistanlarınızın üzerine atın isterseniz, ama metni oyuncunun eline ancak son dakikada, kamera karşısına geçtiğinde verin. Sahnenin anlamım kavrayıp kavramadığını ancak bu yolla anlayabilirsiniz. Anlamışsa, doğaçlamadan oynayabilecektir.

2. Kamera oyuncuyu gereksiz güçlüklerle karşı karşıya getirmektense ona eşlik etmelidir. Oyuncunun hareketlerini kısıtlamayacak, istediği gibi davranmasını kolaylaştıracak uzun plan çekimleri yeğleyin. Uzun plan çekimler, sahne perdede gösterildiğinde oyuncuyu uzun uzun gözlemlemenize de olanak sağlayacaktır. Başka bir yorumu daha uygun görürsem bunu oyuncuya söyler, çekimi baştan alırız. Bazen oyuncu da ikinci bir çekim talebinde bulunur. Sahnenin kendine göre yorumunu yapmak istiyorsa ona engel olmamalısınız.

Prova çekimlerin tek hedefi oyuncu seçimi değildir. Oyunculara oyunlarını gözden geçirme fırsatı da vermeli-
dir. İlk çekim haftasında ortaya çıkacak pek çok yanlış anlamadan korumanın bir yolu da budur. Kostüm, makyaj aracılığıyla ve dış çekim yapılıyor olması sayesinde, Daniel Olbrychski *Savaş Sonrasından Görünümler*'in kahramanını çekim çalışmaları başlamadan çok önce yaratıp geliştirme fırsatı yakalamıştır.

Kalabalığın içinden altın balığı yakalama umuduyla gereğinden çok oyuncuyu – özellikle kadın oyuncuyu – kameranın önüne geçirmekten kaçının. Böyle bir panayırda oyuncular ellerinden geleni yapma fırsatı bulamazlar. Gü-



*Krystyna Janda **Mermer Adam**'da*

ven duygusu geliştiremezler. Genel bir taklit eylemi ortaya çıkar, ardından da genel bir tekdüzelik. Oysa siz, prova çekimlerinin yapılan bir seçimi onaylamaya yaradığı izlenimi uyandırmak zorundasınız.

Prova çekimlerini hiçbir zaman asistanlarınızın eline terk etmeyin. Yoksa perdede sizin katılmadığınız bir olayın yalnızca sonuçlarını görür, esası kaçırmış olursunuz: Yalnızca kişisel ilişki sonucu ortaya çıkabilecek anlık tepkilerinizin anısını.

Krystyna Janda ile ilk kez *Mermer Adam*'ın prova çekimlerinde karşılaştık. Kamera ve ışıkları beklerken sigara içme tarzı dikkatimi çekti. Bu tür bir sinirlilikle daha önce hiç karşılaşmamıştım. Duyduğum heyecanı hemen



Jerzy Radziwillowicz **Mermer Adam**'da

ona anlatıp kamera karşısında bu hareketi tekrarlamasını istedim. İsteğimi mükemmel bir ustalıkla yerine getirdi. Olanaklarının bilincinde olan bir oyuncuyla karşı karşıya olduğumu hemen fark ettim. Daha duygusal bir oyuncu bu durumda "Hareketin nesini beğendiniz?" diye sormadan edemezdi.

Mermer Adam için seçmeden çok daha önce tanıştığım Jerzy Radziwillowicz ile ilk karşılaşmamın öyküsünü anlatmıştım. Varşova Tiyatro Okulunun dönem sonu oyunlarından birindeydi. Yaptığınız prova çekimleri bana seçimin doğruluğunu kanıtladı. Gülümsemesi, doğaçlamadan verdiği cevapların naifliği, ağzından çıkan her sözcükteki doğallık; eşsiz bir insanla karşı karşıya olduğumdan kesinle emindim. Şunu da eklemeden geçemeyeceğim: Prova çe-

kimlerden bir tanesini tamamlanmış filme eklemekten kendimizi alamadık.

Son yıllarda çoğu kimse prova çekimlerini videoya kaydetmeye başladı. Ben de zaman zaman bunu yapıyorum.

Uyuşturmadan filminin hemen hemen tüm sahneleri tek bir evde çekilecekti. Bundan yararlanıp daha senaryonun yazılması aşamasında seçtiğim oyuncularla tüm filmi videoya çekmeye karar verdim. Yani o anda benim için önemli olan oyuncuların seçimi değil, daha çok filmin tümüne şöyle bir bakma isteğiydi. Sonuç umut kırıcıydı. Az kalsın, tüm projeyi bir kenara fırlatıp atacaktım. Aynı deneyimi Paris'te, *Danton*'da oynatmak istediğim bir grup oyuncunun video filmini izlediğimde de yaptım.

Film çalışmalarına alışmış bir yönetmen için video filminin hiçbir direnişe yol açmayan tekniği bence burada önemli bir rol oynuyor. Işıklandırma her zaman yeterli, kameranın inanılmaz hareketliliği fazlasıyla basit, her an silinebilir film malzemesi adeta tükenmez bollukta. Gerilim yok, tehlikenin, "dış etkilerin" o bildik ortamı yok. Ama iyi bir film çalışmasının en belirgin özelliği, prova çekimlerinde de mutlaka hissedilmesi gereken özellikle bu riskler değil mi?

Oyuncu bulmanın tabii ki başka yolları da var: Ajanslardaki kataloglar ve dosyalar. Ama elimde değil, bu bana gazete ilanıyla evlenmeyi hatırlatıyor: Çaresizlik ya da siniklik. Biliyorum, geniş oyuncu "pazarı"nın bulunduğu ülkelerde ara sıra bu kataloglara da başvurmak gerekir, ama gene de bu işe fazla bel bağlamamalı. Olsa olsa atılacak ilk adımlardan biridir, hepsi bu.

Çalışma Planı da Rejinin Bir Parçasıdır

Çalışma planını yakından inceleyelim. Film yapımcılığının tüm karmaşık süreci bu planda gösterilmelidir. Önce günler, haftalar, aylar (boş günler kırmızıyla işaretlenmeli!). Çalışma takvimi ilk çekim günüyle başlar ve sonuncusuyla biter. Hazırlık çalışmaları, kurgu ve seslendirmeye ayrılan zaman bu takvimin bir parçası değildir, bunların süresini genel koşullar belirler. Ama çekim çalışmaları için son derece değerli olan zamanın titiz bir biçimde planlanması gerekir. Herkesin, oyuncuların, yönetmenlerin, teknisyenlerin çalışma takvimi, genel çalışma planına bağlıdır. Çalışma planının sol tarafında oyuncuların isimleriyle canlandırdıkları tiplerin listesi yer alır. Böylece rol dağılımı bir bakışta görülebilir. Takvim tabii ki senaryonun ayrıntılı bir biçimde incelenmesinden sonra belirlenir.

Her sahne (yani aynı çekim yerinde kesintisiz çekilen her eylem birimi) bir "çekim notuna" ihtiyaç gösterir; bu kağıtta şunlar yer almalıdır:

- Başrol oyuncularını;
- İkinci dereceden roller;
- Figüran sayısı;
- Gerekli aksesuar;
- Özel efektler;
- Vinç, ek projektör vs gibi ekibin elinde olmayan donanım.

Aynı yerde geçen tüm sahneler birlikte çekilir. Aynı yere tekrar tekrar dönmek pahalıya mal olabilir çünkü. "Sekans" adı verilir bunlara. Çalışma planına dikey sütunlar halinde yerleştirilir ve oyuncuların film çekimine katılacakları süreyi gösterir.

Bu şekilde hazırlanan bir plan, yapılmış işleri, yapılacak işleri, hangi oyuncunun rolüne başladığını ya da bitirdiğini, ekibin hangi gün nerede olduğunu (plan, yer değişimini ve çekim hazırlıklarıyla geçecek günleri de hesaba katmalıdır) bir bakışta anlamaya yarar. Tüm film hakkında kuşbakışı bir bilgi verir, dayanak noktası oluşturur.

Sekansların sırası bir dizi şarta bağlıdır: Hava durumu, yapısal, maddi, teknik etmenler. İnanın, bir çalışma planı hazırlamak en az başka yaratma süreçleri kadar hayal gücü ve ilham gerektirir. Sanatsal yaklaşım ihmale uğrarsa film daha işin başında felakete uğramaya mahkumdur. Bu yüzden Polonya Sinemacılar Birliği yapıma katkıda bulunan herkese sanatçı statüsü tanır.

Hemen hemen her filmde dış çekimlere de baş vurmak gerekir. Mevsimi senaryo belirler. Mevsimi doğru tespit etmek çok önemlidir. Filmde geçen olaylar ayları yılları kapsayabilir. Mevsim değişikliklerini perdeye doğru bir biçimde yansıtmak için iki ayrı mevsimde geçen sekansları ardarda çekeriz (bir yaz manzarası, hava sıcak ve güneşlidir; ardından bir kentin karlarla kaplı çatıları). İzleyici geçen zamanı böylelikle tespit edebilir. Evet, mevsim değişiklikleri çalışma planımız için son derece önemlidir: Takvimde, çekim çalışmaları için öngörülen on-on iki haftayı öyle iyi planlamalı ki çalışmalar kışın sonlarına doğru baş-

layıp ilkbaharın ortasında bitebilsin. İstedığınız mevsimin sizi hazır bekleyeceği yere keyfinizce gidebilecek kadar paranız yoksa tabii. Çalışma plamında ufacık bir hata... ve kaçınılmaz kargaşa: Gecikmeler, komplikasyonlar, dış çekim olarak öngörülen sahneleri stüdyolarda çekme, hatta belki de stüdyonun ortasında gerekli doğal ortamı inşa etme zorunluluğu, kısacası maddi açıdan da sanatsal açıdan da sizi felakete götürebilecek her şey.

14

Çekimler:

Esasla Başlayıp Taliyle Noktalamak

Her film eşsizdir, bu doğru, ama belli adımlar hep tekrarlanır durur. İpin ucunu elinizden kaçırmak istemiyorsanız önemsiz geçiş sahneleriyle işe koyulmayın. Bazı genç yönetmenlere göre bu yöntem oyuncularla ekibin birbirine ısınmasını sağlar. Bundan daha yanlış bir düşünce olamaz! Önemsiz olaylar yüzünden oyuncu rolüne bir türlü alışmaz. "Sokakta yürümektedir!" diye yazar senaryoda. Peki nereden gelmiştir? Nereye gidiyordur? Ne düşünmektedir? Ancak bir önceki ve bir sonraki sahneler bu soruların cevabını verebilir. Sıradan bir örnek alalım ele. Adamın biri sevgilisinin evinden çıkmış karısına gidiyordur ya da tersi. Oyuncunun canlandırmak zorunda olduğu iki farklı sahne vardır. Ancak daha önce tayin edici sahneyi çekmişse oldukça uzun bir sahnede yürürken hissettiklerini ifa-



Lotna'nın çekim taslağı

de etme olanağı bulacaktır. Tali olaylarla işe koyulursanız bir sürü film malzemesini, ayrıca çekim çalışmalarının başında ekibin dolup taşan enerjisini araya vermiş olursunuz. Ekip tüm gücü ve enerjisiyle işe koyulur, ama ayrıntıları vurgulamakla bu yan sahnelerle aşırı önem kattığınız için siz başarısız olursunuz. Muhtemelen bu sahneyi daha sonra kesip yeniden çekmek zorunda kalacaksınız. İlk çekim günlerinden en büyük verimi lmanın, ekibi ve oyuncularını etkileyip sürükleyebilmenin temel koşulu, film için değeri açık ve net olan en önemli sahnelerle işe başlamak. Oyuncular bu sayede rolleriyle kaynaşabilir, yönetmen ise hemen işin başında film hakkındaki tasarılarını dile getirebilir.

Peki ya son sahne, o ne zaman çekilmeli? Her film, izleyicinin aklında kalan bir görüntüyle biter. Bu sahnenin özel bir dikkatle ele alınması gerekir. İstenen etki, her zaman hemen ilk çekimle sağlanamaz. Bazen de yeni baştan çekmek gerekebilir. Bu yüzden bu sahneyi sakın en sona bırakmayın. En iyisi ortalarda bir yerde bu sahneye el atmaktır, ekip olanaklarını tümüyle seferber ettiği ve yönetmenin filmin bütününe hakim olduğu bir sırada. Ekibin gerilimini son güne kadar ayakta tutmayı hiçbir zaman başaramadım. Çekimin son günleri hep tatsız geçer. Sürat her şeye egemen olmuştur, başlangıçtaki coşku uçup gitmiştir. En iyisi, filmin sonu gibi önemli bir sahneyi bu koşullar altında çekmemektir.

Sahne Tasarımcısı Filmde

Her şeyi Olduğu Gibi Kopya Eden

Biri Değildir

All The President's Men (Başkanın Adamları) filminin sahne tasarımcısı, bir gazete odasını canlandıran tasarımı ile Oscar aldı. Sahne dekorları o kadar gerçekçiydi ki, insan filmin gerçek bir gazetede çekildiği duygusuna kapılıyordu. Bu işi bilmeyen sinema severler şaşırıp kaldılar. Nasıl oluyordu da yeni bir şey yaratan değil, her şeyi aynen kopya eden biri ödüllendirilmişti? Bu konuyu açıklığa kavuşturmak için çoğu filmin dışarda ya da mevcut iç mekanlarda çekildiği günümüzde bir tasarımcıyı ne gibi görevlerin beklediğine bir bakalım.

Prensipte çekim mekanlarım seçen kişi odur. Mekanları düzenler, değiştirir, senaryoda geçen olaylara uydurur ve yönetmene talimatlar verir: "Kamerayı oraya yerleştir. Şunu gösterme." Gerçekte bu her zaman sanıldığı kadar kolay değildir. Gözlerimizle gördüklerimizi perdeye yansıtamadığımız zamanlar olur. Bazı dekorların fotoğrafı çekilemez. Robert Redford ve Dustin Hoffman'ın çalıştıkları gazete, *Washington Post* gazetesinin tam bir kopyasıydı, bundan hiç kuşku yok. Başka türlü yapılabilir miydi? Film ekibi haftalar sürecektir bir çalışma için gazeteye yerleşseydi gazete çıkamazdı. Üstelik bunun bir yararı da olmazdı. Perdede olayın geçtiği yerin ancak bir bölümünü gö-

rebilirdik, çünkü her çekimde kamera ve ekip için de bir yer ayırmak gerekirdi. Oysa stüdyoda teknik işler için ayrılan yer dekorun dışındadır; hareketli ara duvarlar tüm mekanı dıştan çekme olanağı verir. Bütün bunların dışında (ve en önemlisi de budur) tasarımcı mekanın en önemli öğelerini seçip yan yana sıralayarak gerçeklikte elde edilemeyecek bir yoğunluk yaratabilir.

Tabii ancak uzmanlar tarafından takdir görecektir böyle bir tutum son derecede pahalıdır; ama mevcut iç mekanlarda karşılaşılan kısıtlamaları ve zorlukları da hesaba katmak gerekir. Işığı ele alalım. Gün boyunca güneş kendi seyrini izler. Ekibin çalışma saati kısıtlıdır. Perdeler kapatılıp projektörlere başvurulabilir. Gerçekliği yansıtan en değerli efekt de böylece yok edilir: Pencereden dışarıya bir göz atma olanağı ve gerçek gün ışığı. Işıklandırmanın da kendi zorlukları vardır: Lambalar ancak "görünmez" tavanlara yerleştirilebilir ya da bazı köşelere gizlenebilir, bu da her zaman istenen sonucu doğurmaz. Mecburen biz de ya lambaları yerleştirebileceğimiz balkonları olan bir iç mekanı yeğleyeceğiz ya da zemin katında bir iç mekanı; güneşi güçlendirecek ya da onun yerini alacak lambaları da hareketli bir iskele kuracağız.

Sonuç ortada. Yoksullar filmlerini doğal çevrede çekerek, milyonerler ise çalışma koşullarını rahatlatan stüdyolarda gerçekliği yeniden yaratmanın keyfini sürerler. Biz zavallılara gelince, gerçek mekanlarda gerçekliğin yanılsamasını güçlendirmek, en ufak ışık efektini bile gerçek hayata uydurmak, yaşananı yeniden canlandırmak için didirir dururuz.

Kısacası dekor, ışıklandırma tekniğine ve görüntü yönetmenin çalışmasına bağlıdır. Sahne tasarımcısı bu yüz-

den sinema konusunda derin bir bilgiye sahip olmalıdır. Senaryoyu okuyup mali açıdan değerlendirebilmelidir. Mimmar ve tasarımcı, sinemadan anlayan birine, bir sinemacıya dönüşmelidir. Sürekli yeni çekim mekanları peşinde koşarken hayallerini coşturan her yerin fotoğraflarını çekecektir. Görsel dünyanın tüm zenginliğini toplayıp aklında tutacaktır. Sonra bütün bunları yönetmene aktaracak, yönetmen de bunları değerlendirecektir. Hayır, sahne tasarımcısı her şeyin kopyasını çıkaran biri değildir, onun tüm çabası, doğayı birkaç darbeye yeniden canlandırmak gibi zor bir sanatı başarmaya yöneliktir.

Son on yıl içinde yalnızca iki kez stüdyoda dekor önünde çekim yaptım. Diğer filmlerim gerçek iç mekanlarda ortaya çıktı. Bu oran, sahne tasarımcısına düşen yeni rolü yeterince açıklamaktadır.

Stüdyoda çalışmak rahattır. Kostümler ve aksesuarlar el altındadır. Işık değişmez. Gene de ben hiç tereddüt etmeksizin gerçek bir ev, bir büro ya da fabrika uğruna bu rahatlıklardan kolaylıkla vazgeçerim. Çıkan engeller yönetmeni daha yaratıcı olmaya, görüntü yönetmenini ışık sorunlarına yeni çözümler getirmeye zorlar. Otantik bir iç mekanda, yaşamın yarattığı bir çekim yeriyle karşı karşıya olduğumdan emin olabilirim. Çevreyle arasında organik bir bağ vardır: Asansör, merdiven, avlu, giriş kapısı, sokak. Bu her şeyden önce orada yaşayan sakinlerin davranışlarıyla ilgili bir ipucu yakalamamızı sağlar.

Çeşitli sekansların çekileceği mekanların seçiminde iki düşünce rol oynar: Dekor senaryonun gerektirdiklerine ve yönetmenin planlarına uygun mudur? Film için görsel bir zenginlik sağlar mı? Öte yandan, seçim ekibin çalışma planına uygun mudur? Ulaşım kolay mıdır?

Sanatsal taleplere ve yapıma uygun bir seçim yapılma-
dan önce bütün olumlu ve olumsuz yönler iyice gözden ge-
çirilmelidir; çekim süresinin genelde beş ile yedi haftayla
sınırlandırıldığı ve her yer değişiminin filmi çekeceğimiz
süreden zaman çalmakla eş anlama geldiği günümüzde bu,
daha da önem kazanmaktadır. Çekim yerlerinin ön seçimi-
ni ilk başlarda asistanlar üstlenecek, yönetmene çeşitli ola-
naklar sunacaklardır. Asistanlar o gayretkeşlikleri içinde
olağanüstü bir şey yakalamak için gerekirse dünyanın öte-
ki ucuna bile giderler. Yapımın sağlamlığı açısından bu dür-
tüye bir sınır koymak gerekir. En iyisi onları yayan ya da
bisikletle yola çıkartmaktır!

Yönetmene yardımcı olmak isteyen bir sahne tasarımcı-
sı asıl mesleği olan hayali mekanlar inşa etme görevini
bir kenara bırakıp bir gezginci gibi davranmalı, her kapıyı
aralayan, evlerin, büroların en gizli köşelerine kadar gir-
mesini, her şeyi planlanan film açısından görmesini bilen
bir pazarlamacı kılığına bürünmelidir. Pek çok resim çeke-
cek, kağıt peçetelerin üstüne planlar, taslaklar çiziktire-
cek, sonra hepsini yönetmene gösterecektir.

