

Christian Petzold:  
“Sinema bir yol olmalıdır, düşünceleri  
gerçekleştirme aracı değil.”

*Mithat Alam Film Merkezi, Goethe Enstitüsü ve İstanbul Modern’le birlikte son dönem Alman sinemasının önemli temsilcülerinden Christian Petzold’u beş filmiyle ağırladı. Filmlerinin gösterimi üzerine genç yönetmenle gerçekleştirilen 20 Nisan 2006 tarihli söyleşide Sinema Yazarları Derneği üyesi, film eleştirmeni Alin Taşçıyan ile Uluslararası Film Eleştirmenleri Derneği FIPRESCI’nin Genel Sekreteri, film eleştirmeni Klaus Eder de bizlerle birlikte oldular.*

**A**lin Taşçıyan: Sinema dünyasında çok sevdiğim, filmlerini görünce heyecanlandığım bazı yönetmenler vardır. Christian Petzold bunlardan biri. Türkiye’de niye daha fazla tanınmıyor diye hep üzülüyordum. Aslında birkaç filmi gösterildi. Örneğin, *Die Innere Sicherheit (The State I Am In, 2000)*, İstanbul Film Festivali’nde gösterilmişti. Ancak, film festivali ne kadar yaygın da olsa, her şeyi aynı çatı altında toplamamız mümkün olmuyor ve gözden kaçan bir takım şeyler oluyor. O yüzden de filmlerin birkaç yerde birden izlenmesi bizim açımızdan önemli. Böyle bir topluluğun bir araya gelip filmleri izlemesi ve tartışmasına olanak sağlayan Christian Petzold toplu gösterisini, bize kadar getiren Goethe Enstitüsü’ne çok teşekkür ederiz. Sayelerinde Christian da yanımızda oldu. Hoş bir rastlantı sonucu, Klaus Eder -ki dünya sinemasında eleştiri deyince ve eleştirmenlerin örgütlenmesi, eleştirinin kurumsallaşması denilince akla gelen ilk

isimlerden bir tanesi- ile bir arada olup böyle bir süreci, yani genç Alman sinemasından son derece önemli bir çıkışı, son derece önemli bir yönetmeni birlikte izlemek, tartışmak son derece yararlı olacak. Ben sözü çok uzatmak istemiyorum çünkü burada yapılan söyleşiler çok ünlü. Çok vaktim olmuyor gelemiyorum. Ama ne zaman festivale arkadaşlarımız gidip gelse, Boğaziçi'nden döndüklerinde hepsinin ağızları kulaklarına varıyor. "Sizin gençler harika!" gibi sözler söylüyorlar ben de her ne kadar sizi kişisel olarak tanımasam da hep gurur duyuyorum. O yüzden de sizin sorularınıza biraz daha fazla yer bırakmaya çalışacağım.

Klaus Eder'e sormak istiyorum: Christian Petzold'un bir yönetmen olarak kişiliği, farkı, yeni Alman sinemasındaki yeri nedir? Örneğin gişede ya da eleştirmenlerin gözünde nasıl bir yeri var?

**Klaus Eder:** Christian Petzold, çalışmalarına 90'lı yıllarda başladı ve o sırada Alman sineması, en azından uluslararası platformda, on ya da daha fazla yıldır yoktu. Büyük olasılıkla 60'ların sonlarında, yetmişlerin başlarında gelen, Alexander Kluge, Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta gibi isimlerle anılan büyük genç Alman sineması 70'lerin sonunda bir takım sorunlar yaşadılar. Fassbinder 1982 yılında öldü ve yeni bir kuşak başladı. Bu genç kuşak kendilerinden önce gelen filmlerle hiç ilgili değillerdi, bu tarz bir auteur sineması ilgilerini çekmiyordu. Konu olarak Almanya da ilgi alanlarına girmiyordu. Birbirlerini seven/sevmeyen, birbirleriyle aşk ya da nefret ilişkisi içinde olan kişiler hakkında komediler yapıyorlardı. Bu filmler Almanya'da büyük başarı kazandılar. Almanya'nın dışında kimseyi güldüremiyorlardı, anlaşmıyorlardı. O dönemde hiçbir hareket olmadı. Christian Petzold, ilklerden biri, belki de ilk olarak 90'larda yeniden, özellikle de *Die Innere Sicherheit* ile Almanya'yı kendine konu edindi. Onu 1960-70'lerin auteur sinemasıyla bağlayan fikir de kendi çevresinde olan

biten şeyler, kendi yaşamında duyduğu hikâyeler, yaşadığı sokaklarda, köşe başında geçenlerle ilgili filmler yapmak istemesiydi. Hatta bence bu tutum şu an gelen daha genç kuşak tarafından da sürdürülen bir ilgi. Bu yıl Berlin'deki yarışmada dört Alman filmi izledik, dördü de bir biçimde Almanya ile ilgiliydiler. Petzold'un bunu yapış tarzı üzerine birazdan konuşmak istiyorum ama Alman özneler üzerine yapılan filmlerin tekrar dünya sinema atlasında yerini almasını ona borçluyuz diye düşünüyorum. Kendisi çok alçak gönüllü bir kişidir, filmlerinin büyük yarışma festivallerinde gösterilmesi konusunda hiçbir zaman çok hevesli olmamıştır. Filmlerinin Cannes'da gösterilmesini her zaman istemişimdir. Cannes Film Festivali'nin yarışma bölümünde on beş, neredeyse yirmi yıldır hiçbir Alman filmi yer alamadı. Christian Petzold ilk aday olabilirdi ama sanıyorum bunu denemek için bile fazla alçak gönüllüydü. Katılsaydı, yeni bir Alman sinemasıyla ilgili ilk mimi koymuş olabilirdi, diye düşünüyorum. Christian, sen filmlerine nasıl yaklaşıyorsun?