Öte taraftan bütün filmleri dikkatle izlemeli, önerdiği
mekanların başka yönetmenlerce kullanılıp kullanılmadı-
ğını tespit etmelidir. Yer daha önce kullanılmışsa şurda
bir kapının yerini değiştirip, orda bir pencere örüp duvarı
başka bir renge boyamalıdır. Ayrıca en uygun ışığın ne za-
man geldiğini, tramvay gürültüsünün ses kaydını etkile-
yip etkilemeyeceğini de bilmek zorundadır. Stüdyoda bir
çiftlik kurma olanağına sahip olmasına karşın dostum Al-
lan Starski, *Wilkolu Kızlar*'ı Varşova'nın 50 km dışında, yı-
kık dökük eski bir çiftlikte çekmem için beni ikna etti.

Tek gerekçesi orada geçmiş yaşamdan izlerin bulunmasıydı, yapay yollardan bu ortamı yaratmak mümkün değildi.

Film dekorunun, tıpkı bir *trompe – l’oeil* (göz aldatmacası) gibi doğaya ustalıkla öykünmesi kıstas alınabilir mi? Tek bir film yoktur ki gökyüzünün gösterildiği bir sahne yer almasın, çünkü bir gökyüzünü yapay olarak canlandıramamak pek mümkün değildir. Laurence Olivier’nin *V. Henry*’si (1944) sahne dekorlarındaki olağanüstü uyumuyla güzel bir film, ama stilizasyonu, gökyüzünün altındaki Azincourt Muharebesinde başarısızdır. Bu tehlikenin farkında olan bazı yönetmenler bu güvenilmez etkeni baştan dışlarlar: Tüm film stüdyoda çekilir, *trompe – l’oeil* gibi boyanmış bir gökyüzünün altında. Ne var ki bu tür filmler duragan bir eşitliğin sıkıcılığına mahkumdurlar. Kafalarımız üzerindeki gökyüzünün yerini hiçbir şey alamaz!

Filmlerde gerçekliğe öykünen bir sahne tasarımcısının bir sanatçı olduğuna hiç kuşku yok.

16

Kostüm mü Normal Giysiler mi?

Çağdaş filmlerin pek çoğunda oyuncunun nasıl giydirileceğine karar vermek oldukça zordur. Genelde kendi giysileriyle oynarlar. Kostümünün burada görevi nedir?

Küller ve Elmaslar filminin ilk çekim gününde Zbyszek Cybulski sabahın yedisinde sete gelip hemen soyunma odasına daldı. Az sonra peşinde iki kostümcü, kesin ve kararlı adımlarla dışarı çıktı. Kostümcüler şikayete başladı-



"Bay Wajda, giyinmek istemiyor!" Zbyszek Cibulski **Küller ve Elmaslar**'da

lar: "Bay Wajda, giyinmek istemiyor!" Gerçekten de Zbyszek tanıştığımızdan bu yana hep gördüğüm şekilde giymişti: Blue-jean pantolon, yeşil parka, bağcıklı botlar, omzuna taktığı ketenden bir ekmek torbası. Onun için hazırlanmış kostümleri denedikten sonra kendi giysilerini sırtına geçirmişti, en doğru kostüm buydu, bundan kesinlikle emindi. Gene kendisi olmuştu ve filmde de olduğu gibi görünmek istiyordu, botları ve torbasındaki alüminyum matarasıyla. Yönetmene yöneltilmiş bu meydan okumayı nasıl cevapsız bırakabilirdim?

Vaadedilmiş Toprak'tan bir başka örnek. Yüzlerce figüran için kostümler yaratmak yerine var olanlardan yeni şeyler yarattık. Parçalardan zaman zaman öyle güzel aksesuarlar ortaya çıktı ki hemen onları baş oyunculara ayırdık. Bir anlamda askılarından çekip alarak değiştirdiğimiz kostümler, film için baştan diktireceklerimize oranla çok daha gerçeğe yakın ve değişkendi. Tabii saatlerce kostüm deposunda kalıp figüranların ve oyuncuların provasında bulunmamış olsaydım bunu hiçbir zaman başaramazdım.

Bir kostüm oyuncuya yardımcı olabilir ama onu kötü bir biçimde etkileyebilir de. Yakışıklı genç bir oyuncuya zorla fazla bol bir pantolon giydirmeyi bir deneyin hele. Yetenekliyse kısa bir tereddüt anından sonra yönetmenin onu bu filmde nasıl görmek istediğini keşfedecektir. Yetenegi yoksa normal bir giysiyle sergileyeceği oyunculuğun çok altında kalacaktır. Oyunculara – özellikle kadın oyunculara – bir giysiyi nasıl taşıması gerektiğini önerme yeteneği, bir kostümcü için en az renk ve kesim zevki kadar önemlidir.

Dostum Jerzy Szeski güzel bir kostüm yarattığında hemen onu sırtına geçirir ve ben görüp bu yeni mucizeyi oyuncuların biri için önerene dek sette bir aşağı bir yukarı dolaşırdı.

Konuyu kapatmadan önce son bir öneri: Oyuncuları her sahnede başka kıyafetlere sokmayın. Terziler yeni bir kostümün (yani yeni bir ceket; çünkü pantolon pek dikkat çekmez, ayakkabının perdede görüldüğü sahneler ise çok enderdir) rollerine daha derinlemesine nüfuz etmede oyunculara yardımcı olduğunu iddia ederler. Haklı olabilirler ama kurgu aşamasında sahnelerin sırasını değiştirmek zorunda kaldığınızda (buna çok sık rastlanır ve adeta kaçınılmazdır) bu süs size engel olacaktır. Bir ceket ya da bir kravat, filmi kurgu aşamasında düzeltme olanağım elinizden alabilir.

17

Dostlar Birlikte Bir Film Çekiyor

Film malzemesiyle sarılmış, sürekli burun buruna yaşayan çekim ekibinin üyeleri bir komando birliği ya da özgürlük savaşçıları grubunu andırırlar. Ancak bu grup okullarda yetişmez. İyi bir ekip toplamamanın bence üç yolu vardır:

1. Mükemmel bir yönetmenden "miras" kalırlar. Bu durumda ekip, attığınız her adımı tüm kalpleriyle bağlı kaldıkları ustanınkiyle kıyaslayacaktır. Siz de ustayı taklit etmeye kalkarsanız vay halinize. Ekibi kendi tarafınıza çek-

meye çalışmanız hüsrarla sonuçlanabilir. Bir acemi için yolların en kötüsü budur.

2. İlk filmim *Bir Kuşak*'ın senaryosu üzerinde çalıştığım sıralarda bir dost grubu oluşturdum. Hiçbiri profesyonel olmayan bu insanlar her şeylerini filme ve bana bağladılar. Filminiz ilginç bir projeyseniz, çok cüretkâr bir senaryoyu filmleştirmek istiyorsanız "yeni" insanlara ihtiyaç duyarsınız: Özellikle teknik konularda yeni çözümler arayan bir görüntü yönetmeni; okulda öğrendiklerini sizin taleplerinizle birleştirmesini bilen bir tonmayster. Öyle zannediyorum ki, bugün yenilik olarak nitelediğimiz çoğu şeyi biraz çılgın, deneyimsiz, ama meslek deformasyonuna henüz uğramamış "acemiler"e borçluyuz. Ben kariyerime bu tür bir ekiple başlama mutluluğuna eriştim.

3. Üçüncü yol, en kolayıdır: Çok paraya, Hamlet'in Helsingör'e gelen oyuncular hakkında söylediği sözlerle, "Plautus'u kolay, Seneca'yı ise zor bulmayan" profesyoneller kiralamak. Söylentilere göre böyle insanlar varmış. Roman Polanski bir gün bana Hollywood'a gitmesinin tek nedeninin bu insanlarla çalışma arzusu olduğunu açıklamıştı. Haklı olabilir. Şahsen ben, profesyonel gangsterlerdense amatörlerle banka soymayı daha heyecanlı bulurum.

Sonunda ister istemez film ekibiyle dost olacaksınız. Yalnızca görüntü yönetmeni ya da sahne tasarımcısıyla değil, ses asistam, aksesuarcı vs ile de.

Buna olabildiğince erken başlayın, henüz yönetmen yardımcısı olduğunuz yıllarda. Onları dikkatle gözlemleyin, güvenlerini, sevgilerini kazanın. Film çekmeye başladığınızda onlarsız yapamazsınız.

Dostlardan oluşmuş bir ekip önemli bir avantajdır. Tabii adamlarınızın bu dostluğa sığınıp sizi öneri yağmuruna tutacakları da ortadadır. Bazı yönetmenler bu tür önerileri prensip olarak reddederler. Şöhretlerini (belki de paralarını) paylaşmak zorunda kalmaktan korkarlar. Onlara şunu söylemek isterim: Güçlü bir kişiliğiniz varsa kimse sizi fikrinizden caydıramaz. Ama uyanık bir insan neden parlak bir düşünceden yararlanmasın? Filminiz için bunun ancak yararı olur. Napolyon ne demiş? Harekat planı birlikte tasarlanabilir ama yalnızca emri veren kişinin planı uygulanır, çünkü sorumluluğu tek başına üstlenen odur. Bizim durumumuzda sorumluluk her zaman yönetmene aittir.

Filme çekmeye başlamadan önce senaryoyu güvendiğiniz arkadaşlarınıza okumaları için verin. Yaklaşan çekim gününün gerilimi içinde önerilerine gereğinden çok önem verirsiniz. Oysa planlanan filmin sırrı yalnızca sizdedir. Senaryo sizin fantezi okyanusunuzda yüzen bir buz dağının tepesidir ancak. Film hakkındaki kendi görüşlerinize sadık kalırsanız çevrenizin düşüncelerini rahatlıkla özümseyebilirsiniz. Perdede her şey sizin olacaktır.

18

Bizim Filmimiz

Benim Filmim

"Bana ait bir fikirden yola çıkarak bizzat yazdığım senaryoyla çektiğim benim filmim..." derler yönetmenler sık

sık. Ne var ki çekim çalışmaları sırasında "bizim filmimiz" demek daha uygun düşer. Bu, ekibin birbirine kenetlenmesini, herkesin hep birlikte daha fazla çaba sarf etmesini sağlar; verimli bir çalışmanın temel önkoşulları... Film başarı elde ederse bence "bizim filmimiz" demeye devam etmeli; çünkü izleyicilerle eleştirmenler nasılsa akıllarında yalnızca sizin isminizi, yönetmenin ismini tutacaktır. Film başarısız olursa yönetmen hemen öne atılıp "benim filmim" demekte ve sorumluluğu tek başına üstlenmekte gecikmemelidir.

Uzun zaman önce bir film çekmiştim; 1939 Eylülündeki Polonya - Almanya savaşında ölene dek çarpışan son süvari bölüğü hakkındaydı. Film adını kısraklardan birinden almıştı: *Lotna*. İlk gösterimden birkaç gün sonra gazeteleri elime alıp parkta bir banka kuruldum ve tüm eleştirileri ardarda okudum. Felakettiler. İlk filmlerimin (*Kanal, Küller ve Elmaslar*) sağladığı başarıdan sonra bu bana acı bir tokat gibi geldi, yapılacak tüm hataları yaptığımı kavradım sonra. Gene de bu filmi diğerlerinden farklı kılan bir şey vardı. Övgü yağmuruna tutulan önceki başarılı filmlerime oranla çok daha bariz görülen benzersiz bir yanı vardı. Kendi kendime sordum, acaba hatalarımın kaynağı kendi orijinallliğim, ilginçliğim olamaz mıydı? Bana yakıştırılan ustalık başka pek çok yönetmenle paylaştığım basit bir *know-how*'dan öte bir anlam taşı mıyordu belki de? Bu düşünceler *Lotna*'nın berbatlığını yok edemedi tabii ki ama en azından kendime şu çok önemli soruyu sormama neden oldu: "Benim hoşuma giden nedir? Yapabileceklerimin sınırı nedir? Perdeden neyin yansıdığını görmek istiyorum?" Yıllardır fantezilerimde *Lotna* üzerinde

çalışırım, bu filmi düzeltir, değiştirir, eklemeler yaparım. Yeniden çekmek istediğim tek film bu. Bu sakat doğmuş çocuğu seviyorum, sonsuza dek "benim filmim" kalacak.

19

En Çok Rastlanan

Yanlış Anlamalardan Bazıları

Bazı genç kızlarımızın saçlarını kısacık kestirip mavi gözlük takmaları ve kendilerinden "Nihilist" diye söz etmeleri yetiyor, kendilerine olan güvenleri, o gözlüğü takmaya kendiliklerinden karar verdiklerini sanacak kadar artıyor. Aynı şekilde davranan insanlar tanıyorum. Bir sayfaya şöyle bir göz atmakla hemencecik bu fikirlerin kendi kafalarından doğduğuna inanıyorlar.

F.M. Dostoyevski

Biz yönetmenler, o güne dek hiç yapılmamış bir şey yapmaya bayılırız. Her birimiz dünyayı kendi gözlerimizle görmek isteriz; ama başkaları, bizden daha becerikli sanatçılar şöyle rahatça etrafımıza bakmamızı güçleştirdiler. Bir keresinden on bin metre yükseklikten uçakla Palermo'dan Roma'ya gidiyordum. Küçük pencereimin önünde yeşille karışık kıpkırmızı bir gökyüzü uzanıyordu, mistik bir gün batımı. Bu eşsiz ve mükemmel anı gözlemleyebildiğim için mutluydum; birden bu manzarayı daha önce gördüğüm hissine kapıldım, üstelik pencereden de değil! Ah, tabii, bu Matthias Grünewald'ın gökyüzüydü, hayal gücünün genişliği onu bulutların üzerine çıkartmış ve henüz kimse-

nin görmediği şeyleri resmetmesini sağlamıştı. *Çarmıha Geriliş*'teki gökyüzü böyle olmuştu. Bana bu kadar yoğun duygular yaşattığı halde pencereden gördüğüm bu manzara bana ait değil miydi yani? Sorun da bu zaten: Görme yeteneğimdeki bu yoğunluğu Grünewald'a borçluyum. Kırmızı ve yeşil tonlarının felaket habercisi karışımına karşı gözlerimi açan odur.

İlk filmlerimden sonra eleştirmenler beni "simgelerin yönetmeni" olarak adlandırdılar. O gün bugündür filmlerimdeki kaçınılmaz "Polonyalılık"ın simgesi olan *Küller ve Elmaslar*'daki küf, peşimi bırakmadı.

Her kültür kendini simgelerle dile getirir, ama bu simgeler ne evrenseldir ne de anlaşılır, bunu hiçbir zaman unutmamak gerekir. Yas tutmanın rengi olan siyah, Japonya'da beyaza dönüşür. Bizim için beyazın anlamı saflıktır, temizlik ve bekarettir. *Hamlet*'i yapmış her yönetmen, aklını yitiren Ophelia'nın krala, kraliçeye ve Laertes'e nehir kıyısından topladığı otları verdiği o uzun sahneyi hatırlar. Bu sahnenin simgesel anlamı açıktır, Shakespeare uzmanlarınca titizlikle belirlenmiştir. Oysa günümüz izleyicisi bu bilgiden yoksundur, yalnızca sarı çiçekleriyle süpürge otu bazı yörelerde hâlâ bekaretle bağdaştırılır. Gerisinin hiçbir anlamı kalmamıştır artık. Tiyatro topluluklarımızdan biri, birkaç yıl önce Wilna'ya, hâlâ pek çok Polonyalı'nın yaşadığı bir Litvanya kentine gitmiş. *Fantazy* gibi garip bir adı olan bir kontun yıkık dökük malikanesinde geçen Slowacki'nin romantik bir oyunu sahneleniyormuş. Oyuna biraz gerçekçi bir hava katmak için yönetmen, ödünç alınan birkaç canlı tavuğun sahnede salınmalarını istemiş. Işıktan korkan hayvanlardan biri can havliyle or-

kestra çukuruna atlamış ve kanıtlarını çırpa çırpa orkestra şefinin kürsüsüne yapışmış kalmış. Tavuk bembeyazmış ve izleyiciler çılgıncasına alkışlamaya başlamışlar. Beyaz tavuk onlar için kartalı simgeliyormuş çünkü, Polonya'nın amblemi ve simgesi.

"Elde etmek istediğim tam da buydu" ya da "Bunu özellikle yaptığımı anlamadınız mı?" der genç yönetmen filmi ağır hücumlara maruz kaldığında. Bu şekilde kendini savunmanın haklı tarafları yok değil; her sanatçının olaylara kendi açısından yaklaşma hakkı vardır ve bunu da savunabilir, ama gene de...

İzleyici filmde ortaya atılan düşüncayı paylaşabilir de paylaşmayabilir de. Yönetmenin dünya ve insan hakkındaki görüşlerini kabul edebilir de etmeyebilir de. Ama yönetmen olayların ana hatlarını asla gözden kaçırmamalıdır. Yönetmenle izleyici arasında ortaya çıkan görüş ayrılıkları tam da bu noktadan kaynaklanır. Sinemacı, filminin zayıf taraflarını kendini orijinalliğinin bir kamtı olarak görme eğilimindedir. Ana hatları bulanık bir olay çerçevesi onun için, kaçınılmaz olarak, eserinde saklı "gizin" bir parçasıdır. Bu yüzden "Ben bunun böyle olmasını istedim" cümlesini pek kullanmamak daha doğru olacaktır, çünkü sinemanın gerçek hakemi, izleyicinin kendisidir. Çektiğiniz bir film ilk kez başarı sağlayıp da gişeler önünde uzun kuyruklar oluştuğunda bunu daha iyi anlayacaksınız.

Film ve izleyici arasındaki bu kopmaz bağ, eninde sonunda esas olandır. Chaplin filmlerinde en olmadık durumları yarattı, ama bunlar tek tek her insanın umutları ve düşleriyle çalışıyordu. Kim bir altın damarına rastla-

mak istemez ki (*Altına Hücum*)? Kim tam otomatize edilmiş bir fabrikada çalışmak ister ki (*Modern Zamanlar*)? Hangi erkek en az üç kadınla birlikte yaşamak istemez ki (*Monsieur Verdoux*)? Chaplin bu umutlara ve düşlere sadık kaldı. Bir filminin sonunda açıkladığı gibi tüm bunlar asılsız da olsa bütün dünya onu sevdi. Bir ayıyla boğuşmak, bir ustabaşmayı kızdırmak, giyotinin altına yatmak pahasına da olsa hiç kimse daha iyi bir yaşam için umut beslemekten vazgeçmez, Chaplin işte bunu çok iyi biliyordu.

Biz yönetmenler için Charlie Chaplin'den daha iyi bir örnek olamaz. Henüz yeni tamamladığı filmin makaralarını asistanlarının eline verip onları banliyölerdeki sinema salonlarından birine koşturan ve döndüklerinde heyecanla "Çocuklar güldü mü?" diye soran da Chaplin değil mi ki?

20

Sette Nasıl Çalışırım?

Setin ordan tesadüfen geçen biri için çekim ekibi anlamsız bir biçimde oradan oraya koşuşturan bir avuç zıvanadan çıkmış deliden başka bir şey değildir. Aradan geçen onca yıla karşın bana bile her şey saçma gözükür. Her film tek ve benzersizdir. Sayısız sürprizlerle karşılaşılmasının nedeni de budur. Gene de ben, setteki çalışma tarzımı açıklamaya çalışacağım.

Çekim gününe oyuncuların prova yapmasını sağlayarak başlarım. Bir gece önce oyuncular, görüntü yönetmeni ve asistanlarla ertesi gün çekeceğimiz sahne ve bu sahne-

nin filmin bütünü içindeki önemi hakkında konuşmuşumdur. Şimdi iş, sahneyi önceden seçilmiş ve hazırlanmış yerde "mekana oturtmak"tır, ki bunun da adı "çekim"dir.

Oyunculara yerlerini gösterir, yavaş yavaş sahneyi düzenlerim, öyle ki oyuncular baştan sona tüm sahneyi oynayabilsin. Bu bana sahneyi tümüyle kavrama, hareketin ritmini sağlama, oyuncuları gözlemleme ve perdeye neyin yansıtılacağını belirleme imkanı verir.

Görüntü yönetmeni de işe koyulmuştur. Oyuncuların davranışlarını gözlemler, yönetmenin yorumlarına kulak kabartır, yavaş sesle lambaların yerleştirilecekleri yerlerle ilgili talimatlar verir, kamera açılarını kesinleştirir. Tabii ki tüm sahne tek bir çekimle filme alınmaz, ama büyük bir kısmı oyuncuların oyununu perdeye tüm açıklığıyla yansıtan genel plandan (*master shot*) çekilir. Artık çeşitli kişilerin çekim yerindeki yerleri belirlenmiştir. Genel plan, oyuncuları boydan göstermek içindir. Kamera olayı tümüyle kavramalıdır – gerektiğinde, dönerek ve raylar üzerinden oyunculara yaklaşıp uzaklaşmalıdır.