**C**hristian Petzold: Filmlerimi hep yazın çekiyorum. Cannes'la olan sorunum bu! Post-produksiyonu eylülde bitiriyorum. Sonra festival için yılın yarısından çoğunu bekleyerek geçirmem gerekiyor. Bu durumda da, yeni bir filme başlamak için çok geç kalmış oluyorum. Çünkü her yıl ya da en az bir buçuk yılda bir film çekmek istiyorum. Film çekmek, fabrika çalıştırmaya benziyor. Bunun için üç dört yıl bekleyecek olsam, her seferinde yeni insanlarla yeni bir fabrika kurmak zorunda kalırım. On yıldır film çekiyorum ve son sekiz filmimi aynı ekiple gerçekleştirdim. Oyuncu kadrom da aynı. Bu sayede bir ritim içinde çalışabiliyoruz ve Cannes Film Festivali bu ritmin dışında yer alıyor. Benim Cannes'la sorunum bu.

**A**lin Taşçıyan: *Die Innere Sicherheit* ile Venedik Film Festivali'ne katılmıştınız, değil mi?

**C**hristian Petzold: Evet, o zaman ilk kez ritimden çıkmıştık. Çünkü Mayıs ve Haziran'da çekim

yapıyoruz. Henüz elimizde miksajı yapılmamış bir iki buçuk saatlik ilk çekim filmi vardı. Venedik yarışma jürisinin bir üyesi, filmin ilk kopyalarından birini görmüş ve bizi davet etmişti. Sıkı bir şekilde çalışarak filmi son haline getirmiştik. O kadar sıkı çalışmıştık ki ondan sonra üç aydan fazla hasta oldum. Bu yüzden şu sıralar işleri biraz yavaşlattık.

**A lin Taşçıyan:** Sahne ışıklarına pek aldırıyorsunuz. Her zaman bu izlenimi alıyorum sizden. İlk kez Venedik Film Festivali'nde karşılaştığımızda, geçen yıl Berlinale'de *Gespensteri* (*Ghosts*, 2005) sunarken de böyle düşünmüştüm. Filmlerinizin uluslararası önemi olan bir festivale seçilip seçilmemesi de sizi pek ilgilendirmiyor:

**C hristian Petzold:** Filmlerim beni bitene kadar ilgilendiriyor. Sonrasında ise kendi yolunu bulmak zorunda. Almanya'da, 1970'lerdeki auteur sineması, hatta 1980'ler Helmut Kohl ve Boris Becker dönemi "Gerçekten istersen tek başına başarabilirsin. Herhangi bir gruba ya da toplumsal bir şeye ihtiyacın yok." diyen bir dönemdi. Diğer yandan, Margarethe von Trotta, Volker Schlöndorff gibi yönetmenlerin filmleri de benim artık sevmediğim ve izleyemez olduğum edebiyata gereksinim duyan bir sinema türüne giriyorlardı. 1970'lerde, Wenders, Fassbinder gibi yönetmenleri, film noir'ları (kara film) ve Hollywood'un büyük sinemasını seviyordum. Böylece benim için, sinematografik bir sürgün zamanı başlamıştı 1988'de Berlin Film Okulu'nda okumaya başlamıştım. Beş altı kişilik bir gruptuk. Neredeyse her gün iki üç film izliyorduk. Bazı deneysel sekanslar dışında pek bir şey yapmıyorduk. Film okulunun bodrumunda John Ford filmleri izleyerek geçirdiğim zamanlar, en mutlu zamanlarımdı.

**K laus Eder:** Volker Schlöndorff ve Margarethe von Trotta hakkında size karşı çıkmak zorundayım. Ortaya koyduğunuz şekilden biraz farklı bir durumları var diye düşünüyorum. Onlar baştan beri yaptıkları sinema

çizgisini sürdürüyorlar. Bu sinema anlayışı bugün biraz moda dışı kaldı belki. Ama yaptıkları filmler 1960'ların sonlarındaki gibi yapılmış olsalar da saygı duyulacak, iyi filmler ortaya çıkarıyorlar. Genel olarak auteur sineması hakkında konuşmak istemiyorum ama siz de filmlerinizin yazarısınız. Filmleriniz hakkında konuşurken değinilmesi gereken önemli bir nokta, hepsinin de yalnızca yönettiğiniz değil senaryosunu da -tek başınıza ya da ortak olarak yazdığınız filmler olmaları. Bu onların sizin çocuğunuz, çalışma deneyiminiz oldukları anlamına geliyor. Size çok aptalca ama hileli bir soru sormak istiyorum: Sizin için sinema nedir?

**C**hristian Petzold: Soruyu yanıtlayamam, ama şunu söylemeliyim, film benim için bir çocuk değil. Yazarı tek bir birey olarak düşünmüyorum. Filmi yapmayı düşünmeye başladığım andan başlayarak, ekspozisyon, tretman aşamalarında yalnız değilim, birçok insanla beraber çalışıyorum. Çevremde belli kişiler var. Ayrıca film arkadaşlarım olan, kadın erkek sinemacılarından oluşan bir mahallede oturuyorum ki bu da gerçekten çok yararlı bir durum. Bu yüzden benim için söz konusu olan tek bir yazar değil. Nefret ettiğim bir şey var. Her yıl tüm zamanların en iyi on filmi hangisidir diye sorulur ve her yıl *Yurttaş Kane* (*Citizen Kane*, yön: Orson Welles, 1941) bu listenin başında olur. Benim için *Yurttaş Kane* çok ilginç bir filmdir ama en iyi değildir. Kafasında bir sürü resimler olan 'story board'lar yapan bir adam bir adam vardır. Ben ise 'story board'lardan tam anlamıyla nefret ederim. Benim için reklamdan başka bir şey değildir. 'Story board'lara ihtiyaç vardır çünkü reklam için parayı verenler üretim bitmeden üretimden ne çıkacağını görmek isterler. Oysa sinema bir yol olmalıdır, düşünceleri gerçekleştirme aracı değil.

**A**lin Taşçıyan: Hangi aşamada gerçekten filmi yapmaya başlıyorsunuz? Daha senaryoyu yazarken filmlerinizi zihninizde tamamladığınızı düşünüyorsunuz. Belki henüz bunu görselleştirmek istemiyor oluyorsunuz,

ama zamanı gelince kamerayı tam olarak nereye koyacağınızı biliyor oluyorsunuz. Filmlerinizi tekrar tekrar aç, plan vs. denemeleri sonucu çekilmiş gibi görünmüyor. Sanki bir kerede çekilmiş oluyolarlar.

**C**hristian Petzold: Örneğin ilk fikir, *Gespenster* (2005) filmi için şöyle gelişti: Belgeseller, deneysel filmler çeken yirmi yıllık bir arkadaşım var. Harun Farocki. Filmi çekmeye başlamamızdan altı ay evvel, onunla yaptığımız bir yürüyüş sırasında ona şu ana kadar iki film yaptığımızı<sup>1</sup> ve, ikisinin de bir biçimde film noir olduklarını söyledim. Olay örgüsü fikri beni biraz hüsrana uğratmıştı. Artık bir olay örgüsü filmi çekmek istemediğimi söyledim. Amacım, yalnızca doksan dakikalık bir film çekmekti. İtalyan yazar Cesare Pavese'nin "Çıplak Modeller" adlı bir kitabını okumuştum, iki proleter kızın hikâyesini anlatıyordu. Roma'da, yazın ressamlarla tanışan kızlar onlara modellik yapmaya başlıyorlardı. Böylece gece eğlenilen gündüz uyunan bir dünyaya girmişlerdi, duyuları açılıyordu. Bu sanatçı çevresinde geçen yarım yıldan sonra ressamların Tunus'a gitmek için Roma'dan ayrılmalarıyla kızlar ortada kalıyorlardı. Artık proleter yaşam koşullarına geri döneceklerdi. Orada ne köklerini ne de geleceklerini görebiliyorlardı. Sanatçı çevresine de dâhil değillerdi. Sonunda çöküş ve ölüm geldi. Bu hikâyeyi çok seviyorum çünkü pek öyle ahım şahım bir olay örgüsüne dayanmıyor, daha çok bir portre gibi. Harun ise olay örgülerini çok sever. "Peki, bir deneyelim," dedi. Biz de ne tür sahneler çekebileceğimizi konuşmaya başladık. Bu üç hafta boyunca iki kızın Berlin'de yirmi dört saati nasıl geçer diye düşündük ve zincirleme biçimde yazmaya başladık. Ben bir sahne yazıp Harun'a veriyordum, o bunu okuyup bir şeyler ekliyordu. Bu dönemde çocuklarımla Grimm Kardeşlerin masal kitabını okuyorduk. Ölü bir kız çocuğunun hikâyesi ile ilgili masal çok ilgimi çekmişti.

---

<sup>1</sup> Wolfsburg (2003), Toter Mann (2002)

Küçük kızın annesi, kızının ardından bitmek bilmez biçimde, o kadar derinden ağlıyordu ki, çocuk mezarını terk edip cennete gidemiyordu. Her akşam mezarından kalkıp, evine gidip annesinden artık ağlamamasını rica ediyordu. Annenin ağlaması onu dünyada tutacak kadar güçlüydü. Bu hikâyeyi Harun'a da anlatmıştım: "Tamam, artık bir olay örgümüz de var." dedi. Böyle hikâyeler, portreler de olay örgüsüne dâhil olabiliyor. Harun'la tartıştığım gibi, kameramanla da konuşabiliyorum, ya da kurguyu yapan Betina Böhler ile. Yani bu bir topluluk işi, sadece bana ait değil. Dilerseniz, daha modern bir aile biçimi diyebiliriz.