Sinema sanatı, günümüzde pek çok kimsenin ileri sürdüğü gibi, hareketi yakalayıp resmini çekmekten ibaret olsaydı, kamera filmin başkahramanı olsaydı, yola da oradan çıkmak gerekirdi. Genç yönetmenlerin çoğu bu yaklaşımı savunur.

Onların çekim yerindeki çalışması yaklaşık şöyledir: Sırayla önce görüntü yönetmeni sonra yönetmen kameranın deliğinden bakar, kamerayı hareket ettirip yerini değiştirirler, sanırsınız bu garip bale esas işleridir. Sonunda akıllarına gelir, kendilerini kayıtsızlıkla izlemekte olan

oyuncuları fark ederler. Ne de olsa sıkılmaya başlamış, bir an önce oyuna başlamak isteyen bu kişileri filme çekeceklerdir. Onların cesaretini kırmaktan kolay bir şey yoktur: Sahneyi yönetmenin çok şey unduğu tek bir açıdan çekmeye çalışın yeter. Ama ne yazık ki bu yöntemle çekilen bir film herhangi bir şey anlatma yeteneğine sahip değildir. Tek düşüncesi "ilginç" pozlar yakalamak olan görüntü yönetmeni yardımcısı rolündeki yönetmenin *show*'undan öte ortaya başka bir şey çıkmayacaktır.

Küller ve Elmaslar filminde Cybulski'nin bir çöp yığını üzerinde öldüğü sahnede kamerayı yüzüne fazla yaklaştırsaydım, ana karnındaki bir embriyon gibi tortop olmuş can çekişen adamın titreyen bacağına görüntüleyemeyecektim. Bu sahne perdeye yansıtılabildi, çünkü kamera hayranlıkla adamı izlerken adam kameraya aldırış bile etmedi.

Biz gene tüm sahneyi olduğu gibi yakalayan *master shot*'a geri dönelim. Şimdi sırasıyla tek tek her oyuncuya yaklaşp sahnenin tümünü bir dizi parçalar şeklinde yakalamama izin veren kamera açılarıyla onları görüntülerim. En sonunda sıra yakın plan çekimlere gelir. Daha önce atılan adımlar sayesinde hangi anların yakından gösterilmesi gerektiğini artık biliyordumdur çünkü. Bu yaklaşım, yönetmenin oyuncularla tekniğe teslim olduğu kuşkusunu uyandırabilir. Olabilir, ama gerçek özgürlük yaratılan düzen pahasına kendini ortaya koyamaz. Bu düzen hem geleneksel yönetmen hem de en radikal yenilikçi tarafından altüst edilebilir. En bilgece düzenlenmiş sahne bile olsa en şaşırtıcı biçimde filme çekilemez mi? Aradaki tek fark, yönetmenin, sonunda, motiflerini daha açık görebilmesi.



Savaş Sonrasından Görünümler (1970)

Sıradışı hiçbir şeyi şansa borçlu olmayacaktır, kendi kararsızlığına da.

Bir filmin olay örgüsü nasıl çekilmeli? Televizyon kameralarının tümünü kavradığı bir futbol stadım gözümün önüne getirelim. Seyircilerin oyunu ekrandan izleyebilmesi için bütün kameralar aynı taraftan oyunu görüntüler, sanki maç bir tiyatro sahnesi üzerinde oynanıyordur. Seyirci kendi takımının kalesiyle karşı tarafın kalesinin yerini her aşamada bilmek zorundadır. Top stadda ve ekranda sağdan sola uçtuğunda, onda duruma göre korku ya da sevinç yaratır. Çılgın bir yönetmen kameralardan birini stadın öteki ucuna yerleştirse ve top birden aksi istikamete uçuyor gibi görünse kıyamet kopmaz mı?

Bir *fiction* filminde iş bu kadar basit değil. Gene de bazı yönetmenler olayları öyle bir tarzda çekiyorlar ki her türlü mekan duygusunu kaybediyoruz: Kişilerle mekanlar arasında bağlantı kurulmadı mı olay örgüsü anlaşılmaz, dolayısıyla ilgimizi hiç çekmez olur.

Sahne tümüyle hazırlandıktan ve çekim açıları belirlendikten sonra dikkatimi oyuncular üzerinde yoğunlaştırırım. Oyuncuların uzun çekimlerde daha iyi oynadıklarını düşündüğümüz günler de oldu: Kamera onları bir an olsun gözden kaybetmez, böylece oyunlarının en ince nüansını bile kayda geçirebilir sanıyorduk. Bugün artık kimse böyle düşünmüyor.

Aslında bu yöntem oyuncuya, kameraya kendi ritmini dikte etme fırsatı verir. Kendini beğenmişlikten filmin temposunu düşürür ve yönetmen de bu gecikme karşısında çaresizlik içinde kıvramır kalır. Kurgu aşamasında hiç-

bir şey kurtarılamaz, çünkü yönetmenin elinde oyunu daha dinamik bir tempoya kavuşturacak hiçbir araç yoktur. Oysa yönetmen çekim sırasında her an müdahale edebilmelidir. Eski usul rejilere artık yalnızca daha tutumlu davranmayı ve farklı çekimlere başvurmanın vakit açısından imkansızlığı içinde her şeyi son derece karmaşık ama tek bir çekimle toparlamayı gerektiren televizyon oyunlarında rastlanır.

Kamera önünde oynamaya hazırlanan oyuncu kendi rolü hakkında beslediği yüce duygularla yönetmenin gözüne girmeye çalışmamalı. Tam tersine oyuncu adım adım rolüne girmeli ve duracağı yeri, hareket tarzını zaman içinde yavaş yavaş öğrenmelidir. Genelde ancak bu aşamada ezberleyeceği rolünü provalar sırasında birkaç kere okuyacaktır. Ancak bu şekilde tazeliğini koruyup MOTOR! uyarısıyla birlikte istenen sonucu sağlayabilir. Bütün bunlara karşın sonucun tatmin edici olduğu durumlar çok seyrektir. Tüm dikkatini topladığı anlarda bile önceden kestirilemeyen teknik ayrıntılar yüzünden dikkati dağılabilir. Genelde ilk çekimi iki kez, hatta gerekirse üç kez filme çekirim. Bu sayıyı aşmamak gerekir: On kez, daha iyi bir sonucu garantilemez, özellikle bu yüzden harcanan emek ve zaman hesaba katıldığında. İki kere çektiğim ender durumlarda yalnızca iki ya da üç kopyadan fazla yapılmamasını rica ederim, kurgu aşamasında malzemeye boğulmak istemem çünkü. Tercihen çekim sırasında biraz değişiklik yapar, objektifi değiştirir ya da kamerayı başka bir yere yerleştiririm. Böylece kurguda yeterli malzeme elde edilmiş olur, en iyiyi seçme şansım olur.

Yönetmenin ancak tecrübeyle üstesinden gelebileceği

esas güçlük, sürekli bir akış sağlayabilmektir: Oyuncunun oyun düzeyi, sahnenin atmosferi, ışıklandırma vs konularında. Ancak akıcılık duygusu izleyiciye filmdeki olayları izleme imkanı verir; kopuk kopuk parçalar dikkatini farklı öğelere çeker, filmi bütün olarak algılamasını engeller. Bir sinemacı için bu sürekliliği sağlamaktan zor bir şey yoktur. İzleyicinin perdede neyi algılayıp neyi gözden kaçırdığını yönetmenin çok iyi bilmesi gerekir.

Çekim çalışmaları sırasında oyuncu olayın hangi noktasında bulunduğunu asla unutmamalıdır. Ancak film olayların sırasını izleyerek çekilmez, daha ziyade pratik gereklilikler sırayı belirler: Stüdyoda ve çeşitli çekim yerlerinde çekilecek sahneler biraraya getirilir. Ayrıca o anda orada bulunan oyuncular, hava koşulları ya da önceden kestirilemeyen başka etkenler de sahnelerin çekim sırasının belirlenmesinde rol oynarlar. Oyuncular bu karmaşada kolaylıkla kendilerini yitirebilirler. Tüm dikkatlerini "kendi" rollerini film süresince ısrarla korumaya ve her sahneye bir önceki sahnenin (bazıları henüz çekilmemiş olan) deneyimlerine dayanmaya vermelidirler.

En iyisi oyuncunun ısrarla kendine şu soruları sormasıdır: "Ben kimim? Nerden geliyorum? Filmin sonunda benim için belirlenmiş hedefe ulaşmak için ne yapmalıyım?"

Bunu yapmazsa oyununun en iyi anlarının olay örgüsüne yapay bir şekilde yapışıp kalması ve gereksiz bir ayrıntı olarak kurgu aşamasında makaslanması tehlikesiyle karşı karşıya kalır.

Kendinizce en iyi oynadığınız bölümlerin yönetmen tarafından makaslanmasının önüne nasıl geçilir? Bunun tek



Düğün (1973)

bir yolu vardır: Her an rolünüzü yeniden yaratın! James Dean'den hoşnut olmayıp oyununda hoşuna gitmeyen her şeyi makaslayan sorumsuz bir yönetmen varsayın. Aman korkmayın, bu pek mümkün değildir. Bir James Dean'in orijinalliği tek tek sahnelerde, bazı doruk noktalarda görülmez yalnızca, bu dahi oyuncunun yer aldığı filmin her karesinde mevcuttur.

21

Film Malzemesinin Hassaslığı ve Fotoğraf Çekme Stili

Eskiden teknik donanım ağır ve hantaldı ve perdedeki görüntü olayların dışında duran, "dışardan algılamakla" sınırlı bir kamera tarafından çekilmiş izlenimi uyandırırdu.

Hafif, taşınabilir sesli kameranın, kolay kullanılabilir bir ses donanımının ve Jüpiter lambasının ortaya çıkması, rejî çalışmasına kökten değişiklik getirdi. Bugün kameranın yeri olayların tam ortasıdır. Olayları, az ya da çok, kısa ya da uzun çekimlerle tespit edebilir ve kurgu için önümüze zengin bir malzeme yığını serebilir. Kurgulama aşamasında da efektler güçlendirilebilir, hatta bir görüntüden diğerine geçişler tamamen yok edilebilir. Eskinin güzel, ağırbaşlı görüntülerinin yerine parçalanmış, dağılmış, ama özellikle bu yüzden son derece dinamik ve subjektif bir dünya çıkar karşımıza. Oyuncuların oyunu, dekorlar, kamera hareketleri ile kurgunun icatları arasındaki eski-

nin bariz farklılıkları bu şekilde silinip gitmiştir. Elimizde canlı, uyarılarla dolu bir sinema var artık, tabii bizden de tekniğe mükemmelen hakim olmamızı talep eden bir sinema. Büyük kentlerde dünyaya gelmiş ve büyük kentlerin kopuk, fırtınalı yaşamını yansıtan bir sinema.

Kanal'ı çevirdiğim yıllarda verimli geçen bir çekim gününde olsa olsa dört ya da beş sahne çekilirdi. Bugün on beş ya da yirmi sahne çekmek iş bile değil. Bu, ekibi her an tetik durmaya zorlar; yönetmen de sahnede geçen olayı bir çekimden diğerine, kameranın ve ışıkların yerleştirilmesini beklerken ipin ucunu kaçıracağı endişesine kapılmadan, rahatça ve peşpeşe izleyebilir.

Yetmişli yıllara gelindiğinde Polonyalı sinemacılar, çağdaş sinema kültürünü sonunda yakalayabileceklerine inanıyorlardı. Çektikleri temposu hızlı filmlerle tükenmiş bir toplumsal organın kireçlenmiş damarlarındaki kanı tutuşturacakları umuduyla onların filmlerini taklit ettiler. Feliks Falk'un *Wodzirej*'i, Krzysztof Zanussi'nin *Kamuf-laj*'ı ve benim *Mermer Adam*'ım işte bu düşünceler ışığında ortaya çıktı.

Bugün amatör video kameralarında bile değişken odaklı bir objektif var. Yani bir objektifler dizisinden oluşuyorlar. Filme çekilecek objeye kamerayı hiç hareket ettirmeden yaklaşmak artık mümkün. Önceleri bu objektif yalnızca spor karşılaşmalarında kullanılırdı. Kameraman an-sızın, hızla elini hareket ettirir ve top birden büyüyerek tüm perdeyi kaplar. Şaşırtıcı, umulmadık bir efekt. Ama gene de! Yalnız ve yalnız kamera hareketi yön ve derinlik yanılmasını iletebilir. Objeler perdede yıldırım gibi bir

uçtan teğine koşar. Zoom'a gelince, o daha çok fotoğraf-
larda gördüğümüz başdöndürücü bir atlamaya benzetilebi-
rir. Burada kamera hareketinin yerine optik bir süreç geçi-
rilmiştir, sanki üstüste yığılımmış bir dizi fotoğrafa bakıyor-
muş duygusuna kapılırız. İzleyicinin ayağının altından san-
ki zemin çekilip alınıyordur, oysa biz tam tersini amalıyo-
ruz, bizim derdimiz görüntüye derinlik katmak. Bu yüz-
den bir *fiction* filminde hareketli objektiflerin kullanılması
tartışmalıdır.

Sinema tarihçisi olmadığım için bu objektifi ilk kimin
kullandığım söyleyemeyeceğim. Samrım Claude Le-
louch'tu. *Bir Kadın Bir Erkek* filminde kamera hareketiy-
le değişik odaklı objektiflerin kullanımını bir öncünün i-
güdüsüyle o güne dek görülmemiş bir esneklik ve ustalık-
la kaynaştırmıştı. Bu engel bir kere aşıldı mı artık her tür-
l çekimi, hatta en karmaşığını bile yapmak mümkündü.
Raylar üzerinde hareket eden kamera derinlik yanılısama-
sına yol açarken izleyici için görülmez olan zoom'un yardı-
mıyla önce perdede neyin gösterilmek istendiği tespit edi-
lebilir, sonra da görüntüdeki bir ayrıntı daraltılabilir ya
da genişletilebilirdi. Başka keşiflerin de arkası gelmekte
gecikmedi. Örneğin kamerayı yakında duran ve hatları be-
lirsiz bir nesneyle örtüp kareyi bariz bir biçimde (ve ara-
buk!) değiştirin; kameranın önündeki engel kaldırıldığın-
da karşınızda yönetmenin taleplerine göre şaşırtıcı yakı-
lıkta ya da uzaklıkta başka bir kare durmaktadır.

Bu yeni olanakların yardımıyla çok uzun planlar ekil-
meye başlandı. Yüzler, i mekanların ayrıntıları perdede
belirip sonra hemen total planda dondurulabiliyordu. Pek
Çok kısa plan hiç kesintiye uğratılmaksızın tek bir bütün-

de toplanabiliyor, bu da olağanüstü samimi bir atmosfer yaratıyordu. Birbirine deli gibi aşık bir çift daha önce herhangi bir hazırlık yapılmadan kalabalığın arasına karışabiliyordu artık. Oldukça uzakta pusuya yatan görüntü yönetmeni, oyuncular kentin rastlantılarla dolu gerçek dünyasında kalabalık tarafından görülme tehlikesi olmadan rahatça izleyebilecek duruma gelmişti sonunda. Bu yetmişli yılların en büyük keşfiydi, öyle bir keşif ki hâlâ bizi hayrete düşürüp heyecanlandırıyor.

Sonra sinema yeniden eski bildik objektiflerine geri döndü. Her sahne giderek artan sayıda tek tek çekimlere bölünüyor. Gene de geriye önemli bir deneyim kaldı: Eski-den esas olarak ışıklandırma sorunuyla ilgilenen görüntü yönetmeni artık kamera yönetimini, kendi ritmine kulak kabartarak daha çok üstlenmeye başladı.

22

Yönetmenin İki Gözü

Tanrı Babamız, yönetmeni iki gözle donatmış, biri kamera-dan baksın diye, öteki etrafında olup biten her şeyi görsün diye. İşte sizin de geliştirip mükemmelleştirmek zorunda olduğunuz en önemli beceri. Bıkıp usanmadan mükemmelleştirmelisiniz – ta ki günün birinde film çekmez olana dek. (Polonya içerikli filmlere kendinizi adanmışsanız, bu başınıza her an gelebilir. Onun için vakit kaybetmeyin!)

Haydi! Hazır, kamera, motor! Yönetmen algılar, aynı zamanda da gözlemler:

- Oyuncuların oyununu;
- Olaylara uygun bir kamera hareketini;
- Ekip üyelerinin davranışlarını: Çekimi izliyorlar mı? Kendi görevleri için gerekli sonuçları çıkarabilecekler mi?

- Işıklandırma: Işıklar oyuncuları daha önce konuşulduğu gibi ışıklandırıyor mu? (Bu aslında görüntü yönetmenin işidir ama kontrol etmek gerekir);

- Gökyüzü: Bulutlar güneşi kapamadan önce çekimi tamamlamak mümkün olabilecek mi?

- Şu anda hareket eden oyuncu değerli Çin vazosunu kırmasın sakın? Tehlikeli bir şekilde aşağı sarkan mikrofon görüntüye çıkar mı acaba? Ve çekim çalışmaları sırasında dikkat edilmesi gereken daha bir sürü ayrıntı.

Bütün bunlar çözülmesi oldukça güç, hatta gerçekleştirilmesi imkansız şeylermiş gibi gözükebilir; ama direksiyonun başına oturduğunuz ilk günü hatırlayın! Dostum sinema eleştirmeni Boleslaw Michalek ilk arabasını satın aldığı gün bir arkadaşından kendisine eşlik etmesini, arabayı kullanırken yanında oturmasını rica etmiş. Direksiyona oturduğunda da arkadaşına dönüp titrek bir sesle "Ben motoru dinliyorum, sen de yola dikkat et!" demiş. Birkaç dakika sonra da kendilerini bir çukurda bulmuşlar.

Sinemacılığa ilk başladığım günlerde asistanlarımdan çekimde şu veya bu noktaya dikkat etmelerini rica ederdim. Bir sürü yanlış anlamalara neden oldu bu ve hep felakete sonuçlandı.

Hayır, ne yazık ki bu görevi yönetmen başkaları arasın-

da paylaştıramaz. Ekip üyeleri her an yönetmenin denetimi altında olduklarını, onun gözünden hiçbir şeyin kaçmadığını bilmelidir. Kusursuz bir iş ortaya çıkarmanın tek yolu budur.

23

Şu Gevezeliği Nasıl Çekeceğiz ya da:

Perdede Diyalog

Günümüz sineması pek çok izleyiciye – hatta zaman zaman bana da – kendisini dinleyen var mı yok mu hiç alırmadan abuk sabuk konuşan bir ihtiyarı hatırlatıyor. Bol gevezelik ve ağır temposuyla zamanımızı çalıp bizleri saatlerce karanlık salonlara hapsediyor. Neden söz ettiğimi biliyorum ben, çünkü kendi filmlerimdeki bu berbat yanın farkındayım. Bir zamanlar sinema sanatı, bir görüntü, eylem sanatıydı, az konuşmaya dayalı bir sanattı. Artık gevezelik sanatı oldu, yer verdiği olağanüstü güzel, sıradışı görüntülerin ise filmin konusuyla ancak uzaktan bir alakası var, sanki yönetmen arasına silkinip uyanmış da aklına yeteneğini kanıtlamak gelmiş gibi.

Günümüzde filme yönünü veren, esas olarak diyalog. Eh, biz de zorunlu olarak bu gevezeliği filme çekmenin en iyi yolları üzerinde biraz kafa yoralım.

Bir kere diyalog sahnelerini hareketle "dinamik"leştirmek iyi olur. Bu, genelde iki sahne arasında yer alan giriş diyalogu için özellikle geçerli. Metin, olay örgüsünün anla-

şılması için gerekli bilgileri içerir: İçinde kişilerin hareket ettiği mekan, olayın izleyeceği seyrin yönünü hissettirmeli. "Yorgun" kahramanların birbirleriyle ciddi bir çift laf etmek üzere oturmak isteyecekleri an da gelecektir. Bu ne yazık ki kaçınılmazdır, çünkü yüzlerini hareket halinde gösterirsek, düşündüklerini ya da amaçladıklarını yansıtmamız mümkün olamayacaktır. O anlarda tüm dikkatinizi toplamamız gerekir! Oyuncuları öyle bir biçimde göstermelisiniz ki izleyici yüzlerini rahatça inceleyebilsin. Siz birisiyle konuşurken onun gözlerinin içine bakar ya da gözlerinizi onunkilerden kaçırıp başka yerlere çevirirsiniz. Bu, sohbetinin anlamım ortaya koyabilir. Perdede işte bunu göstermek gereklidir ve bu hiç de öyle kolay değildir.