**Klaus Eder:** Neyi çekeceğiniz belli olduktan sonra nasıl devam ettiğinizi merak ediyorum. Bence filmlerinizin belirgin bir özelliği var: Karakterlerinizin hepsini kişisel olarak tanıyormuşsunuz gibi geliyor bana. Onlarla beraber büyümüşsünüz, aynı mahallede yaşıyormuşsunuz hissini veriyorlar. Karakterlerinizi çok iyi tanıyor olduğunuzu düşünüyorum. Bu tanıdıklık hissi bize, sizin içinde yaşadığınız evreni anlattığınızı düşündürüyor. Örneğin Berlin'i. Böyle bir şeyi buluşla yaratamazsınız, Harun'la kilometrelerce Ku'damm'da<sup>2</sup> yürüseniz bile.

**Christian Petzold:** Almanya'da, genellikle, bir televizyon dizisinde ya da filmde kişilerin psikolojileri diyaloglarla verilir. İki kişi arabada oturur. Biri, "benzin ne kadar soluk" der. Öbürü, "bilmiyor musun, yirmi dört yıldan fazladır kodesteydim" der. Diğeri onu, "ah, hatırladım, karını öldürmüştün" diye yanıtlar. Böyle böyle şeyler hakkında konuşurlar. Ben, senaryoyu düşünür ya da yazarken her karakter için karakterlerim için yaşam öyküleri yazarım. Bunun Alexander Kluge'nin "Lebensläufe" (Biyografiler, 2001) kitabıyla bağlantısı var. Kluge eskiden avukatmış. Bir avukat olarak birçok yaşam öyküsüyle çok so-

<sup>2</sup> Berlin'in restoranları ve alışveriş merkezleriyle ünlü turistik caddesi

ğuk ve ilginç bir biçimde bağ kurarsınız. Gazetede bir vaka okuduğunuzda kişilerin isimleri verilmez, baş harfleri kullanılır. İnsanlar gerçekte birer bireymişler gibi ele alınmaz. Ben de filmimdeki her karakter için, en az iki üç sayfalık bir yaşam öyküsü yazıyorum ve oyunculara veriyorum ama unutmaları için, bir diyalog sahnesi için değil. Bu yaşam öykülerini alıp, çalışıyorlar. Kendileri adına yeni bir şey yaratıyorlar. Bu noktada karakterler, zihnimin ürünü olmaktan çıkıp bağımsızlaşmaya başlıyorlar.

Sonra çekimler başlıyor. Bir çekim günü şöyle geçiyor: Çekim günü sabah dokuzda, sahnesi olan oyuncularla birlikte çekim yapacağımız yere gidiyoruz ve bazen üç dört saatten fazla prova yapıyoruz. Yanımızda kameraman ve sesçiden başka kimse olmuyor. Onlar da küçük bir izleyici gurubu gibi arka planda oturuyorlar. Bunlar tiyatro provası gibi geçmiyor. Bazen iki saat boyunca sahne hakkında konuşmaktan başka bir şey yapmıyoruz. Karakterlerin, bu sahneden önce ve sonra ne yaptıkları üzerine ve farklı kurgu seçenekleri üzerine konuşuyoruz. Çekim yerinin tarihini ve orayı neden seçtiğimi anlatıyorum. Sonra çekmeye başlıyoruz ve o zaman kamerayı nereye koyacağım hakkında tek bir seçenek kalmış oluyor. Her sekans için beş altı çekim falan yapmıyoruz. Film okulunda öğrendiğimiz gramere göre bir çekim bir de karşıdan çekim olmalı. Televizyon dizilerinde de hep öyle olur. Raylar üzerinde, iki ya da üç açıdan çekimler yapılır Ben bunu sevmiyorum. Bu provaları yaparken yapımcılar gerilir, endişe içinde ter dökerler çünkü on ikiden önce çekimlere başlamayız. Ama nasıl çekeceğimizi bildikten sonra üç dört saatten fazlasına ihtiyacımız olmaz. Yaklaşık öğlen on ikiden sonra üç dört saat çekim yapar, günü bitiririz. Yaklaşık öğlen on ikiden sonra üç dört saat çekim yapar, günü bitiririz çünkü oyuncular tarafından, “kim olduğumu bilmiyorum!” gibi şikâyetler gelmez.

**Klaus Eder:** Diyaloglar yazılı mı olur, yoksa doğaçlama alanı bırakır mısınız?



**C**hristian Petzold: Oyunculara her zaman doğaçlama alanı bırakırım. Senaryoyu okuduktan sonra iyileştirmeler yaptıklarını söylerler ama baktığımda cümlelerin senaryodakilerden farklı olmadığını görürüm. Önemli olan, iyileştirme yaptıklarını düşünmeleridir. Bir keresinde, Julia Hummer, *Gespenster*'de oynadığı kız rolünde rüyasını anlatıyordu. O uzun sekansı bir çekişte tamamladık. Filmde duyduğunuz sözler senaryoda yazanların aynısıdır. Ama ben onları yazdığımda yalnızca oyuncunun üzerinde çalışacağı malzeme gibi düşünmüş, Julia'ya da "kendi sözcükleriyle söylersin" demiştim. Çekime başlamamıza iki üç saat kala Julia geldi ve tam olarak yazılanı okumak istediğini söyledi, tüm dilbilgisi işaretlerini dahi dikkate alarak. Çünkü burada sözler derinden geliyor gibi olmamalıydı. Rüyadaki gibi, kendisinden uzaktaymış gibi söylenmeliydi. Gözünün önünde akan bir film gibi anlatmalıydı. Bu yüzden aynısını ezberden okumak istedi. Bence Julia çok zeki bir oyuncu!

**A**lin Taşçıyan: Bence Julia Hummer olağanüstü bir oyuncu. Onunla çalışmaya devam edecek misiniz çünkü daha önce de beraber çalışmıştınız?

**C**hristian Petzold: Her yıl değil ama üç yılda bir. Julia bence fantastik bir oyuncu. Ama çalışma tarzımız hem onun, hem de benim için çok zorlayıcı.

**A**lin Taşçıyan: Bu yıl, Berlinale'de en iyi kadın oyuncu ödülünün Judi Dench'e verilip de Julia Hummer'a verilmemesine çok şaşırılmışım.

**C**hristian Petzold: Boris Becker dönemimden beri olan sorunumuz bu. Ödüller her zaman tarihsel bir figürü oynayan oyunculara veriliyor. Ben bir vesile, bahane dolayısıyla yapılan filmlerden nefret ediyorum. Hiçbir zaman tarihi bir biyografi üzerine kurulu filmlere gitmiyorum. Bence bu sinema değil, meslek yüksek okulu işi olabilir ancak.

**Yamaç Okur:** Ama belli bir oyuncu ekibiniz var. Sanırım onlar yakın arkadaşlarınız ya da bir gurup oluşturuyorlar.

**Christian Petzold:** Oyuncularla arkadaş olmak olanaksız! Gerçekten iyi arkadaş olmak olanaksız, en azından benim için. Oyuncular işlerini bitirdiklerinde bir şey olmaktan çıkıp, hiçbir şey oluyorlar. Onlara çok büyük saygım var. Çok büyük oyuncular, çok zorlu çalışıyorlar ve çekimler sonrasında da çok derin bir sosyal deliğe düşüyorlar. Bu delik de bana iyi gelmiyor. Sanırım Tayland'da bir masaja ihtiyaçları oluyor. Bu on yıl içinde arkadaş olduğumuz iki ya da üç oyuncu olabildi. Onlarla da çok yorucu çalıştık. Nina Hoss, Benno Fürmann artık dostlarım oldular. Çünkü bana öyle geliyor ki, onlar kendileriyle bir uyum içindeler. Genelde oyuncular fazla narsist olabiliyorlar. Ben bir filmi bitirdiğimde yeni bir filmi düşünmeye başlamak istiyorum, başka bir kişinin psikolojisini değil.

**Klaus Eder:** Efektlerin kullanımıyla, müzik kullanımıyla ilgili Christian Petzold'a özgü bir özellik var. Filmleriniz birçok melodramatik öğe içeriyor ama siz melodram sineması geleneğini hiç ama hiç kullanmıyorsunuz. Fassbinder bile bu tarzdan bir şeyler kullanırdı. Örneğin, müziği, radyodan falan gelmiyorsa hiç kullanmadığınızı söyleyebilir miyiz? Filmlerinizde herhangi bir besteciyle çalışmıyorsunuz. Müzik kullanmaktan kaçınmanız, filmlerinizi insanlar için daha çekici hale getirmek amacıyla hiçbir şey kullanmadığınızı anlamına geliyor. Bu size değer katan bir özellik ama aynı zamanda filmlerinizin daha geniş bir izleyici kitlesi için zor olması anlamına gelmiyor mu?

**Christian Petzold:** Bu doğru. Erkek kardeşim de içinde hiç müzik olmadığı için filmlerimden nefret eder. Annemin de televizyon izlerken bir yandan bulaşıkları yıkadığını hatırlıyorum. Görüntüleri hiç takip etmezdi. Televizyon onun için radyoydu. Bu radyoda ve sinema