Üç temel çekim vardır:

1. İki kişi konuşur; profilden görürüz.
2. Her birinin yüzleri yakın plandan çekilir.
3. Her konuşanın yüzü karşısındakinin kolunun ardından yakın plan çekilir.

Konuşan kişinin yakın plan çekimi söylenilenin anlamını vurgular. Doğru ya da yalanla parlayan gözleri karşısındakinin gözlerine bakar ya da gözlerini onunkilerden kaçırır. Mesele konuşana bakan gözlerin – objektif açısından – nerede olduğudur. Tabii burada kastettiğimiz, oyuncunun objektifin sağında mı solunda mı oturması gerektiği değildir.

"Kötü kötü baktı" ifadesi, oyuncunun karşısındakinin nerede olduğunu kesinlikle bilmek zorunda olduğuna işaret eder. Dinleyen, kameranın hemen yanında oturmakta-



Düğün (1973)

dır. Metnini söyler, tepkisini gösterir – ama aslında bu onun "esas" yeri değildir. Onun esas yeri, kameramn durduğu yerdir. Gözleri yaklaşık objektif hizasındadır. Peki o zaman karşısındaki neden doğrudan kameraya bakmasın? En kolayı bu! Ama ne yazık ki objektife bakmak, kameramn varlığını açığa çıkarır. Kameranın izleyiciyi ya da katılanları görüntüye getirdiği spor röportajlarını ya da sokak gösterileri üzerinde yapılan haberleri düşünün. Objektife bakar ve evde, televizyon başında oturan annelerine ya da arkadaşlarına el sallarlar. Oysa oyuncu sinema salonunda oturan izleyiciyi değil, perdedeki ortağına dönmüştür yüzünü.

İki kişilik bir çekimde bakışları arasındaki ilişki basittir: Sahnenin ve diyalogun anlamına göre ya birbirlerine bakarlar ya da gözlerini birbirlerinden kaçıırırlar. Aynı diyalogu iki yakın plan çekime böldüğümüzde iş zorlaşır: Dinleyen kişinin yeri nerededir? Kameranın yanında mı yoksa objektifin uzağında mı? Yüksekte mi alçakta mı? Dinleyen, hareket ediyor, ayağa kalkıp odada dolaşıyorsa, konuşan nereye bakmalıdır? Kamera ve çekim ekibi konuşan kişinin önüne geçmişse ve sözler kameranın arkasından "bir yerlerden" geliyorsa yönümüzü nasıl tayin edeceğiz?

Bu durumda görsel hafızanıza, iki ayrı planı, az önce çekilenle şu anda çekileni, akılda kurgulama becerinize güvenmek zorundasınız. Ancak o zaman konuşan iki kişinin bakışlarının bulunduğu objektifin yanındaki o algılanamaz noktayı kestirmeniz mümkün olur. Gerçekliğin gerektirdiğinden ne daha yüksek ne daha alçak, ne daha yakın ne daha uzak. Bu noktanın belirlenmesiyle oyuncunun bakışı

sağlamlaşabilecek, oyuncu da kamera önündeki bakışla perdedeki bakış arasındaki farklılığı gizleme olanağına kavuşacaktır.

Oyuncu karşısındakinin bakışlarını, yüzünü, hareketlerini gözünün önüne getirebilir. Ancak konuştuğu kişinin kameraya göre aldığı çeşitli yerleri tahmin etmeyi beceremezse rahat oynayamayacaktır. Bakışların eşsiz bir ifade gücü vardır: Boşlukta kaybolup gitmelerini engellemek için elimizden geleni yapmalıyız.

24

Ne Çok Yakın Ne Çok Uzak

Diyaloglar yalnızca sözcüklerden oluşmaz, bu sözcüklerin yarattığı sessiz tepkileri de kapsar. Bunu göstermenin en iyi yolu her iki konuşmacının tüm sahneyi çeşitli açılardan oynamasıdır. Bu yöntemi pek çok sinemacı eskimiş, kendi sinema anlayışlarına aykırı bulmaktadır. Kurguda elde edilebilecek etkiyi unutuyorlar ama. Çünkü kurgu yönetmene görünürde sıradan sayılabilecek film şeritleri arasından yüzdeki en ufak bir tiki, belli belirsiz bir hareketi keşfetme olanağı verir.

Amsterdam'daki Rijks Müzesine yolunuz düştüğünde Rembrandt'ın *Kumaş Taciri Loncası* adlı tablosunu mutlaka görün. Ressamın uygun gördüğü mesafeden bakacaksınızdır resme. Ne çok yakın ne çok uzak: Gözlerini size dikmiş oturan kumaş tacirlerinin bakışları sizi istenilen noktaya getirecektir. Bu etkiyi yaratmak amacıyla Rem-



"Kumaş Taciri Loncastı" – Rembrandt

brandt modellerinin bakışları için ortak bir destek noktası bulmuş: Masanın çevresini sarmış insanların gelmesini bekledikleri kumaş taciri. Ve bu kumaş taciri işte sizsiniz – bu olağüstü resme bakan siz izleyiciler.

Kamerayı oyuncuların hareketini en iyi şekilde yakalayabileceği bir yere yerleştirmeye çalışırım hep. Ama bazı istisnalar vardır, örneğın bir binanın, bir sarayın, bir koridorun ya da Eysel Kulesinin gösterilmesi gerektiği durumlar. Kamerayı binanın tümünü alabilecek bir mesafeye yerleştirmek gerekir, öyle ki sahne Paris Operasının önünde mi yoksa bir bankanın girişinde mi meydana geliyor, hemen anlaşılсын.

Uzun bir koridor göstermek istediğınızde girişte du-

rursunuz. Tek yol budur. Dağlar ancak uzaklardan seçilebilir. Yukarı tırmanmaya başladığınızda yalnızca taşlar gözükür. Aşağıdan dağ ufacık görünür, eğer arka planda bir sıradağın zirvesi gözüküyorsa. Eyfel Kulesini, bu olağanüstü yapının ayaklarından başlayarak göstermeye çalışırsanız da işi bozarsınız. Eyfel Kulesini sanki ilk kez görüyor-muşçasına etkileyici bir biçimde göstermek isterseniz:

1. Onu uzaktan göstermelisiniz. Ancak kenti de gösterdiğinizde olağanüstü boyutları ortaya çıkacaktır;

2. Kamerayı biraz yaklaştırıp devasa yapının önünde, aşağıda duran bir insanı gösterirsiniz. Tepeye tırmanmak isteyen karınca büyüklüğünde bir insan. Sonra: *Lütfen asansörü kullanın!*

3. Bu insanın yüzünü gösterirsiniz: Karınca izleyici olur. Bu insan ayakları altında uzanan Paris'e bakar, gördüklerini sahiplenir ve kendini Eyfel Kulesini inşa eden mimarla özdeşleştirir.

25

Sır:

Işık ve Gölgeler Diyarı

Işıklandırma, mesleğimizin en zor alanlarından biridir. Birbirinden apayrı ışıklar altında yapılan çekimlerin, güzel ve bütünlüklü bir görüntü oluşturmaları nasıl mümkün olabiliyor ki? Bu, kamera ustasının sırrıdır. Yönetmen, yalnızca görüntü yönetmeninin filmle ilgili hayalleri-

ni gerçekleştirmede kendisine nasıl yardımcı olduğunu denetlemek için bile olsa bu sırrı keşfetmelidir.

Genç yönetmen, bir gözü vizöre yapışmış, diğeri sımsıkı kapalı, perdede göreceklerini sınavacağını sandığı an'a ne büyük önem verir. Onu bekleyen, sürprizin ötesinde bir şeydir. Görüntü yönetmeniyle başta kararlaştırdığı şeylerin büyük bir bölümü görülmeyecektir. Kameranın gerçekten yakaladığı şey, yalnızca doğrudan sahneye bakıldığında denetlenebilir. En iyisi başlangıçla sonu tespit edip çekimin çerçevesine aşına olmaktır. Bu yolla objektifin görüş alanını ve oyuncuların yüzlerini ve mekanı nasıl değiştirebildiğini anlamayı öğrenebiliriz.

Bu estetik incelikler için filmimizin uzun odaklı merceklerle (1000, 500, 300, 250, 120, 90, 75) ve kısa odaklı merceklerle (20, 18, 16- 9.8, geniş açılı objektif, yani *balık gözü*) gereksinimimiz vardır; orta odaklı mercekleri (25, 35, 50) kendini kanıtlamış klasiklere bırakmak en iyisidir. Bu sayıların ardında yatan nedir? Sinema el kitapları 500'lük bir objektifle uçan bir kuşu göstermenin mümkün olduğunu, dar bir mekanın içini çekmek için 16 ya da 18'lik bir objektif kullanmak gerektiğini yazarlar. Aynı filmde farklı objektifler kullanmanın filmin bütünlüğünü ve stilini bozabileceğini, yönetmenin kararsızlığın yansıtabileceğini ve izleyicide korkunç bir kargaşa izlenimi uyandırabileceğini de bu arada unutmamak gerekir. Sanki önemli bir olayı büyüteç altında izliyormuş ya da dürbünün ters tarafından bakıyormuşuz gibi bir duygudur bu; görme tarzının olayın kendisi üzerindeki etkisi korkunçtur.

Bu tehlikeye düşmemek için birbirini izleyen sahne-



Hanna Schygulla - Almanya'da Bir Aşk



Hanna Schygulla - Almanya'da Bir Aşk

lerde objektifler, süreklilik duygusu uyandıracak şekilde seçilmelidir. Ancak bu şekilde bir çekimden diğerine, bir sahneden diğerine geçişler fark edilmez.

Sinemanın özü, izleyicinin dikkatini en önemliye yöneltip gereksiz olanı atmasıdır. Bu hedefe ulaşmamızı sağlayacak araçlar nelerdir?

Üç tanesinden söz etmekle yetineceğim:

1. İzleyiciye göstermek istemediklerimizi en başından itibaren dışarda bırakan çerçeve;

2. İzleyicinin dikkatini dağıtabilecek nesnelerin karanlıkta bırakılması;

3. Önemliye yaklaşırken önemsizi çabucak atlayan kamera hareketi.

Bu, bizim dünyayı algılayışımıza benzer tıpkı, çünkü dikkatimizi çekmeyen her şeyi görüş alanımızın dışında bırakırız: Yalnızca ilgimizi çeken telefon numarası notlarımız arasında dikkatimizi çeker, tıpkı ışık altındaki nesneler gibi. Bir nesneden diğerine geçerken iki markaj noktası arasında kalanları hiç kaale almadan bir ilişki kurarız.

Işık ve gölgeyle yaklaşmamızı sağlayacak bazı ip uçları:

Karşı ışık altındaki bir yüzü inceleyelim. Işık kaynağı oyuncunun başının arkasından gelmektedir. Sonuç: Bir ışık kaynağıyla çevrilmiş, ya gölgeli bir duvar ya da parlak bir gökyüzünün önünde duran yüzün hatları koyu ve düzdür. Bu efekt – bu tabii yalnızca bir yüze uygulanmaz, aynı şekilde oyuncunun silüeti ya da bir nesne aynı şekilde ortaya çıkarılabilir – esrarengiz bir şeyler döndüğü izlenimi uyandırır.

Gölgenin özelliği canlandırılmaz olması ve her ayrıntıyı silip yok etmesidir. İnsanın gördüğü, bildiği tanıdığı şeydir ama gene de farklıdır. Çok iyi tanıdığımızı sandığımız bir şey olağandışı bir ışıklandırmayla yepyeni bir anlam kazanabilir.

Güneş ışığı altındayken çevreyi önce karşı ışıktan inceleyip sonra sırtınızı güneşe verin. Binlerce gereksiz ayrıntı göreceksinizdir.

Güneşin altında kalan yerler rengarenktir, oysa karşı ışıktaki daha çok siyah ve beyazdır. Önce güneşli yerlere bakalım. Tam bir cümbüş! İnsan çeşitli olanaklar arasından ister istemez bir seçim yapmak zorunda. Uzun mercekli, örneğin 250'lik bir objektifle bakmayı bir deneyin. Çok şaşıracaksınız. Arka plan önemsiz şeylerle parçalanıp gider, saldırganlığım yitirir. Biçim yatışır, renkler, çıplak gözle görüldüğünden çok daha saf olan tek bir renkte bütünleşir. Önplandaki nesneler ise renkli, akıp giden bir tür sise dönüşür. Bu efekti Claude Lelouch ilk filmlerinden ustalıklarla kullanmıştır. Onun etkisi altında 1968'de *Her Şey Satılık*'ı sahneledim ve görüntü yönetmenim Witold Sobocinski önplanın bu bulanık, renkli öğelerini "Lelouch'lar" diye adlandırdı.

Her sahne için günün ya da gecenin en uygun anını kollamalı. Seçim bazen senaryodaki olay örgüsüne bağlıdır, ama bazen de olayı geceye, gündüze, şafak ya da günbatımına uydurmak daha doğru olur. Bu anların her biri izleyicide farklı bir duygu uyandırır. Gündüzle gece sahneleri arasında gidip gelmeyi de unutmamak gerekir. Zamanın geçtiği bu şekilde hissettirilebilir. Fellini'nin *La Strada*'sını



Vaadedilmiş Toprak (1974)

düşünün. Adından - "Sokak" - da anlaşılacağı gibi bu filmin en önemli ögesi, yani geçicilik, gündüzle gece arasında gidip gelmelerle ifade edilir.

Geceleri dış ya da iç çekim yapıldığında genelde ne yazık ki karartılmış gündüz çekimleri efekti elde edilir. Bunu önlemek için en iyisi ışıklandırmanın yönünü gösteren bir ışık kaynağını - bir pencere, bir lamba, gökyüzü - görüntüye getirmektir. Bu izleyicide saat duygusunu canlandıracaktır. Arka planda aydınlık bir gökyüzü, söndürülen bir lamba: Gündüz olmuştur. Lamba yanar, gökyüzü karanlıktır: Tabii ki gece olmuştur. Bu iki sıradan görüntü, pencerenin önündeki gökyüzünün ne kadar önemli olduğunu bir kere daha vurgulamaktadır. Karanlık bir gökyüzü tek başına geceyi ifade etmez. İzleyici kulise gerilmiş siyah kadife kumaş parçası sanabilir bu gökyüzünü. Gecenin karanlığına bürünmüş bir gökyüzü göstermek istiyorsanız bulutlarla kaplı kasvetli bir gün çekmelisiniz ve hem objektifi açık bırakmalı hem de filtre kullanmalısınız. Ancak yanan bir lamba ya da titrek bir mum ışığı izleyiciyi seyrettiği sahnenin gerçekten geceleyin geçtiğine inandırır.

Ormanın ortasında ışık her zaman gökyüzünden gelir, gece ya da gündüz, hiç fark etmez. Aradaki tek fark gecenin gölgeleri güçlendirip ayrıntıları silmesi, gökyüzünün de gündüze göre daha karanlık olmasıdır. Gökyüzünü görüntüden çıkarır, objektifi de filtreyle karartırsanız, gündüz ışığında mükemmel bir gece, "Amerikan gecesi" elde edersiniz, tabii bu durumda oyuncunun eline bir meşale tutuşturmayı da ihmal etmeyin.

Son bir görüntü. Bulutlu bir gün. Suni bir yağmur, fe-



Mermer Adam (1976)

nerinin ışığı kaldırıma vuran bir at arabası durmuş bekliyor. Güpegündüz çekilmiş bir gece sahnesi. Sokağı, atları, arabayı görüyorsunuz – olay örgüsü açıdan gerekli bunlar. Görüntü yönetmeni ışığı birkaç ilave lambayla güçlendirse belki iyi olur ama fenerin aydınlık ışığı görüntüye hakim olmakta gecikmeyecektir. Bu, gece demektir.

26

Gözleri Işıklandırmayı Unutmayın

Varşova Sanat Akademisinin sahne dekoru kurslarına katıldığım gençlik yıllarımda yaşlı profesörüm, Profesör Karol Frycz, tiyatrodaki "modernizm"in esas suçu, sahnenin hemen üstündeki ışıklandırmayı kaldırmasıdır derdi. Sahnenin tepesinden sarkan ışıklar oyuncularını zorla seyirciden ayıran bir engel (tabii ideolojik açıdan) olarak görül-müştü... İyi de, bu ışıklar olmadı mı bu kez de oyuncuların gözlerini görmek mümkün değil. Oyuncuları seviyorsamz – böyle derdi bizim profesör – sahnede gözlerini pırıl pırıl parlatan ışıktan vazgeçmek mümkün mü? Oysa bu pırıltılar neler ifade etmez ki: Umut, elem, aşk! Oyuncuların gözlerinde her şey yeniden yansır, ruhun tam bir aynasıdır-lar. Sinemada gözler yeterince aydınlatılmazlarsa bu aynaların neyi yansıtıklarını seyirci kestiremez.

Gözleri ışıklandırmak güç bir sanattır. Görüntü yönetmeninden genelde ilk ışıklandırma anlayışına ters düşen

ve elde etmeyi amaçladığı efektleri berbat eden karmaşık bir teknik beceri ister. Peki, kamera hızla oyuncunun peşine takılmışsa, o zaman ne olacak? Bu durumda akla gelen her dahiyane buluşu uygulamak gerekir.

Oyuncuları seviyorsanız bu ayrıntıyı göz ardı edemezsiniz. Oyuncular bu yüzden size müteşekkir olacaklardır. Hamlet'in oyuncular hakkında söylediği şu sözleri unutmayın: "Onların nezdinde kötü bir şöhrete sahip olmaktan- sa ölümden sonra lanetlenmiş olmak evladır."

27

Sırtında "Yönetmen" Yazılı

O Gereksiz Koltuk

Bir senaryoyu filmleştirirken yalnızca olay örgüsünü, içeriğini görüntülemeyiz. Senaryonun her sahnesi perdede bir canlılık, enerjiyle dolup taşma duygusu iletebilir – ya da tam tersine, sıkıntı ve kayıtsızlık, bu tamamen film ekibinin ortaya koyduğu çalışmaya bağlıdır. Yönetmen tek başına hiçbir şey başaramaz. Yönetmenin düşünceleri ve duyguları yalnızca oyuncular tarafından değil, tüm film ekibi tarafından hayata geçirilmektedir. Film setine yavaşlık, sıkıntı ve kendini beğenmişlik havası hakimse bu, ister istemez filmde geçen olayların havasını da etkileyecektir. Bu nedenle deneyimli bir yönetmen ekibini dikkat ve titizlikle seçecek, sonra da kendi tutumuyla onlara yön verip harekete geçirmeye çalışacaktır. Yönetmenin "adamları",

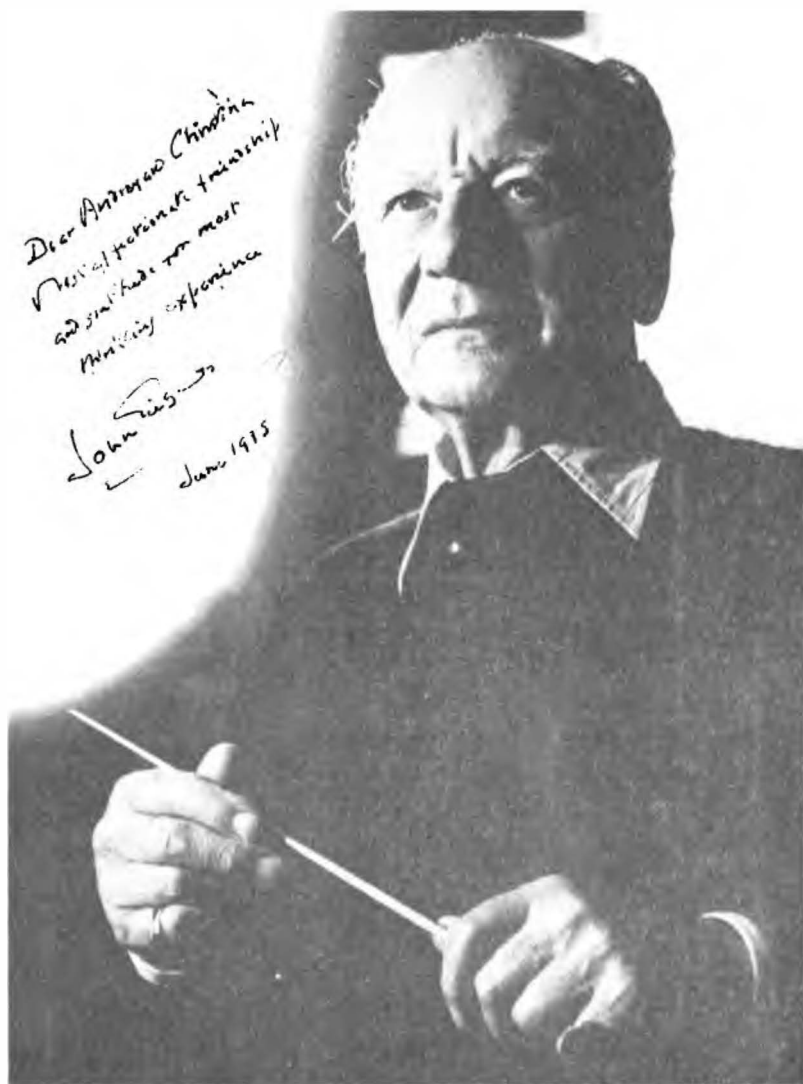
her şeyden önce, kendi gayretlerinin başarıyla noktalanacağından emin olmalıdırlar. Ve bu güveni onlara ancak setteki örnek tutumuyla yönetmen aşılabilir.

Yirmi yedi yaşımdan elli beş yaşına kadar geçen onca yılda yalnızca beş gün hastalandım. Yalnızca üç gün sette bulunamadım.

Yönetmen, oyuncular ve ekibi için sağlam bir dayanak noktası olmalıdır. Her şey ters gidebilir: Hava, oyuncuların sağlığı, yapım koşulları; ama yönetmen her şart altında *dimdik ayakta* olmalıdır, her soruya cevap verebilmelidir.

Evet, *dimdik ayakta*! Tam yirmi beş yıl, her sette *ayakta* durdum, hatta tiyatro çalışmalarında bile (bu tabii daha çok oturan çevrelerde hayli şaşkınlığa yol açtı). Elia Kazan, öncü Amerikan sinemacılarının deri jeanleri içinde nasıl ayakları üzerinde yaylanarak durduklarını anımsar. Bir Griffith ya da Stroheim'ın bilinen görüntüsü, benim için Amerikan sinemasının ta kendisidir, enerjidir, *aksiyon*'dur, buna bayılırım.

Sırtında "yönetmen" yazılı o ünlü koltuğa çok sık rastladım. Hatta alçak bir iskeleye uzanmış, senaryoyu inceleyen yönetmenlere bile rastladım. Ne üzücü bir görüntü! Sette yönetmen tüm ekip için bir enerji kaynağıdır. Rahat bir koltuğa oturursa enerjisi puf diye sönüp gidecektir.



Dear Andrew Chindera
Most of your friendship
and smile have been most
helpful experience

John Gielgud
June 1985

Sir John Gielgud

Yönetmen Onaylanmak İster

Çekim çalışmaları sırasında yaptığım her işte onay beklerim. Her çareye başvurup ancak sinema salonundaki seyircilerin bana açıklayacakları gerçeği önceden bilmek isterim. Filmin başarısını belirleyen önceden kestirilmesi güç sayısız veriyi değerlendirmek oldukça güçtür. Bir bilgisayar bunu başarabilseydi büyük stüdyoların hepsi uzun süredir onu kullanıyor olurdu (belki de çoktan kullanıyorlardır). Ne yazık ki ben yoksul bir yönetmenim ve kendi sistemimi geliştirmek zorundayım.

İlk filmimden bu yana – yirmi yedi yaşındaydım – kolitim vardır (sinema yönetmenlerinin klasik hastalığı). Ağrılarım duruma göre az ya da çok şiddetlidir – işte size benim geliştirdiğim kişisel sistem. Çekim sırasında ya da ilk baskının gözden geçirilmesi sırasında sancı şiddetlenirse, tamam derim, bu sahne iyi! Bende sancıya yol açıyorsa demek ki seyircide de benzer duygular uyandıracak, onları heyecanlandıracaktır, tabii sancılanmadan.

Orkestra Şefi'nin çekimi sırasında bir nedenden dolayı seti terk etmiş olan asistanlarımı fena halde haşlamak zorunda kalmıştım. Sir John Gielgud bunu onaylamış: "İyi bir yönetmen. Hiç sükunetini bozmadan etrafına bağırmasını biliyor!" Hoşnutsuzluğunu şiddet ve samimiyetle ifade edebilme becerisini her yönetmen göstermelidir. Kendi iç huzurunu yitirmeden etrafındakileri gayrete getirmesini bilmeli. Öfkelenirse işini pek iyi denetleyemeyecektir, kal-

dı ki diğerlerini gayrete getiremeyeceği gibi kendi filmini de berbat edecektir.

Yönetmen, ilk kopyayı ekibiyle birlikte izlemeyi ve isteyen herkesi gösteri salonuna almayı kendine borçludur. Gücünü ve açıklığını ancak böyle kanıtlayabilir: Birlikte çalıştığı insanlardan saklayacağı herhangi bir şey yoktur. Günün birinde filmini izleyiciye nasılsa göstermek zorundadır ve ilk kopyanın hep birlikte izlenmesi filmin kaderini tayin edecek o güne iyi bir hazırlıktır. Genelde kötü bir baskıyla ve akustığı kötü bir salonda gösterilse de bu ilk kopya, tüm eserin gerçek bir filme dönüşüp dönüşmeyeceğini hemen hissettirir. Perdeye baktığınızda sorunlarını unutmayı başarır, yalnızca filmdeki kişiler ve olaylarla ilgilenmeye başlarsanız, bu iş tamam demektir.

Tüm çekim tamamlandıktan sonra ilk *izleyicilerimi* toplanım: Ekibim, oyuncular, dostlar, rasgele seçilmiş sıradan insanlar. Filmi onlara henüz tamamlanmamış, kötü haliyle gösteririm. Bir onay –ya da bir ret– almanın en emin yolu budur. Film kurgu aşamasında düzeltilebilir, ama oyuncular tarafından canlandırılan kişiler, oyuncuların oynama temposu değişmez. Bu konuda hiçbir şey değiştiremezsiniz: Olayın esası ancak kamera önünde kotarılabılır.

Tanrı dünyayı altı günde yarattı, yedinci gün ise dinlendi. Her şeyin kendi uygun görüp tasarladığı seyri izlediğini biliyordu. Yönetmen iyi bir konu bulmuşsa, doğru bir oyuncu seçimi yapmış ve güvenilir bir ekip kurmuşsa içi rahat edebilir: Filmi başarılı olacaktır.

En iyi koşulların biraraya gelmesi nadirdir, genelde in-

san şansına biraz arka çıkmalıdır. Ama yönetmen her şeye de karışmamalıdır. Dünyayı yarattıktan sonra Tanrı bile inekleri bırakmış, rahat rahat otlasınlar diye, kuşlar uçuşsun, balıklar yüzsün diye. Her hayvan ne için yaratılmışsa onu yapacaktı çünkü, bundan emindi. Aynı şekilde yönetmen de çalışanları sürekli düzeltmeye çalışmamalıdır. Tanrı Adem ile Havva'yı bile bırakmış, rahatça günah işlesinler.

Renoir'ın *La Grand illusion*'un çekimine başladığı günlerde Eric von Stroheim'dan hiç memnun kalmadığı anlatılır. Gene de biz, uluslararası sinemanın en büyük eserlerinden birini Stroheim'a borçluyuz. *Küller ve Elmaslar*'da Cybulski'yi hayranlıkla izlemek yerine ona kamera karşısında nasıl hareket edeceğini öğretmeye kalkışsaydım hayatımın en büyük şansını kendi ellerimle yok etmiş olurum. İnsan orijinal bir şey, kendi filmini diğerlerinden farklı kılan bir şey yaratmak istiyorsa ekibine – özellikle de oyunculara – kendi özgünlüklerini serbestçe ortaya dökme fırsatı tanımalıdır.

29

Peki Ama Sanat İşin Neresinde?

Peki tüm bu makineleşmiş çalışma içinde bireysel ifadenin, sanatın yeri nerede? Hiçbir yerde! Tüm önerilerime uyup kendinizi sıkı bir disiplin altına soksanız, gene de sanata giden yola ulaşamazsınız. Sanatı yakalamak öyle kolay değildir. Ancak kendinizi önemsemekten vazgeçer ve

filmin konusundan kendinizi bir ölçüde koparabilirseniz, sanat yolu size açılır.

Resim sanatını ele alalım. David'in Marat'ya ithaf ettiği olağanüstü bir tablosu vardır. *Danton* üzerinde çalışırken elime bu tablonun bir taslağı geçti. Bir küvet; içinde her yanı kana bulanmış yatan Marat, yerde bir bıçak – her şey biçimin yatay düşünüldüğü izlenimini uyandırıyor. Gene de tabloda her şey dikey! Uzanıp yatmış olanın üzeri bomboş, etraf bomboş. David resmini neden sola doğru genişletmemiş? Bu takdirde orada, işlediği cinayetten sonra kaçan Charlotte Corday'ı görürdük mutlaka. Neden resmi aşağıya uzatmamış? Orada bir kan gölüyle karşılaştık, "Halkın Dostu"nun kanyla. Bunların hiçbirini yapmamış işte. David kim bilir hangi ilhama uyup katledilen devrimciyi detaylandırılmamış, bir anlam içermeyen kocaman bir arka plan üzerine yerleştirmeyi seçmiş. Belki de katledilenin bedenini, küveti, üzerinde notlar bulunan dağınık kâğıtları, katilin bıçağını çizmekle devrim ressamı, Marat'nın dostu olarak görevini yerine getirdiğini düşünmüştür. Belki de genel olarak ölümü düşünmüştür, günün birinde hepimizin (ve devrimcilerin herkesten önce) öleceği düşüncesi aklına takılmıştır: O kocaman alanı, yemyeşil ve bomboş alam bunun için boyamıştır. "Kendini önemsememek" ve "önemsiz" kavramları arasında koca bir uçurum vardır. *La mort de Marat* tablosunun dikey biçimi kendini önemsemeyen bir biçimdir ama kesinlikle önemlidir.

Sinemada sanatsal özgürlüğün yeri nerededir sorusuna benim verdiğim cevap işte budur: Her yerde! Sizin bu özgürlüğü keşfettiğiniz her yerde!



"Marat'nın Ölümü" - David

Sarhoş mu Ayık mı?

Danton'u tamamladıktan sonra güzel bir öğleden sonrası görüntü yönetmeninin spor arabasıyla eve dönüyorduk. Görüntü yönetmenine neden emniyet kemerini takmadığını sordum.

"Andrzej," diye cevap verdi Igor Luther, "artık hiçbir şeyden, ölümden bile korkmuyorum. Artık yalnızca film çekerken korkuyorum".

Evet! Olay bu işte: Kameramanla yönetmen arasında böyle bir gerilim hüküm sürmeli. Bu gerilimdir ki ekibi kamçılar, oyuncularını motive eder. Emegi geçen herkes sıradan bir filme değil, önemli ve benzersiz bir filmin yapımına katkıda bulunduğunu düşünür.

Korku, insanı felç edecek ölçülerde de olmamalı tabii. Yoksa yönetmen bir canavara dönüşüp çıkar: Başkalarına işkence edip durur, sanki kendi acılarını dindirmenin tek yolu buymuş gibi. Bir sinemacının bir çayırın ortasında duran kocaman ulu bir ağacı kestirip kamerayı boşalan yere yerleştirdiğini duymuştum. Bir diğeri aynı çekimi belki birinci kez tekrarlatıyordu; bütün bunlar saçmalık, yönetmenin gövde gösterisinden başka bir şey değil. Yönetmenin gerçek gücü ne yaptığını bilmesidir: Bunu bilmek, taleplerini koşullara uydurmasını sağlayacak ve - bu her şeyden de önemli - "bilmiyorum" ya da "yanıldım" diyebilmesini kolaylaştıracaktır.

Diğer bir meslek hastalığı da (özellikle acemilerde

çok sık rastlanır) ayrıntılara abartılı bir pay biçmektir. Her şey, ama kesinlikle her şey onlara önemli gelir. Önem-
siz bir efekti sağlamak için saatlerce uğraşır, oysa bu efek-
tin filme konulup konulmayacağından bile daha emin de-
ğildir. Kurgu masasında makasa kurban gidecek gereksiz
geçiş sahneleri çekerler, oysa başka bir nesne de aynı işi
görebilecekken kendi istediği bulunup önüne konsun diye
bıkmadan saatlerce beklerler. Bu yüzden hiç ara verme-
den, her an her saat çalışırlar.

Sanat Akademisine gittiğim ilk yıl, çizmek zorunda ol-
duğumuz modelin kompozisyonuna ve eskiz çalışmalarına
yalnızca birkaç saat ayırdık. Hemen ertesi gün ayrıntılara
geçtik ve üçüncü gün ayak parmaklarına sıra gelmişti: Re-
sim bitmişti bile. Bundan doğal ne olabilir ki! Henüz plasti-
ğin ve resim tekniğiyle ilgili konuların özüne inme beceri-
sine sahip olmayan öğrenciler bu yüzden ayrıntılara daha
çok saplampa kalırlar. Aynı şey sinemacılar için de geçerli-
dir.

Bence genç yönetmen işi fazla uzatmamalıdır. Ayrıntı-
larda kusursuzluğa ulaşmakla yapacağı hataları ortadan
kaldıramayacaktır. Hızlı çalışılırsa anahatlar gözönünden
kaybolmaz, hamle yapılabilir, çabalar yoğunlaştırılabilir.
İşi ağırdan alan genç yönetmen her ne şart altında olursa
olsun "sahneye koymaya" çalışacağı için açıklamalara takı-
lıp kalacaktır, henüz cevabını bilmediği sorularla karşıla-
şmaktan ancak bu şekilde kurtulmasının mümkün olacağı-
nı sanmaktadır çünkü.

Cézanne'ın suluboya resimleri, birkaç fırça darbesiyle
ana hatlara değinilip bırakılmış eskizleri, kendi içinde ta-

mamlanmış eserlerdir. Renk ve resim arasındaki ilişkiyle ilgili her soru, resimde canlandırılanla değiştirilen doğanın ortaya çıkarttığı her sorun çözüme kavuşmuştur, herhangi bir yorum gerektirmez.

Que Viva Mexico'da durum farklı mıdır? Her kare, Aizenştayn'ın olağanüstü ince, yaratıcı ve keskin bakışının kanıtıdır. Bu filmi görememiş olmamız ne yazık! Olsun, hiç değilse kısaltılmamış haliyle seyredebilenlerin bilincinde bu film henüz capcanlı.

Ve yönetmen duyarlı bir insansa – aksi olamaz zaten, duyarsız olsa duygularım başkalarına nasıl aktarabilirdi ki? – üretme sürecinin coşkusu içinde "tepkisini boşaltma" uğruna her yola, her araca başvuracaktır. Bazı ülkelerde, örneğin Polonya'da votka en iyi araçlardan biri sayılır. Başka yerlerde ancak alkolün etkisiyle "yaratıcı" olabilen yönetmenlere de rastlanmıştır. İlk bakışta bu, oldukça sempatik bir izlenim bırakır. Yönetmenin sarhoşluğu bulaşıcıdır sanki. Çekim çalışmaları sırasında herkes bol bol gü-lüp eğlenir. Ne yazık ki çekilen sahneler izleyiciye bu neşeyi yansıtmaktan uzaktır. Nedeni çok basit.

Sarhoş yönetmen çok gördüm, seyrek de olsa sarhoş görüntü yönetmeni de gördüm. Bir keresinde dut gibi sarhoş olmuş bir ekibe bile rastladım – ama sarhoş olmuş bir kamera bugüne dek hiç karşıma çıkmadı. Objektiflik ne yazık ki "objektif" sözcüğünden gelme. Kamerayı subjektif bir bakış açısına zorlamak istediğinizde objektif zekanızı tümüyle ortaya sermek zorunda kalırsınız, kamera isteğinizi ancak o zaman yerine getirebilir. Ve ancak ayık bir yönetmen böyle bir konuma sahiptir. Sinema salonlarında-

ki seyirciler de ayıktır. Sarhoş bir filmi ancak daha önceden içirdiğiniz misafirlerinize gösterebilirsiniz. Ama bizim işimiz bu değildir. Bırakalım bunu, bahçelerindeki bir aile partisini filme çeken amatörler yapsın.

31

Ben, Kantor'un Asistanıydım

Meraktan ya da öğrenme aşkından ona belki yardımlarını sunan gönüllüler –ama genelde dağarcıklarında etkin önlemlerden çok vaatler hazır bulundurup asla kabul edilmeyen süslü püslü öneriler ileri sürmekle yetinirler – bedel olarak, karşılaşılan zorluklarla ilgili açıklamalar duymak isterler ya da hiç değilse biraz övgü ve onun fazla zamanını almayacak bir iki gevezelik.

Descartes; Discours de la Methode, Bölüm VI

Sanki yönetmen yardımcıları için söylenmiş bir söz! Ben kendim de bir zamanlar asistanlık yaptım ve değerimin anlaşılmasını, sinema çekmenin sırlarının hemen bana ifşa edilmesini umdum. Çektiğimiz filme duyduğum ilgi, filmin benden bağımsız geliştiğini, yaratıcısının ben olmadığını fark ettiğim an söndü.

Ama günün birinde, ardımda yirmi iki yıllık bağımsız çalışma geçmişi, karşıma bir fırsat çıktı, bir günlüğüne Tadeusz Kantor'un asistanı oldum. Krakov'da *Mermer Adam*'ı çektiğim sıralarda Kantor'un *Ölü Sınıfı*nı gördüm. Hemen içimi bu inanılmaz gösteriyi film şeritlerine kaydetme arzusu kapladı. Kantor kabul etti. İki üç sahneyi açık havada çekmek istiyordum. Bu, filme biraz taze ha-

va getirecekti. Ayrıca Kantor'u sinema yönetmeni olarak da görmek istiyordum. Hayal kırıklığına uğramadım. Üç sahenin de tek bir günde çekilmesi gerekiyordu: Şafak sökerken, gün batarken ve gece. Akşam ve gece sahneleri için Kazimierz'in Yahudi mahallesindeki terk edilmiş pazar yerini seçtim.

Sabah yönetmene bu iki sahne için neye ihtiyaç duyduğunu sordum. Pek fazla şey istemem, dedi yönetmen. Ortalıkta kağıt saçılıp her yer bir çöp tenekesine çevrilebilirdi. Evinin önünde içi karton artığı dolu bir kamyonun durduğunu görmüştü, herhalde yeniden değerlendirilmek üzere toplanmıştı. Bu işe yarayabilirdi. Çekimlerden önce ağzından alabildiğim tek açıklama bu oldu.

Hemen ekibi topladım ve talimatlarımı yağdırdım – kâh tehdit edencesine kâh yalvararak (en etkili hangisi, kimse bilemez) – kamyon mutlaka getirilmeliydi. *Ölü Sınıf*'ın çekimleri bütün bir gün sürdü. Kamyona ne olduğunu soruşturacak vakti bile bulamadım. Ama akşam Kantor ile birlikte pazar yerine geldiğimizde kamyon tüm yüküyle orada duruyordu. "Bu mu?" diye sordum yönetmene. O hiç de şaşırmış görünmüyordu. "Evet," dedi. Kamyonun yükü boşaltıldı.

Ne yazık ki istiflenen kartonlar çok az görünüyordu. Bunlarla koca bir çöp bidonu yaratmak mümkün değil gibiydi. Kantor, ağzının içinde mırıldandı: "İslatmak gerekir." Hemen bir işaret çaktım, hazırda bekleyen belediyenin arazözü geri geri yanaşıp her yeri su içinde bıraktı. Ama kartonları her yana saçtığımız halde bu da işe yaramadı. Kantor kararsız, duruyordu. Bense onun talimatlarını bekliyordum.