filmlerinde on-on beş yıldır her duygu, her bakış için müzik kullanılıyor. Bütün hayat müzikli. Bu sabah Adana'dan geldim. Uçakta müzik başladı. Sonra, havaalanında, otelin asansöründe, her yerde müzik vardı. Bu müzikler size nasıl hissetmeniz gerektiğini dikte ediyor. Müzik partiyonları, sanırım bir filmin yüzde seksen beşini oluşturuyor artık. *Brokeback Mountain*'i (*Brokeback Dağı*, Yön: Ang Lee, 2005) gördüğümde çok sevinmişim. Gerçi büyük bir müzikle başlıyor ama ikinci yarısında hiç müzik yoktu. Son Berlinale'de bir film gördüm, bir Douglas Sirk retrospektifiydi. Lana Turner'lı *Imitation of Life*'i da (*Zehirli Hayat*, yön: Douglas Sirk, 1959) gösteriyorlardı. Büyük besteciler, bir kontrpuan koyuyorlar. Bugünlerde duyduğumuz böyle bir müzik değil. Benim de bir bestecim var, on yılı aşkındır birlikteyiz ve çok iyi bir arkadaşlığımız vardı ama bu arkadaşlık *Wolfsburg* filmi yüzünden sona erdi. François Truffaut'nun günlüklerini anımsıyorum. O, müziğe bayılıyormuş. Müziğin başladığı yerde görüntüler yeni bir hayata başlar, diyor. Benim içinse tam tersi geçerli. Eğer filmi bir çocuksa bana o zaman çocuğumu Bangkok'a yollamışım gibi geliyor, ya da çocuğum internette seks sitelerine girmiş gibi! O anlardan gerçekten nefret ediyorum. Filmlerde müziği seviyorum ama onu farklı bir biçimde düşünmeyi istiyorum. Birkaç hafta önce çekmeye başladığım bir film var. Bestesi önceden yapıldı, çekimler sırasında hoparlörlerden müzik geliyor, oyuncular yürürken, konuşurken onu duyabiliyorlar. Tam olarak nasıl devam edeceğimizi bilmiyorum belki on dakika sonra hoparlörleri kapatacağım.

**A lin Taşçıyan:** Film yapma tarzınızda her zaman çok ilginç bulduğum bir yön de, yeni kuşak Türkiyeli yönetmenlerin tarzıyla aranızda gördüğüm yakınlık: Minimalist bir yaklaşım tarzı, neredeyse her filmde tekrarlanan sahneler... Benim en sevdiğim filminiz *Wolfsburg* bana, örneğin, Zeki Demirkubuz'un filmlerini anımsatıyor. Son on yılın genel bir tutumu söz konusu, birçok yönetmen büyük yapımların "yakışıklı" tarzından

çok daha minimalist yaklaşımı tercih ediyor. Büyük yapımların çok dikkatli hazırlanmış, muhteşem yapım planları oluyor. Ama sizin de değindiğiniz gibi içerikte pek bir şey olmuyor ve filmin bir tür bahanesi oluyor. Burada, bugünün egemen film yapımlarıyla sizin tarzınızda yapılan filmler arasında büyük bir çelişki var. Yalnızca sizin filmlerinizi değil, örneğin Tayvanlı Tsai Ming Liang ya da Türkiye'den Zeki Demirkubuz'un minimalist tarzı ile ya da dünyanın herhangi bir yerinden bir başka yönetmenin yaptığı filmler arasında. Sizce ne yapabiliriz? Filmlerinizi yalnızca festival çevrelerinde kısıtlı kalıyor. Bir yerden öbürüne gitmiyor. Burada olduğu gibi retrospektifler yapabiliriz, hakkında makaleler yazabilir, tartışabiliriz ama yine izleyici pek değişmiyor.

**C**hristian Petzold: Uluslararası sinemada belli büyük şirketler var, İtalya'da Berlusconi gibi ya da Warner Brothers gibi. Film yapan onlar. Festivaller son yirmi beş yıldan beri yüzde bin arttılar. Eskiden biraz daha karmaşık bir ağ vardı. Şimdi ise durum şundan ibaret: Festivallerde, vizyonda göremeyeceğiniz filmleri görüyorsunuz. Bu da iyi bir durum değil, bundan hoşlanmıyorum. Festivallerin izleyicileri bireysel olarak film izlemeye gidiyor, toplu olarak değil. Festivallerin izleyicileri hep öğrenciler oluyor. Söylemek zorundayım: Öğrenciler dünyanın en iyi izleyicileri değildir -ben de öğrenciydim, biliyorum. Her festivalde bir izleyici ödülü vardır. Dünyanın her yerinde, oldukça eminim ki, festivalin en kötü filmi, izleyici ödülünü alır. Seçilen film her zaman bir komedi olur çünkü insanlar, bir komedi izlerken kendi gülüşlerini duyabilirler. Festival izleyicisi hep kendini duymak, bir aynada gibi kendisini görmek ister. Sinemaya anonim bir biçimde gitmeyi tercih ederim, karanlıkta hayallere dalmayı severim. İstanbul'da, Paris'te, kendi kentim Berlin'de ya da bir kasabada, bir cadde üzerindeki sinemaya girip sonra da evime gitmek isterim. O yüzden festivalleri pek sevmiyorum. Gişe ve DVD hâsılat

rekorları kıranlarla, film festivali için yapılan filmler arasındaki ayrımı pek sevmiyorum.