Usta (siyahlı) ile çıracı (beyazlı)

"En iyisi hepsini yakmak," dedi sonunda yönetmenim.

Yine ben asistanlarıma bir işaret çaktım. Bir benzin bidonuyla çıkageldiler. Yalnızca üst tabaka ıslanmıştı. Kısa bir süre içinde her şey yanıp kül olmuştu bile. Kantor bunlarla ilgilenmedi bile. Bu karton yığının bir işe yaramayacağını o çoktan anlamıştı...

Kendi kendime düşündüm: Asistanın işi gerçekten çok nankör bir iş. İsterse elinde sihirli değnek, dünyayı yeniden yaratsın, bir çırpıda şu yönetmen denen canavarın her türlü kaprisini yerine getirsin: Kimse ona teşekkür etmeyecektir.

32

Kurguda Kararsızlık:

Bırakalım mı Atalım mı?

Kurgu yaratıcı bir süreç olabilir. Bir şart altında: Elde yeterince malzeme olmalı ki yönetmenle kurgucu farklı çözümler arasından tamamen bireysel bir seçim yapabilsinler.

Yönetmenin biri bir gün bana filmlerinden birinin kurgusunu beşten yediye, bir öğleden sonra tamamladığını anlatmıştı. Her biri birkaç yüz metre film malzemesinden oluşmuş on beş plan söz konusuydu. Kurgulama tekniği kuramı, bir sahnede belli sayıda çekimden fazlasını kullanmayı yasaklar. Bence bu yöntem, filmin esnek anlatı ritmiyle çelişki içindedir. Bu çeşitliliği ancak olayı sayısız planlara bölersek elde edebiliriz.

Uzun çekimlere dayanan bir film tabii ki etkileyici ve bütünlüklü bir stil olarak ön plana çıkabilir, ama genelde olağanüstü sıkıcıdır. Uzun çekimlere dayalı filmler daha birkaç yıl öncesine kadar ustalığın bir kanıtı sayılırdı. Ben de denemedim değil, sonunda anladım ki bu teknik en deneyimsiz yönetmeni bile fazla zorlamıyordu; bunu yapmak için fazla hayal gücüne gerek yoktu, pek öyle ustalık da (*know-how*) istemiyordu (her şeyden önce daha az zaman alıyordu). Oysa tam tersine, sahneleri çekimlere bölmek ve hem oyunculuk hem de hareketin ve ışıklandırmanın sürekliliği açısından gene de bütünlüğü bozmamak hayli çaba gerektiriyordu.

Bir sahne kamera önünde henüz şekillenmemişse, ona ne gibi bir profil vereceğinizi bilmiyorsanız, bunu örtbas edip ekipten gizlemeye çalışmanın bir anlamı yoktur. Yönetmen, yönetmenliğini her çekim gününde göstermelidir, o gün aklına hiçbir şey gelmiyorsa ya da yaratıcı gününde değilse de bu olguyu değiştiremez. Böyle durumlarda olayı ve oyuncuları, birbirinden farklı çekimlerde olabildiğince ayrıntılı çekmeye çalışırım: Önce genel planda, sonra yarı yakın, en sonunda da yakın plan çekimlerle. Biliyorum, bu salt teknik yaklaşım sanatsallığı bozabilir. Ama bu yöntemle hiç değilse kurgu aşamasında sahneyi yeniden düşünme olanağını elde ederim.

Pek çok sinemacı *cutter*'lerin adeta elini kolunu bağlar. Sanki kesilen her parça film, düşüncelerinden bir şeyler alıp götürüyormuş duygusuna kapılır, çekim sırasında ki niyetlerini gerçekleştirememekten korkarlar. Bu korkuyu insan üzerinden atmalı. Gerçi başka bir tehlike daha vardır: Yönetmen filmi hakkındaki ilk düşüncelerine sıkı

sıkıya sarılır, oysa kurgulanmış film görmek istediklerinden bambaşka şeyler sergiler. Tıpkı cepheden gelen farklı haberleri hiç göz önüne almaksızın ilk saldırı planında ısrar eden bir ordu komutanı gibi.

Metrelerce filmin nasıl kesildiğini her gün gören biri, çalışmamız hakkında belli bir fikir edinebilir. Ancak birkaç sahnenin kurgulanmış son şekli, filmin gerçek yüzünü gösterir. Bu da insana, henüz çekim çalışmaları sırasında gerekli bazı düzeltmeleri yapma, hangi oyuncunun ön plana çıktığını görme, diğer oyuncuların zaaflarının nasıl gizlenebileceğini araştırma olanağını verir. Kısacası, çekim çalışmasına koşut yürütülen kurgulama, filmin baştan sona gösterimiyle son bulmalı, hem de mümkünse çekimden sonraki ilk hafta içinde, çünkü film ekibi henüz dağılmamıştır, vazgeçilemeyecek sahneleri bir kere daha çekmek de bu durumda zor olmayacaktır. Kararsızlar için önemli bir tavsiye: Genç bir sinemacı ilave bir diyalogun ya da eksik kalmış bir yakın plan çekimin çekim yerinden farklı bir yerde gerçekleştirilebileceğini hiç düşünemez. Oysa bu çok kolaydır. Bitmiş her sahneye başka yerde hazırlanmış yeni planlar eklenebilir, yeter ki arka plan kurgu masasında kare kare kontrol edilsin. Zamanla ben bu türde belki yüzlerce plan çektim, genelde yapım bürolarından, stüdyonun avlusundan yararlandım bu iş için; planlar arasında kayın ağacı ormanı ya da bir gölün etrafında geçen sahneler bile vardı. Oyuncunun oyununun, arka plandan çok daha önemli olduğunu biliyorum çünkü.

Kurgu aşamasında bir yönetmen en çok çekilen malzemenin hangi bölümlerinin kesilip atılacağı kararını verirken zorlanır. Ama bu kararı vermek zorundadır. Film mal-

zemesinin giderek artması, çekim sırasında fark edilen eksiklikler üzerine belli sahnelerin uzatılmasının, yeni sahnelerin eklenmesinin doğal bir sonucudur. En ideal çözüm, zayıf sahneleri kesip atmak olurdu ama ne yazık ki olayın ve filmin anlaşılması açısından genelde önemli sahneler oluyor bunlar. Demek ki zayıf ama vazgeçilemeyecek sahneleri olduğu gibi bırakıp başarılı ve ilginç olmakla birlikte olay açısından gereksiz sahneleri kesip atmak zorundayız.

Senaryoda size oldukça güçlüymüş gibi gelen sahneleri çektiğiniz filmde ön plana çıkarmayı hiç denemeyin sakın. Tam tersine! İlk bakışta size hiç de ilginç gelmeyen sahnelerle filmin en yüksek düzeyine ulaşmaya çalışın. Bu sizi, ilerde, konuya mı yoksa sanatsal yöne mi ağırlık vereceğiniz ikilemiyle karşılaşmaktan koruyacak, hangisini kesip çıkarmanız gerektiğine daha kolay karar vermenizi sağlayacaktır.

33

Sesin Gerçekliği Görüntünün Gerçekliğini Doğrudan Etkiler

İlk filmimi çekmeye başladığım 1954 yılında ses doğrudan kaydedilirdi. İşin en garip yanı, nihai ses miksajı için de bu malzemeden yararlanılır, anlaşılır kalmaları adına diyaloglara başka ses malzemesi eklenmezdi.

Teybin keşfedilmesinden sonra –film yapımcılığın-



Demir Adam (1981)



Demir Adam (1981)

daki en büyük devrim – çekim çalışmaları sırasında kaydedilen sestten daha sonra yalnızca kontrol amacıyla yararlanıldı. Çekimler tamamlandıktan sonra oyuncular diyalogları stüdyoda eşleştirirler, orijinal kayıtlarda duyduklarına göre duyguları, tutkuları taklit etmeye çalışırlardı.

Bu yöntem şu inanca dayalıydı:

1. Ekip sette fazla gürültü yapıyordu. Sette yönetmen oyuncularla, kameramanlar ve asistanlarla rahatça konuşabilmeliydi. Ne de olsa en önemli şey, görüntüydü;

2. Diyaloglar son şeklini kayıt stüdyosunun ciddi atmosferinde almalıydı, burada yönetmen her bir cümleyi güzelleştirebilir, kamera önünde söylenen her sözü mükemmelleştirebilirdi.

Bütün bunlar önyargıdan başka bir şey değildi ve gerekli donanım (özellikle Kudelski'nin Nagra teybinden sonra) oldukça güvenilir olmakla birlikte yıllarca hükmünü sürdürdü.

İnatçı yönetmenler senkrondan, sohbetlerini, yarışma ve tartışma programlarını stüdyodan naklen yayınlayan televizyonun etkisiyle vazgeçtiler ancak. O anda akla gelen kelimeleri, tekrarları, kekelemeleriyle televizyondaki konuşmaların rahatlığı sinemacıların hayal gücünü zorluyordu. Bundan ilk önce belgeşel film çeken yönetmenler yararlandılar, sonra *Cinéma vérité*'nin öncüleri, sonra da herkes. Aynı anda kayda geçirildiklerinde görüntü ve ses arasında gizemli – o ölçüde tahlil edilmesi zor – ve derin bir bağ olduğu fark edilmişti çünkü.

Vaadedilmiş Toprak'ın bir sahnesini çektiğimde fabrikada binlerce dokuma tezgahı çalışıyordu. Bu korkunç gü-

rlt yüzünden oyuncular sözlerini abartılı bir bimde vurgulamak, sözlerinin anlaşılması için olağanüstü çaba sarf etmek zorunda kaldılar. Bu abartılı ifadeyi ne yazık ki stüdyoda tekrarlayamadılar, çünkü bu abartılı ifade ancak makinelerin gürültüsünü bastırmak için sarf edilen çaba yüzünden, kendiliğinden ortaya çıkmıştı.

Bitmiş bir filmi seslendirmek için elimizde sayısız teknik imkan var (ve her gün bunlara bir yenisi ekleniyor) ama ilk kaydın doğallığının yerine geçecek bir şey bence henüz keşfedilemedi. Bu yüzden ses teknisyeninin yönetmen huzurunda yaptığı ilk kayda sık sık başvurmak zorunda kalınacaktır.

Deneyimlerim bana göstermiştir ki ses, diyalogların teknik niteliği ve mükemmelliğinden bağımsız olarak büyük bir titizlikle perdedeki yerine oturtulmalıdır. Oyuncunun sesinin geldiği yer, daha ilk kopya aşamasında bile görüntüyle akışmalıdır. Seslendirmede hangi teknik kullanılırsa kullanılsın, farklı ses düzeylerini – yakın, uzak, arka plandan, görüntü dışından – ekim sırasında titizlikle not etmek gerekir. Stüdyoda olanakların sınırsız olduğunu düşünmek yanlıştır. En azından ben bu aşamada çok hayal kırıklığına uğramışımdır.

"Doğal ortamda" kaydedilip de görüntüyle arasında doğal bir bağ oluşturulamayan çeşitli gürültüleri tanımlamak çok zordur. Çevremizi saran doğal "gürültüler" görünürde önemsiz pek çok ge barındırır. Bu yüzden ses efektleri ve doğal gürültüyle temiz diyalog kayıtları birlikte bir bütün oluştururlar; görüntüyle de birleşince bu bütün mkemmek bir mekan ve derinlik izlenimi uyandırır; kayıt

stüdyolarındaki en karmaşık teknikler dahi böyle bir etki yaratma gücüne sahip değildir.

Şunu da fark ettim ki ses teknisyeni çok fazla manyetik bantla çalışmışsa ses miksajı da temiz olamıyor. Bu işi yapan teknisyenler bana hangi rengi kullanacağını bilmeyen ressamı hatırlatmıştır hep. Ressam paletine o kadar çok renk katıp bunları birbirine öyle karıştırır ki sonunda ortaya pis bir resim çıkar.

34

Müzikal Renklendirme Değil Müzik

Müzik eğitimi görmedim ve eksikliklerim içinde beni en çok rahatsız eden de budur. Gene de ben, bu konudaki bilgisizlikleri içinde sıkılan pek çok yönetmenin yaptığı gibi hep aynı besteciyle çalışmam. Filmimin konusuna, türüne göre şansımı dener, farklı bestecilere başvururum. Bu yüzden, plansız programsız kalmamak için, filmde müziğin rolü ve ne şekilde kullanılacağı konusunda ister istemez bir görüş oluşturmak zorunda kaldım.

Filmde müziğin işlevi son yıllarda oldukça gelişti. Gençliğimde besteci filmi kurgu masasında peşpeşe birkaç kez seyrederdi. Sonra, sahne sahne, saniyesine saniyesine müziğin nereye konulacağı tespit edilirdi. Bunun adı "müzikal renklendirme" idi. Tabii bu, Gustave Doré'nin *Don Kişot* ya da *İlahi Komedî*'yi resimlendirirken gösterdiği aynı titizlikle görüntüye yapıştırılmalıydı.

Bugün durum farklıdır. Besteci ilk çekim gününden

itibaren setteki yerini alır. Böylece filmin son şeklini almış görüntülerinden ilham almakla yetinmemiş, aksine atıldığı film yapma macerasının her aşamasında yönetmene eşlik etmiş olur. Bence en iyi çözüm bu; çünkü böylelikle besteci eserin ortaya çıkma sürecine bizzat katılmış olur, bitmiş bir ürüne ayak uydurmak zorunda kalmaz.

Bu arada müziğe duyarlılığımız da hayli gelişti. Günümüz filminde müzik çok önemli bir işleve sahiptir. Bunu transistörlü radyoların yaygınlığına bağlamak yanlış olmaz herhalde. Arabada oturmuş giderken, radyoda Vivaldi çalar. Aynı zamanda motorun homurtusuna ve yanımızdaki insanların sohbetine kulak kabartırız. Bu günümüzde en sık karşılaşılan ve en yaygın müzik dinleme şeklidir. Müzik, her an, her işte yanımızdadır demekle abartmış olmayız. Ortaya hiçbir şey çıkartmaz, yanıbaşımızda bağımsız bir yaşam sürdürür, hayatımızın bir parçasıdır. Müzik, kendi ruh halimize ya da içinde bulunduğumuz duruma çoğu kez uymaz bile.

Yıllar önce Arthur Rubinstein uçağına binmeden önce bana şöyle demişti: "Ne korkunç! Gene şu müzik! Ya bir cenaze törenine gidiyor olsaydım?"

Kısacası müzik çevremizin bir parçasıdır, başka gürültülere karışır, öylesine, o anki duruma uyup uymadığına bakmadan. Günümüzde bestecilerin eskinin filmde geçen olaylara uygun homojen bir müzikal desteğine başvurmak yerine kopuk kopuk parçalardan, oraya buraya atılmış renklerden yararlanmasına şaşmamak gerekir.

Önemli bir diğer yenilik de filmin görüntülerini klasik müzik parçalarıyla desteklemektir. İlk sonuçlar etkileyici,

büyüleyiciydi. Perdeden yansıyan ne olursa olsun, oyuncular isterse son derece önemsiz, sıradan olsun fark etmiyordu. Vivaldi, Bach ya da Brahms'ın nağmeleri bu görüntü-
re belli bir derinlik katıyor, bir giz, bir güzelliikle donatı-
yordu. Bu müziğin nağmelerinin yanında her türlü diyalog
soluklaşıyor, diğer "gereksiz" gürültüler yok olup gidiyor-
du. Eski ustaların büyüğü her şeyi etkisi altına alıyordu.
Ne yazık ki bu mutluluk uzun sürmedi. Kısa zamanda bü-
tün bu filmler birbirine benzemeye başladı, çünkü bu mü-
zik, yönetmenin, senaristlerin ve oyuncuların kişiliğini si-
lip süpürüyor, sinemayı ölümsüz müziği resimlendiren bir
dizi kareler yığınınına dönüştürüyordu.

Bu deneyim sayesinde bugün sinema için çalışan bir
besteci şunu bilir ki:

1. Belli bir sahne ya da sahneler dizisi için tasarlan-
mış da olsalar müziğini kurgudan sonra bambaşka bir yer-
de bulabilir. Bu yüzden o da dikkat çekici bir izleğe ve fil-
mi diğerlerinden farklı kılacak belli bir orijinallığe sahip
bir motif bulmaya çalışır. Tüm hayal gücünü bu noktada
yoğunlaştırır – eskisi gibi – müziği görüntüyle karşılaştırma-
ya çalışmaz.

2. Müziği olayda geçen diyaloglar ve gürültüler içinde
eriyip gidecektir, müziğini kendi için tamamlanmış, tutar-
lı bir eser olarak görmesi için ortada herhangi bir neden
yoktur. *Aleksander Nevski* ya da *Korkunç İvan*'ın görüntü-
lerini Prokofiyev'in müziğine uydurmaya çalışan Ayzen-
ştayn devri kapanmıştır artık.

Deneyimlerim film müziğinin bir başka yönünü daha
gösterdi. Konusu ne kadar ilginç olursa olsun bir film

uzunluğuyla seyirciyi yorar. Yorgunluğun belireceği sanılan bir ana m¼zik yerleştirildiğinde izleyici yeniden canlanır, bu yeni şaşırtıcı unsur sayesinde diyalog ya da oyuncunun sözlerine yeniden ilgi gösterebilir. Müziğin bu işlevine günümüzde daha fazla önem verilmektedir, çünkü filmler giderek daha çok uzamakta, konuşmaya daha fazla yer verilmektedir. Filmlerin uzamasının ne yazık ki pek çok nedeni vardır, evet. İnsanlar gerçek hayata katılmaktansa sessiz sedasız sinema salonlarında ya da televizyonların başında oturmayı yeğlemektedirler. Uzun yıllar önce iki bölüml¼k bir film (*K¼ller*) çektiğimde ve izleyicilerin tepkisini merak ve endişeyle beklediğimde ünl¼ bir Polonyalı yazar bana şöyle demişti: "Öyle uzun bir film yap ki sinema salonunu bir daha terk etmeyeyim!"

Yaşamdan korkması, sinema salonunun karanlığına saklanması için kendince yeterli nedenleri vardı. Kısa bir süre sonra da intihar etti zaten.

Pek çok film için müzik gerekliyse, sinema filmi için vazgeçilmezdir.

Biz yönetmenler için neredeyse kendiliğinden ortadadır: "Film yapıyorsan mutlaka müziğe de ihtiyacın vardır."

Müzik mutlaka gerekli midir? Tümüne vakıf olduğum ve hedefimi açık seçik bildiğim filmlerimde olayı nasıl bir müzikle desteklemek gerektiğini baştan bilirim. *K¼ller ve Elmaslar*'da, filmin geçtiği başlıca mekanlar olan otel odasına ya da restorana dışardan gelen günün moda şarkıları yeterliydi. Bir yığın insanın rol aldığı, pek çok sahne tasarımcısının iş başında olduğu, karmaşık olay örgüsüyle *Vaad edilmiş Toprak*, büyük bir senfoni orkestrasını ustaca

kullanmasını bilen bir besteci gerektiriyordu: Wojciech Kilar. Onun müziği kitle ve fabrika sahnelerine güç, toplumsal sahnelere belli bir ironi kattı. *Danton*'da görünürde anakronik olan Jean Prodromidés'in modern müziğine yer verdim, birkaç basit sesle filmin esasını vurguluyordu: *Parçalanmışlığı*.

Bazıları iyi film müziğinin farkına varılmayan müzik olduğunu söyler. Bu doğru olsa bile bu, bestecinin cesaretini kırmamalıdır.

35

Neden Tiyatro İçin Çalışıyorum?

Tiyatro için seçtiğim metinlerin zaman engelini aşmış ve ölümsüzleşmiş olmalarına dikkat ederim. Elimdeki her imkana başvurup Shakespeare, Çehov ya da Strindberg'in bana neler söylemek istediğini anlamaya çalışırım. Metni değiştirmem, sahneleri "düzeltmeye" kalkışmam, diyaloglara dokunmam. Hiçbir zaman metni geliştirmeye kalkmam. Bir cevap bulacağım inancı içinde metni, oyuncularla birlikte günlerce, haftalarca okurum. Bu çalışma beni daha iyi, dikkatli ve hırslı yapar, çünkü metnin gizini keşfetme umuduyla başkalarının benden önce bu çalışmaya atıldığını bilirim. Tüm dikkatimizi toplayarak yaptığımız bu analitik tekrar sayesinde *Hamlet*'in gizini, *Üç Kızkardeş*'in karmaşıklığını ya da Ibsen'in *Peer Gynt*'indeki kendine özgü yapının önlenemez şekilde içiçe geçmişliğini anlamamız mümkün oldu.