**Klaus Eder:** Filmlerinizi diyelim ki gişede pek iş yapmadı. Ama televizyonda gösterildiler. Bunun bir nedeni, filmlerinizin bazılarının televizyonlarla ortak yapım olması, yani para oradan geliyor. Ayrıca zaten, sinema için yapılan filmler de televizyonda gösteriliyorlar. Ben muhafazakârim. Kiliseye giderim, karanlık bir salonda film izlemek isterim. Sinemaya gittiğimde de komşularımı görmek istemem. Yanımda biri patlamış mısır yemeğe başladığında korkunç rahatsız olurum, çıldırırım. Daha kötüsü, film ortasında, bir sorun çıkar ve ışıklar yakılırsa bu benim için olabilecek en kötü şeylerden biridir. Sizin gibi televizyonu ben de sevmiyorum. Rainer Werner Fassbinder’le televizyon için film üretmeye başladığında konuşmuş, tartışmıştım. “Tamam, haklısın. Ama sinemalarda elli, yüz bin izleyiciye ulaşabiliyorsam televizyonda bu sayı milyonlara varıyor.” demişti. Sizin filminiz gece çok geç saatte yayınlanırsa bile milyonlarca insan tarafından izleniyor. Bir de sanırım Tsai Ming Liang örneğini verdiniz.

**Klaus Eder:** Daha iyi örnek Hou Hsiao-Hsien olurdu sanırım. En iyi örnek de, bence, Robert Bresson. Ona hayran olacağınızdan, onu seveceğinizden eminim. Onlar da zamanlarının ana akım sinemasıyla karşı karşıya getirilmişlerdir. Robert Bresson’un da, Nuri Bilge Ceylan, siz ya da başka bazıları gibi, her zaman bir sonraki filmi için para bulma zorlukları vardı. Bu başka bir tür sinema ve ona sahip olduğumuz için çok mutluyum. Bugünkü Hollywood ya da eğlence sineması her zaman vardı. Tabii ki, Hou Hsiao-Hsien ve Nuri Bilge Ceylan da, Christian Petzold gibi, farklı biçimde düşünüyor ve dünyaya farklı yaklaşıyorlar. Farklı kültürlerden gelseler de, dilleri farklı olsa da. Buna Almanya’da sahip olduğumuz için çok mutluyum.

**Christian Petzold:** Rainer Werner Fassbinder’le ilgili bir şey söylemek istiyorum. O televizyon için üretim

yaptığı sıralarda Almanya’da yalnızca üç kanallı televizyon vardı. On gündür burada televizyon izliyorum ve gördüğüm en kötü televizyon. İtalya, İspanya, Tunus’ta ya da Azerbaycan’da da durum böyle. Almanya’da da sanırım Fassbinder özel televizyonlar kurulmadan bir ya da iki yıl önce ölmüştü. Kurulduğunda da programına erotik şeyler koydu. 2006’da, 1976’da televizyon için film yapmaktan farklı bir durumumuz var.

## Dinleyici Soruları

**“Topluluk” [collectivity] ile ilgili sormak istiyorum. “Topluluğu” nasıl tanımlıyorsunuz? Toplu olarak film izlemekten beklediğiniz nedir?**

**C**hristian Petzold: Bu soruyu yönetmen olarak değil de bir izleyici olarak yanıtlayabilirim. On yaşımıdayken, doğduğum kasabanın sinemasında, öğleden sonra gösteriminde John Ford’un *3 Godfathers*’ını (Çöl Yavrusu, 1948) ilk izlediğim o Cumartesi’yi hatırlıyorum. Öğleden sonra üç matinesiydi. Dönüşte eve oldukça uzun bir yolum vardı, yürüyerek üç dört kilometre ve o yol boyunca tamamıyla filmle bağlantılıydım. Yalnızdım ama aynı zamanda toplulukla birlikte idim. Almanya’da bu aralar “Yeni Gerçekçilik” diye bir felsefe var. “Yeni bir gerçekçilik üretmeliyiz, şehri sokakları, çetecileri, gettoları ile göstermeliyiz.” diyen. Benim için sinema “yeni gerçekçilik” değil daha çok John Ford’la bağlantılı. Western gerçekçi değildir ama orada da gerçek bir şeyler olur. Bugün bir salonunda *Shrek 2* varsa, bir salonunda da bir Robert Bresson filmi izleyebildiğim sinemaları seviyorum.

**Bitirdiğinizde filmlerinizin sizde bıraktığı his ne oluyor?**

Negatifler kurguya girdiğinde, ilk kopyayı izlerim. Sonra ilk gösterim olur ve benim için iş biter. İlk gösterimden sonra ise, bir filmle ilgili çok uzun süre düşünmüş, uğraşmış oluyorum ve artık uzaklaşmak istiyorum. O yüzden

festivallere pek sık gitmiyorum. Ayrıca iki çocuğum var. Onlardan o kadar sık ve uzun süre uzak kalmak istemiyorum. Kameramanla ve senaryoları birlikte yazdığımız Harun Farocki ile bir sonraki işi nasıl biraz daha farklı yapabiliriz diye düşünmeye başlıyoruz. Biten bir filmle fazla ilgilendiğimde kendimi sanki buzdolabından çıkmışım gibi donuk ve uyuşuk hissetmeye başlıyorum. Geçen yıl Viyana'da, seneler sonra *Die Innere Sicherheit*'i izledim. Benim için çok ilginç bir andı. Hiçbir şeyini anımsamadığımı düşünüyordum ama izlerken kurgudaki her kesimi anımsadım. Çok iyi bir filmi.