Tiyatroda yönetmen metne kelimesi kelimesine sadık kalmalıdır. Kendi keşiflerini yalnızca ve yalnızca yazarın söylemek istediğini daha iyi anlamasına borçludur, bir başka deyişle, sinema yönetmeninin rolü sınırsızken tiyatro yönetmeninki sınırlıdır.

Tiyatroda oyuncularla karşı karşıyayım. Bakışlarına dayanabilmeli, sorularını yanıtlayabilmeliyim (belki de bazen "bu sorunun cevabını bilmiyorum" diyebilmeliyim). Film çekerken sık sık yaptığım gibi ne kamera arkasına gizlenebilirim ne de oyuncuları asistanlarımın ellerine bırakabilirim.

Tiyatroda oyuncu – sahneye adımım attığı andan itibaren – gösterinin başarısından sorumlu olduğunun bilincindedir. Bu ona kendi değerini bilme rahatlığı verir, oysa sinema oyuncuları sinema denen o korkunç mekanizmada ufakık bir dişli oldukları duygusuna kapılırlar genelde.

Metni çözümleyerek okuma, konuşma alıştırmaları, sahne üstündeki provalar, tiyatrodan ya da başka yerde yaptığımız konuşmalar beni oyuncularla yakınlaştırır, onları daha iyi tanımamı, oyuncularla şöyle bir karşılaştığım setteki durumun aksine onlardan çok daha fazla şey öğrenme yol açar. Bizi ayıran masanın üzerinden tiyatro oyuncularının doğrudan gözlerinin içine bakarım – çünkü zaaf larımı onlardan saklamamam gerektiğini bilirim. Daha çok sinema oyunculuğu yapmış olanlar, genelde, daha kıvraktır ve kendi çözümlerini yönetmene önermekten kaçınmazlar. Aynı zamanda rollerini daha kolay şekillendirilebilirler ve kendilerine daha fazla güvenirler.

Bulduğunuz oyuncular her zaman en iyileri olmayabi-

lir. Hemen hemen her filmde birlikte oynayan küçük bir grup oluşturur bunlar genelde. Zaman zaman yeni bir oyuncuyu bu gruba dahil etmekte yarar vardır. Ama oyuncu "pazarı" bilgisi, tiyatro için çalışmanın ancak tali bir nedenidir. Tiyatro bana çok daha fazlasını öğretir – öncelikle de oyuncularla ilişkimde dürüstlüğü. Sinemada sık sık başvurduğum mazeretlere tiyatrodaki sığınmanın imkansızdır: "Kurguda bu işi hallederiz", "Burayı müzikle daha iyi vurgularız", "Perdede bu göze bile çarpmaz"

Tiyatroya borçlu olduğum üçüncü ders, sinemanın gerçeğe öykünen "yapısı" ile tiyatronun "yapaylık"ı arasındaki zıtlığın bilincidir. Tiyatro yönetmenden, çok daha keskin bir biçim anlayışı, olaylara sahnede stilistik bir bütünlük verme yeteneği ister.

Birkaç yıl önce Dostoyevski'nin *Ecinniler*'ini sahneye koymaya karar vermiştim. İlk gösterim günü öncesi yaptığımız genel provada oyuncuların biri konuşmanın tam ortasında *gerçeğe uymayan* bir biçimde sandalyenin kenarına yapıştı ve aynı şekilde son derece *yapay* bir biçimde yere kapaklandı. Oturduğum yerden fırlayıp yardıma koştum. Bir terslik olmuştu anlaşılan.

Kalp krizi geçiren bir oyuncunun gerçek hareketleri bende neden "yapay", "gerçekdışı" bir olayla karşı karşıya olduğum duygusunu uyandırmıştı? Nedeni basit; çünkü adamın doğal hareketleri sahneye konmamış, biçimlendirilmemişti. Ölümü gerçeğe uygun bir şekilde canlandııyordu, ona tiyatroya uygun bir biçim verilmemişti. Aynı şey sette başımıza gelse, kılımı bile kıpırdatmaz, aksine iyi bir oyuncunun müthiş bir doğaçlamasıyla karşı karşıya olduğumuzu sanırdım.

Tiyatrodan edindiğim bu tür deneyimler, bana doğal olanla gerçek olan arasında bir fark gözetmem gerektiğini öğretti. Tiyatro biçim sanatıdır. Sinemanın bir özelliği olan gerçeğe öykünmenin tiyatrodaki yeri yoktur. Tiyatronun mekanı sahne ve seyircilerin oturduğu salondur. Oyuncu ve izleyici tiyatronun vazgeçilmez iki unsurudur: Varlığını bu iki unsura borçludur. Tiyatro yönetmeninin oynadığı rol bu yüzden çok önemsizdir.

Yönetmen oyunculara yardım etmeli, onları yürekletmelidir, yönetmen boş salonda yapılan provalarda oyuncuların ilk izleyicisidir. Oyunun örgüsünü ve anlamını ortaya çıkaracak vurguları saptamalıdır. Bu çok fazla bir iş değildir ama az da sayılmaz, artık bu göreve verdiğiniz öneme göre değişir.

Etkisi fazla uzun sürmeyen ve hemen unutulmuş tiyatro gibi bir alanda çalışmakta neden bu kadar kararlı olduğum bana sık sık sorulur. Elimde çok daha kalıcı, gelecek kuşakları bile etkileyip eğlendirmeyi sürdürecektir sinema gibi bir olanak varken bu ısrar neden?

Beni tiyatroya bağlayan da işin bu gelip geçici yanındır, kalıcı olmayışıdır. Ölümsüzlükle flört eden, kendini ebedileştirmek isteyen bir insan hiçlik ve ölüm fikrinin cazibesine kapılmaktan kendini alabilir mi? Kaldı ki bu duygu yaşlandıkça daha da güçleniyor.



Almanya'da Bir Aşk (1983)

İki Tür Sansür

İki tür sansürün varolduğu bilinir. Bilinmezin korkusuyla sanatçının kendi kendine uyguladığı iç sansür; bir ülkede düzeni, genel ahlakı vs korumak adı altında çeşitli kurumlarca uygulanan dış sansür.

Sansürden yalnızca devletin koyduğu kısıtlamalar bağlamında konuşulması daha sıkça rastlanılan bir durumdur, özellikle yapımı finanse eden devletse ve sanatçılar da devlet parası karşılığında çalışıyorlarsa. Bu işi fazla kolaylaştırıyor. Gerçek sansür, genel ahlağın, beğeninin, hatta toplumsal ve ahlaksal önyargıların sınırlarını aşma korkusundan kaynaklanır. Gençlik günlerimde Louis Malle'in *Les Amants* adlı filmini nefesimi tutup hayranlıkla seyrederdim. Benim için sınırsız erotik özgürlüğü temsil ediyordu. Sonra, Oşima'mın *Duyular İmparatorluğu*'nu seyrederken bu alanda sınır denilen bir şeyin varolamayacağını öğrendim. Yabancı ülke gazetecilerine sık sık, Polonda'daki siyasi sansür uygulamaları hakkında açıklamalar yaptım. Ama hiçbirisi bana Fransa'da - siyasi sansürün olmadığı bir ülke - Cezayir Savaşı ya da 68 Mayıs gibi ağır toplumsal ve siyasi sonuçları olan olaylar hakkında neden hemen hemen hiç film çevrilmediğini açıklayamadılar. Yoksa Fransa'da iç sansür, siyasi sansürün yerini mi alıyor?

Polonya sansürünün gizli bir belgesinden bir bölüm:

II. Delil
19..

Varşova, 16 Temmuz

Nr. ZI - Pf- 132/18/75

Gizli

Belge no.24

18 Nolu Sansür Raporu

İlişikte, Birleşik Polonya İşçi Partisi Merkez Komitesi-nin ideoloji ve eğitim bölümünün hazırladığı "A. Wajda'nın *Vaad edilmiş Toprak* adlı filmiyle ilgili olarak yürütülen tartışmanın notları"nı gönderiyorum.

Müdür

(Julian Pelczarski)

A. Wajda, uluslararası alanda önem kazanmış dört Polonyalı yönetmenden biridir. Bu dört kişi içinde o, Polonya'da çalışan iki kişiden (diğeri Zanussi'dir) biridir. Filmleri ve tiyatro çalışmaları, ayrıca yaptığı görüşmeler, ideolojik ve siyasi görüşlerinin bize uymadığının yeterli kanıtlarıdır. Benimsediği görüşler, genelde sanatçılarda rastlanıldığı türdendir: Geçmişin ve şimdinin "objektif yargıcı" olma iddiasındadır. Marksizme ya da herhangi başka bir felsefi ya da toplumsal sisteme sarılmaksızın dünyanın her türlü sorununu hümanizma ve ahlak normlarıyla çözüme kavuşturma hakkına ve olanağına sahip olduğu görüşünde.

Sinema, kitlelere seslenir. Kitleleri yönlendirmek isteyen herkesi ilgilendirir. Yönetmen kaçınılmaz olarak kendini, duygularını perdeye yansıtmak istediği izleyici ile iktidar arasında bulur. Bu ilkenin geçerli olmadığı ülkeler bir yer-

lerde vardır herhalde. Çoğu zamansa insan o kadar çok sıkılıyor ki, en derin köşelerden kopup gelen bir çığlık bile herhangi bir etki yaratmıyor. Kimse böyle bir çığlık beklemiyor bile.

Shakespeare bir oyun yazdı, *III. Richard*. Kral bu oyunda en hafif deyiimiyle, biraz kötü bir ışıktta gösterilir.

Belli tarihi veriler ışığında Richard karakteri bambaşka bir şekilde yorumlanabilir. Uzun süredir İngiltere'de *III. Richard*'a kaybolan onurunu iade etmeyi amaçlayan bir dernek bile var. Tabii bu dernek pek fazla bir şey yapmadı. Shakespeare'in "politik haksızlık" yaparak oluşturduğu imajı adil, ama hiçbir mitos tarafından desteklenmeyen bir tezle çürütmek çok zor.

İktidarın da en büyük korkusu zaten bu: Sanatçının, tarihi zorunlulukları, iktidarı ve "olağanüstü karmaşık" siyasi ilişkileri hiç kaale almaksızın kendi aklına göre bir yargıya varması. Bunu engellemek için sosyalist devlet, edebiyattan sinemaya her türlü sanatsal faaliyeti finanse ediyor.

Parayı vererek bu alanları denetimi altında tutuyor – bu açık. Bu yüzden bu ülke sanatçıları, özellikle sinemacılar, çelişkili, hatta adeta büyüleyici şahsiyetler.

Film çevirdiğim bütün o yıllarda sansüre tabiydim: Sahneler kesmek zorunda kaldım, özellikle de diyaloglar, çünkü sansür için söz, ideolojinin başlıca iletişim aracıdır. Neyse ki sinemanın en büyük özelliği görüntüye dayanmasıdır, daha doğrusu sesle görüntü arasında ele tutulamaz bir şeye, filmin ruhuna. *Küller ve Elmaslar*'da bazı sözler atılabilir ama Zbysek Cybulski'nin oyununa kimse dokuna-

maz. O elle tutulamaz şeyi yansıtan oyunculuğu o günlerde tam bir politik müstehcenlik sergiliyordu: Zorla dayatılan gerçekliğin karşısına çıkan koyu renkli gözlüklü küstah delikanlı. *Mermer Adam*'da da aynı şey söz konusuydu. Film bütünüyle kabul edilemezdi. Birtakım yerlerin kesilip atılması neyi değiştirirdi ki?

Politik sinemanın esas sorunu, sansürün her işe burnunu sokmasını kabul etmek ya da buna karşı çıkmak değildir; öyle bir film yaratmalısınız ki sansür yöntemleri etkisiz kalsın! Yalnızca sansürcülerin hayal gücünü aşmayan şeyler sansür edilebilir. Gerçekten orijinal bir şey yaratın, sansürcülerin makasları havada asılı kalacaktır.

37

Hangi Parayla?

Sanatçı ve İktidar

Bu şizofreniden kurtulmak isteyen – en azından kısmen – bir sanatçı kendine şu soruyu sormalıdır: Filmimi kimin parasıyla çekeceğim? Kime bağımlı olacağım?

Sinema sanayisi devletin tekelindeyse, bu işlerden sorumlu bakanın harcanmaları denetlemesi de son derece doğaldır. Öte yandan sosyalist bir ülkede sinema sanayisinin halkın malı olduğu, yani halkın kendi gelirinden bir kısmını kendi ihtiyaçlarına uygun filmler çekmesi için sanatçıya verdiği de doğrudur.

Bu iki bakış açısı arasında önemli bir fark vardır. Çün-

kü sinema halka aitse siyasi makamların işe karışmalarına gerek kalmaz, sinemacıların kurduğu bir birlik her şeye yeter.

68 Mayıs'ının sayısız özelliğinden biri de sinemacıların gece boyu süren bir toplantısıydı. Fransa'da sinemanın yeni bir biçimi üzerine tartışılıyordu. Televizyon, izleyicisinin ödediği aidatlarla finanse edilebildiğine göre sinema sanayisi için de ortak bir finans kaynağı oluşturulamaz mıydı? Her vatandaş, diyelim ki 100 frank ödeyerek tüm bir yıl boyu Fransa'da yapılan tüm filmleri bedava izleme hakkı elde edebilirdi. Bu öneriyi sinemacılar reddetti. İşlerinden biri, haklı olarak, bunun ücretsiz değil, zoraki bir sinema olacağını ileri sürerek itiraz etmişti.

Bu olayı bizim durumumuza uygulamak mümkün. Yapımlarımız devlet tarafından finanse ediliyor bile olsa, biz Polonya'da zoraki bir sinema istemiyoruz! Kendimize şu soruyu sormalyız: Filmlerimizin gerçek yapımcıları kimlerdir? Bizce bu sorunun cevabı devlet olamaz. Yapımcı filmi gerçekten yapan kişi olabilir ancak. Üst makamların sorumlu saydıkları kültür bakanlığının bu işlerle ilgili bölümü, denetim organıdır. Ama vatandaşların tümünden kim sorumlu? Cevap ortada: Özelde her yönetmen, genelde kendi kendini yönetim meclisi.

11- 13 Aralık 1981 tarihleri arasında toplanan *Polonya Kültür Kongresi*'ne sunmak üzere "Devlet Himayeciliği ve Sanatçının Özgürlüğü" başlıklı bir bildiri kaleme almıştım:

Sevgili Dostlar,

Polonyalı bir film yönetmeni olarak deneyimlerimden



Subat 1982; "X" Grubu toplantıda

yola çıkararak size, devlet himayeciliğinin bence oynadığı rol hakkında konuşmak istiyorum. Daha çok sine ma ile ilgili olarak konuşacağım için şimdiden özür diliyorum, ama devlet himayeciliği sanatın çeşitli alanlarında farklı işlev ve etki alanlarına sahip. Bazı alanlarda müdahalesi sınırlı, bazılarında ise hiç yok gibi bir şey.

Düşünmek, örneğin, bence bedava yapılabilecek bir şey. Bir roman yazmanın bedeli komik denecek kadar az. Edebiyatımızın en sarsıcı eserini, Hayatla Barışmak kurşun kalemle birtakım defterlere yazan Stachura'yı düşünün bir kez. Resim yapmak için biraz daha fazla paraya ihtiyaç var – örneğin ellili yıllarda olağanüstü

güzellikte suluboya resimler yapan Andrzej Wroblewski: Sandalyede Çarmıha Gerilmiş; önemli, kalıcı, gerçekten güzel eserler...

Oysa bir sinemacı, seçtiği konu ne olursa olsun, ne yazık ki çok paraya ihtiyaç duyar, milyonlara...

Bu kültür kongresi bugün garip bir şey düşünmeme yol açtı. Devlet benim filmlerim için kendi kasasından milyonlarca zloti harcadı. Ama bildiğim kadarıyla hamilerim adına hiçbir yükümlülüğün altına girmedim. Yoksa ben, hem onlardan para kabul edip hem de onlar için hiçbir şey yapmayarak hamilerimi aldatmış mı oluyorum? Onları kandırdım mı? Hayır! Çünkü ben, kamunun parasını kabul ettim ve kamu yararına harcadım.

Kamuoyunun benim filmlerime ihtiyaç duyduğunu biliyordum. Nerden mi biliyordum? Çok basit: Satılan biletler, dolu sinema salonları, kasalar dolusu para; bütün bunlar "gerekli" sayılabilecek bir sinemanın gördüğü toplumsal desteğin en emin kanıtlarıdır.

Pek çok kötü filmin de aynı şekilde ünlendiği, hatta Kanak, Küller ve Elmaslar, Mermer Adam'dan bile çok daha fazla başarı kazandığı söylenebilir. Doğru, ama şu da kesin ki salonda yalnızca kendinden memnun devlet hamileri oturursa topluma yararlı sinema diye bir şey var olamaz.

Ben de devlet himayecilerinden para alıyor ama gene de kendimi özgür hissediyorum, çünkü bu paraya hiçbir zaman kendi param gözüyle bakmadım. Paranın her zaman geldiği yere geri dönmesine gayret ederim:

Devlet kasası!

Batı ülkelerinde kim gerekli sermayeyi toplayabilirse ona yapımcı, hatta bir anlamda filmin yaratıcısı gözüyle bakılır. Buna göre film, onun kafasından geçirdiklerine uymak zorundadır... Ama ben, en yüce değer in emek olduğunu çok erken öğrendim. Bizim ülkemizde filmin yaratıcısı, ancak filme en çok emeği geçen kimse o olabilir, yani ekip ve yönetmen. Polonya sinemasında yıllardan beri varolan kendi kendini yönetme düşüncesi, savaş sonrası sinemamızın yaşadığı büyük hamlenin başlangıç noktasını teşkil eder.

Resmi mercilerin düşünceleri, filmlerime yönelttikleri itirazlar ya da karşı çıkışlar beni hiçbir zaman fazla ilgilendirmemiştir. Beni bir tek seyirci ilgilendirir, özellikle onunla iletişim kurar amışsam.

Şimdi sıra, özgürlüğün ne işime yaradığını açıklamaya geldi. Sanatçı neden özgür olmalıdır? Özgür olmak istiyordum ve tek amacım vatandaşlarımın düşüncelerini özümlemek, onların dertlerini, umutlarını, hayallerini dile getirebilmektir. Devlet himayeciliği bunu asla benim elimden alamazdı. Neden bir fonksiyoner bu giziden daha iyi bilsin? Fonksiyonu zaten bu olduğu için mi? Resmi dairelerin tozlu sessizliğinde ve uzun tartışmalar sonucu ortaya atılmış senaryoların pek fazla işe yarayacağını sanmıyorum. Tam aksine: Bu tür palavralar olsa olsa hazmı zor kramplara yol açar, ruhsuz suratsız düşüklere.

Seyircisine söylediği sözlerden yalnızca sanatçı sorumludur. Özgürlüğünün kullanma talimatı budur. Bazen

sanatçı izleyicisine duymak istemediği şeyleri de söylemek zorunda kalır. Sanatçının bir anlamda iki yönlü bir özgürlüğe ihtiyacı vardır: Hem iktidar karşısında özgür olmalı hem de izleyici karşısında. Ancak en büyük sanatçılar bu özgürlüğü elde edebilirler; onlara saygımız sonsuzdur. Kim olurlarsa olsunlar, hamilere gelince, şunu hiçbir zaman unutmasınlar: Polonya'da sinema, halkın iktidardan kopardığı önemli tavizler oranında gelişmiştir.

13 Aralık 1981'de sunmak istediğim bildiri buydu. Ama o gün salonu kapalı ve mühürlenmiş bulduk. Kongreye katılan delegelerin çoğu tutuklandı. Hamimiz devlet, bize savaş açmıştı!

1955/1956 yıllarındaki yumuşama havası içinde sinemacılar Polonya'da "Sinematografik Yaratı için Kolektifler" temelinde yepyeni bir yapı geliştirmeye çalıştılar. Seyircilerimiz her türden film görmek istiyor. Bu ihtiyacı tatmin edecek herhangi bir "makam" var mı? Yok, elbette. Bu çeşitlilik ancak farklı karakter, merak ve görüş açısına sahip çok sayıda yönetmene kendini serbestçe ifade etme olanağı veren bir yapıyla sağlanabilir. "Sinematografik Yaratı için Kolektif" Polonya'da işte böyle bir yapı oluşturmaktadır.

Her kolektif üç deneyimli sinemacı tarafından yönetilmektedir: Bir sanatsal idareci (bu her zaman bir sinema yönetmenidir), bir edebi idareci (senarist, yazar ya da eleştirmen) ve bir yapım şefi. Sanatsal ihtiyaçlar ve yapım için gerekli olanlar konusunda engin deneyimi olan Barba-

ra Pec – Slesicka benim ideal yapım şefimdir. [Andrzej Wajda tarafından yönetilen *Kolektif X* 1982 yılında resmi makamlarca kapatıldı – Yayıncının Notu]

İsteyen yönetmen, dekoratör, yapım danışmamın ekiyle birlikte katılabildiği bir kolektifin sanatsal idaresinden bu üç kişi sorumludur. Her kolektif Sinema Okulunun yeni mezunları arasından üye toplamaya çalışır.

Sanatsal yönetim, yapımın da sorumludur. Senaryo ismarlar, yazarlarla senaryo için konuşur, yapıma yeşil ışık yakan birkaç resmi komisyonla pazarlığa oturur. Kolektif filmin yapımını gösterime girecek hale gelene dek örgütler ve en iyi dağıtım koşullarını bulmaya çalışır.

Uzun yıllara dayanan deneyimlerimiz, sanatçının ve tüm meslek mensuplarının çıkarlarını koruyan geçerli bir yapım biçimi sağlamamın en iyi yolunun bu olduğunu bize gösterdi. Tabii şu koşulun da yerine getirilmesi şartıyla: Kolektifin idaresi siyasi organlarca değil, kendi kendini yönetme meclisi tarafından seçilmelidir.

38

İlkgösterimin Hüzünlü Günü

Gelip Çattığında

İlkgösterim günü yönetmen için hüzünlü bir gündür. Film iyi olmuş ve başarı kazanacağı umuluyorsa filmi yapan bir grup dostun dağılıp gideceğini, aynı insanlarla ve aynı ruhla bir daha asla yeniden biraraya gelinemeyeceğini düşünüp üzülmürüz. Film zayıfsa, ilkgösterim günü hataları keş-

fetmeye başlarız. Her iki durumda da oyunculara, sanatsal ekibe, teknisyenlere, dostlara bir yemek verilir, işin hüsranla sonuçlanacağını önceden kestirmişseniz, yeterli miktarda votkayı hazır bulundurmakta yarar vardır.

İlk gösterim günü, filmle kesin olarak vedalaştığınızı gündür. Yönetmen bu noktada artık yeni projeler peşine düşmelidir. Gösterilen onca gayret ve titizlikten sonra birden insanın içini saran boşluk duygusuyla ancak böyle başedilebilir.

İlkgösterim günü, geriye dönüp bakmanın, bir bilanço çıkarmanın en uygun anıdır.

Lodz Devlet Sinema Yüksek Okuluna gittiğim 1949 – 1953 yıllarında bu eğitimi zaman kaybı sayıyordum. Ancak yıllar sonra bu okulun, dünyanın en iyi okulu olduğunu fark ettim.

Sinemacıların eğitimindeki zayıflık, bence, sinemanın yapısı gereği başka pek çok sanatla yakından ilgili bir sanat dalı olmasından kaynaklanmaktadır. Eskiden opera sanatının zirvesi sayılırdı, çünkü tüm sanatları özünde kaynaştırmıştı. Gösterilen bu itibarın operaya bir yararı olmadı; daha sonraki gelişimine hiçbir katkıda bulunamadı.

Sinemayı da aynı akıbet mi bekliyor? Bence, bu soruya verilecek cevap evettir.

Tekniği değil sanatı öğrenmek isteyen bir sanatçıya tek bir dalda eğitim görmemesini öneririm.

Genç yönetmenlere sanat dallarından şu üçünü önerebilirim: Müzik, edebiyat ve resim. Bu dalların her biri filmle ilgili olan her şeyi anlamamızı, doğru sonuçlar çıkartmamızı sağlayacaktır.

Sinema okulları bütün her şeyi aynı anda ve hemen öğ-

retme gayreti içindeler. Ne yazık ki müziğe duyarlı olmayı öğrenmek, henüz müzik değildir, edebiyat tarihi ve kuramı da edebiyatın kendisi değildir. Plastik görme eğitiminin geçmekle ressam olunmaz.

Lodz'daki okula, orada edindiğim dostlar için, orada her zaman yeni insanlar yetiştirileceği inancımın sarsılmazlığı için teşekkür borçluyum. Henüz staj yaptığı sıralarda tanıştığım Edward Klosinski de bu okuldan çıktı; asistanım olmadan önce pek çok filmimde görüntü yönetmeni görevini üstlenmiş olağanüstü saygı duyduğum bir meslaktaşım.

Sanatsal formasyonumu Güzel Sanatlar Akademisinden aldım ama "dünyanın en iyi sinema okulu" bana pratik olarak film çalışması yapma olanağı verdi. Yalnızca en doğru okul hakkındaki seçimimi açıklamak değil, sinema yönetmenliği mesleğinde ilerlemeyi sağlayacak en mükemmel basamakları sıralamak da benim için oldukça güç. Ayrıca bu meslek ve toplumdaki yeri bir zamanlarınkıyla aynı mı acaba diye düşünmek de gerekiyor.

Joseph Roth'un olağanüstü romanı *Die Kapuzinergruft*'da oğlunun nişanlısının samandan eşya yarattığını duyan bir aristokrat şöyle haykırır: "Dünya nereye gidiyor böyle! Nasıl oluyor da değerli eşyalar değersiz maddelerden elde edilebiliyor?"

Sinema ve televizyon yapımlarının büyük çoğunluğunda kullanılan mütevazı imkanlar, sandığımız ve umduğumuz gibi, sinemanın sanatsal ve siyasal özgürlüğüne kavuşmasına yol açmadı. Yalnızca yönetmenin rolünü güdükletirdi, o kadar. Yönetmen de sanatın giderek değersizleşen taklitlerini üretip durmakla meşgul.

Gençliğimde dünyanın değıştirilebileceğini – ve düzel-
tilebileceğini umuyordum. Sinema – 20. yüzyıl sanatı – bu-
nun en etkili silahlarından biri olacaktı. Farklı ırklardan,
ölkelerden ve kıtalardan insanların tüm dünyaya ulaşan si-
nema aracılığıyla birbirlerini tanıyıp dost ve müttefik ola-
caklarım umuyorduk. Ama görünen o ki dünya ciddi biçim-
de hasta. Eline istediğimiz kadar yeni oyuncaklar – tıpkı
bir çocuğa verir gibi – verip duralım, asla iyileşmeyecek.

Sosyalist ölkelerin filmleri Batıdaki insanları hiç ilgi-
lendirmiyor. Batılı ölkelerin seyircileri için bu filmler,
Marx zamanında İngiltere’de sendikal haklar için verilen
mücadele gibi eskimiş. Bizim Doğu Avrupa’da gösterdiği-
miz çabalar, dünyanın bugün olduğu gibi kalacağına ina-
nan bu insanlar için önemsiz. Ülkeyi terk etmeyi seçmiş
yönetmenlerimiz, genç ve yetenekliyseler, Batıda geçirdik-
leri onca yıldan sonra dünyayı bir *Amadeus*’la hayrete dü-
şürebilirler. Ama bizim burada, Doğuda yaptığımız benzer-
siz deneyimlerimizle etkilenecek bir seyirciyi onlar da bu-
lamayacaklardır.

Demirperde gereksiz: Dünya bugün iki kampa bölün-
müştür. Ellili yılların bu dekor parçası hâlâ ayakta.

Bir Chaplin’in evrenselliğine artık yer yok. İkiye bö-
lünmüş her iki dünyada da her Allahın gecesi film göste-
rilmesi, bu bölünmenin günün birinde kalkacağına inanan
gençlik günlerimizin umutlarını yalanlıyor. Herkese sesle-
nen bir sinema yok artık. Seçkinler için, *happy few*, yani
mutlu azınlık için yapılmış, sinemanın eski geleneğinden
yola çıkan filmleri kabul etmiyorum. Benim için bu film-
ler, yenilginin ta kendisidir.

Bu yüzden bu kitapta hep izleyiciye sesleniyor, başka-



Lenin doklarında Lech Walessa ile sohbet ederken; Ağustos 1980

larıyla kendimi özdeşleştirmeye çalışıyorum. Sartre'ın şu sözü: "Cehennem başkalarıdır!" benim hoşuma gitmiyor. Başkaları ve ben, yegane güç; yegane umut bizleriz. Sinema sanatının bir giz, izleyicininse sanatçıya kendini ifade etme fırsatı veren zorunlu bir bela olduğu görüşünü kesinlikle kabul etmiyorum.

Bu yüzden *Solidarność* (Dayanışma) hareketine katıldım. Ve onun ideallerine bağlı kalacağım, toplumun rahatını kendi mutluluklarına feda etmeye hazır, *barış* sözcüğünü kendilerinin rahat bırakılmasıyla eş anlamlı sayan insanlığı tehdit eden yalnızlığa, boşluğa karşı tek çözüm bence budur çünkü.

Yazarın Notları

ANDRZEJEWSKI Jerzy

Yazar, ahlakçı, perfeksiyonist. *Küller ve Elmaslar* (1947) adlı romanı benim filmime kaynaklık etti.

BROMOWICZ Ryszard

En sevdiğim tiyatro olan Krakova'daki "Serseriler Tiyatrosu"nın oyuncusu ve yönetmeni.

CYBULSKI Zbyszek

Oyuncu. Benim şu filmlerimde oynadı: *Bir Kuşak, Küller ve Elmaslar, Yirmi Yaşında Aşk*. Yapıtımdaki en mükemmel tipi ona borçluyum: *Küller ve Elmaslar*'daki Maciek Chelmicki. Polonya gençliğinin bir idolü olarak adeta efsanevi bir kişilik oldu. 1962'deki ani ölümü *Her Şey Satılık* adlı filmime ilham oldu.

DUNIKOWSKI Xawery

1875 – 1964. Heykeltraş, devasa heykellerin yaratıcısı. Olağanüstü bir kişilik. Genç yaşlarımda onun yapıtı üzerine bir belgesel yaptım: *Güneşe Gidiyorum*.

FALK Feliks

Sinema yönetmeni, senarist: *Kolektif X*'in üyelerinden. *Wodzirej* adlı ilginç bir filmin yaratıcısı.

FRYCZ Karol

Ressam, sahne tasarımcısı, tiyatro yönetmeni. Krakov Sanat Akademisinde sahne tasarımı dersini ondan aldım.

HOLLAND Agnieszka

Sinema yönetmeni ve senarist. *Uyuşturmadan* adlı filmimin senaryosunu kaleme aldı, ayrıca *Almanya'da Bir Aşk'ta* da birlikte çalıştık. Kendi filmleri tek kelimeyle mükemmeldir: *Taşralı Oyuncu; Ateş; Yalnız Bir Kadın*. Yalnızca kadınlarda rastlanabilecek olağanüstü bir kişiliğe sahiptir. 1981 yılında Paris'e yerleşti.

İWASZKIEWICZ Jarosław

Polonya şairlerinin ve yazarlarının Koca Yaşlı Adam'ı, 1920'den ölümüne, yani 1980 yılına kadar hiç aralık vermeden edebiyat çevremiz üzerindeki etkisini sürdürdü. Tek bir konu: Aşk ve Ölüm. Onun iki öyküsünden filmlerimde yararlandım: *Kayın Ormanı* ve *Wilkolu Kızlar*.

JANDA Krystyna

Oyuncu. Şu filmlerimde rol aldı: *Mermer Adam; Demir Adam; Orkestra Şefi; Uyuşturmadan*. Onun canlılığını, dinamizmini, gücünü, sonu yokmuş gibi gelen enerjisini keşfettiğimde henüz bir öğrenciydim.

KANTOR Tadeusz

Ressam, tiyatro yönetmeni. Polonya Avantgard akımının en önemli kurucularından. *Ölü Sınıf* adlı oyunundan o derecede etkilendim ki filme çektim, bu yüzden, ortada bir neden olmamasına karşın bana kırgındır.

KILAR Wojciech

Savaş sonrası Polonyası'nın en iyi bestecilerinden biri. *Vaadedilmiş Toprak*'ın olağanüstü dinamik müziği onun eseridir.

KLOSINSKI Edward

Görüntü yönetmeni (*Vaadedilmiş Toprak; Mermer Adam; Uyuşturmadan; Wilkolu Kızlar; Demir Adam*). *Mermer Adam*'ın setinde tanıştığı Krystyna Janda ile evli.

LIPMAN Jerzy

Görüntü yönetmeni. Sinemacılık kariyerine onunla birlikte başladı: (*Bir Kuşak; Kanal; Lotna; Küller*). Polonya sineması yeni bir fotoğraf çekme stilini ona borçludur. Almanya'da ve İngiltere'de çalıştıktan sonra sürgünde öldü.

LUTHER Igor

Görüntü yönetmeni (*Danton; Almanya'da Bir Aşk*). Slovakyalı olup ülkesini 1968'de terk etmiş ve öncelikle Almanya'da çalışmıştır.

MARCZEWSKI Wojciech

Çok şey vaadeden genç bir sinema yönetmeni. İki olağanüstü filmi var: *Zmory* ve *Dreszcze*.

MICHALEK Boleslaw

Eleştirmen, senarist (*Almanya'da Bir Aşk*). *Kolektif X*'te on iki yıl onunla birlikte çalıştım. Her alanda eşsiz bir danışmandı. Siyasal Bilimler öğrenimini Brüksel'de tamamladı. Bütün dünya dillerini bilir, oysa ben bu konuda sıfırımdır.

MUNK Andrzej

Sinema yönetmeni. 50'li ve 60'lı yıllarda benim filmlerimde de başrolü oynayan kuşak hakkında filmler çekti: *Eroica; Zezowate szcescie*. Ama filmleri benimkilerden bambaşka bir üsluptadır: çok daha alaycı ve akılcı. 1962'de geçirdiği bir araba kazası sonucu öldü.

OLBRYCHSKI Daniel

Oyuncu. Pek çok filmimde rol aldı: *Her Şey Satılık; Savaş Sonrasından Görünümler; Kayın Ormanı; Düğün; Pilatus ve Diğerleri; Vaadedilmiş Toprak; Wilkolu Kızlar; Almanya'da Bir Aşk*. Hep Cybulski'nin yerini almak istedi – sonunda da başardı. Halktan gördüğü sevgi sanatsal titizliğinden ödün vermesine asla yol açmadı.

PAWLIKOWSKI Adam

Eleştirmen, besteci, oyuncu. *Küller ve Elmaslar*'da rol aldı; *Kanal* için Okarina melodisini besteledi. Aşırı duyarlı, olağanüstü etkileyici bir insan.

RADZIWIŁLOWICZ Jerzy

Oyuncu, "Mermerden ve Demirden Adam". Oyunculuk yeteneğini ve irade gücü ve dürüstlük sergileyen yüzünü Varşova Tiyatro Okulunda keşfettim. Varşova'da sahneye koyduğum Dostoyevski oyunlarında da rol aldı.

SLESICKA-PEC Barbara

70'li yılların başından bu yana tüm filmlerimin yapımcısı; *Kolektif X*'in yapım şefi. İpek eldivenler geçirilmiş çelik ellere sahip.

SLOWACKI Juliusz

1809–1849. Şair, Polonya Romantik akımının üç büyüğünden biri. *Fantazy* de dahil sayısız dramatik şiirin yazarı.

SOBOCINSKI Witold

Görüntü yönetmeni (*Her Şey Satılık; Düğün; Vaadedilmiş Toprak*). Yenilikler peşinden koşmaktan yılmaz. Usta bir cazcı. Skolimowski ve Polanski ile birlikte çalıştı.

STACHURA Edward

Şair ve romancı; Polonya gençliğinin tanrısı. Her zaman ve her şeye karşın özgür bir insan. Sonu çok acıydı.

STARSKI Allan

Sahne tasarımcısı. Geç dönem filmlerimin sahne tasarımlarını yaptı: *Gölge Çizgisi; Mermer Adam; Uyuşturmadan; Wilkolu Kızlar; Orkestra Şefi; Demir Adam; Danton; Almanya'da Bir Aşk*. Yetkin, titiz, sınırsız bir hayal gücüne ve fikre sahip bir insan. Gerçek bir sinemacı!

STAWINSKI Jerzy

Yazar, senarist. Benim için *Kanal* ve *Yirmi Yaşında Aşk*'ın senaryolarını; Munk için *Eroica* ve *Das schielende Glück*'ün senaryolarını; Passendorf için de *Suikast*'ın senaryosunu yazdı. Polonya Yurtsever Ordusunun genç bir subayı olarak Varşova Ayaklanmasına katıldı. Benim kuşağımdaki tüm sinemacıları etkilemiştir.

WROBLEWSKI Andrzej

Savaş sonrası Polonyası'nın en özgür ressamı. Krakov Sanat Akademisinden arkadaşım. Benim kuşağımdan pek çok kişi gibi intihar etti.

ZANUSSI Krzysztof

Pek çok ünlü filme imzasını atmış bir yönetmen. Benden sonraki Polonyalı sinemacılar kuşağının önde gelen isimlerinden. Uluslararası üne sahip. Entelektüel, akılcı, pragmatik, strateji ve taktik uzmanı, çok dilli: Bende olmayan tüm yeteneklere sahip.

Kısa Filmografi

- Ceramika Ilzecka*; Ilza Keramikleri (1951 – kısa film)
Pokolenie; Bir Kuşak (1951)
Ide do Slonca; Güneşe Gidiyorum (1955 – kısa film)
Kanal; Kanal (1957)
Popiol i Diament; Küller ve Elmaslar (1958)
Lotna; Lotna (1959)
Niewinni Czarodzieje; Masum Büyücüler (1960)
Samson; Samson (1961)
Sibirska Ledi Magbet; Sibiryalı Lady Machbeth (1962)
Popioly; Küller (1965)
Gates to Paradise; Cennetin Kapıları (1967)
Wszystko na Sprzedaz; Her Şey Satılık (1967)
Polowanie na Muchy; Sinek Kağıtları (1969)
Krajobraz po Bitwie; Savaş Sonrasında Görünümler (1970)
Brzezina; Kayın Ormanı (1970)
Wesele; Düğün (1972)
Ziemia Obiecana; Vaadedilmiş Toprak (1975) ✓
Smuga Cienia/The Shadow Line; Gölge Çizgisi (1976 – İng. ortak yap.)
Człowiek z Marmuru; Mermer Adam (1976) ✓
Bez Znieczulenia; Uyuşturmadan (1978)
Panny z Wilka/Les Demoiselles de Wilko; Wilkolu Kızlar (1979 – Fra. or-
tak yap.) ✓
Dyrygent; Orkestra Şefi (1980)
Człowiek z Żelaza; Demir Adam (1982)

Danton; Danton (1982) ✓

Eine Liebe in Deutschland; Almanya'da Bir Aşk (1983 - Alm. yapımı)

Kronika wypadkow miłosnych; Aşk Yaralarının Günlüğü (1986)

Les Possédés; Ecinniler (1987 Fra. yapımı) ✓

Korczak; Dr Korczak (1990)

Kdlyn - 2007 ✓

Çağdaş sinemanın en büyük isimlerinden Andrzej Wajda sinemayla ilgili sayısız kitap ve araştırmanın konusu olmuştur. *Kanal, Küller ve Elmaslar, Demir Adam, Mermer Adam* ve *Danton*'un yönetmeni ilk kez yazar olarak ortaya çıkıyor. Wajda 1949'daki toy genç adama –yani kendisine– 30 yıllık sinema deneyimini aktarıyor.

Wajda bu küçük kitapta yönetmenin kafasından doğan ilk fıkirden başlayarak adım adım bir filmin nasıl yapılacağını anlatıyor. Adeta bir ders kitabı. Sinemacıların, sinema öğrencilerinin ve sinema severlerin çok yararlanacakları ve büyük bir zevkle okuyacakları son derece önemli bir kitap.