### **Film tanıtımlarını okuduğunuzda nasıl hissedersiniz?**

Almanya'da izlediğim eleştirmenler vardır. Başkaları hakkındaki tanıtım yazılarını da, eleştirilerini de okurum. Onlara saygı duyarım ve benimle ilgili eleştirileri olumsuzsa daha iyisini yapmalıyım demektir.

### **Sinemada film izlemenin büyüünden söz ettiniz, televizyon için ne söyleyeceksiniz?**

Benim karım da televizyonda çalışıyor. Almanya'da televizyon dışında para yok. Televizyon anlaşması diye bir şey var. Bir yapımcı 'film teşvik sistemi'nden para almak için bütçenin en az yüzde otuzunu karşılamak zorunda. Geçen filmimde bütçe iki milyon avro idi, yani yaklaşık altı yüz binini yapımcı karşılamak zorundaydı. Bunu karşılama şansı pek yok. Bu yüzden haklarını televizyonlara satıyorlar, televizyonlar filmi ilk sinema gösteriminden iki ya da üç yıl sonra yayınlama hakkını baştan almış oluyor. En büyük para DVD ve video haklarından geliyor. En son, DVD haklarından, benim için gerçekten çok önemli bir miktarda para elime geçmişti

### **Büyük yapımcılarla ilişkileriniz nasıl?**

*Toter Mann* ve *Wolfsburg*'u büyük şirketlerle yaptım. İki yapımda da, onlardan herhangi birini, kurgu odasında görmedim.

### **Kurguyu kendiniz mi yapıyorsunuz?**

Hayır, yalnızca kurgucunun yanında otururum. Bir stajyer bana gelip de “ film çekimlerinizde çalışabilir miyim?” dediğinde, “Film çekiminde olsa olsa oyunculara kahve, sandviç götürürsünüz, sette öğrenecek hiç bir şey yoktur.” diye yanıtlarım. Kurgu odasına girmelerini söylerim çünkü orada bir filmin nasıl inşa edildiğini görebilirsiniz. Bu bölümünü kendi başıma yapamam, bir mesafem olmalıdır.

### **Video kaset ile çekmeyi denediniz mi?**

Bir kere denedim sonuç felaketti. Paranız varsa kullanmalısınız. 35 mm'lik film için başka bir şekilde düşünmelisiniz. Videoyla sinema yapmak olacak şey değil. Ben videoyla ya da mini DV ile film yapacak olsam, yalnız gece çekimini onunla yaparım. Gece görüntüleri su altında gibi görünüyor, bunu çok ilginç, hoş buluyorum. Videoyla çekim yapanlar, her şeyi çekiyorlar. Böylece postprodüksiyonun yazan olmak istiyorlar. Ben “yazarlık”tan hoşlanmıyorum. Masanın başında oturup tüm dünyayı denetlemek istiyorlar. Senaryoyu yazarken, çekimleri yönetirken, kurguda tanrı benzeri pozisyonlardan nefret ediyorum. Yirmi yedi yirmi sekiz yaşlarında genç tanrılar tarafından çekilmiş fikir dolu filmleri görüyorum, her sahnede ilginç bir fikir. Böyle filmlerden nefret ediyorum. Martin Scorsese'nin yönettiği *Taxi Driver*'ın (*Taksi Şoförü*, 1976) senaryosunu yazan Paul Schrader “İyi bir filmde bir tane iyi fikir olur, daha fazla değil,” diyor. *Taxi Driver*'daki en iyi fikir de ona değil Robert de Niro'ya aitmiş. Taksi şoförü karakterin aynanın önünde saçlarını kazıdığı sahne. Bundan başka iyi bir fikir yok filmde.

### **Gördüğümüz tüm filmlerinizde başkarakter kadındı. Bunun bir nedeni var mı?**

İlk versiyonunu yazdığımda, *Die Innere Sicherheit*'taki kız bir delikanlıydı. İyi bir versiyon değildi çünkü bana yeterince uzak değildi. Erkekti, anne babası 68'liydi. Annemler 68'li olduğundan değil ama zihinsel



ebeveynlerim 68'li sinemacılar, yazarlar, siyasetçiler... Benim için mesafe önemli. Karaktere mesafe alabilmem gerek ve bu ne kadar uzun olursa o kadar iyi. Başkarakter erkek olmayınca da bu mesafe daha uzun oluyor. Yalnız bunun aynı zamanda tehlikeli olduğunu da biliyorum. Çok dikkatli olmak gerekiyor. Neden kadın karakterler? Benden daha uzak oldukları için. Böylece kişiler değil de durumlar hakkında düşünebilir oluyorum. Sıradaki projemde de ana karakter kadın.

### **Sıradaki projenizden bahsedebilir misiniz?**

En sevdiğim korku filmlerinden biri, *An Occurrence at Owl Creek Bridge'dir*. (*La Riviere du hibou*, yön: Robert Enrico, 1962) Amerikan iç savaş döneminde geçer. Darağacına götürülen bir adamın hikâyesini anlatır. Atı adamın altından çekecekleri an urgan kopar ve adam köprüden suya düşer. Cellatlarından kurtulduktan sonra bir süre kırlarda yolunu kaybeden adam, karısı ve çocuğunun yaşadığı çiftliği aramaya başlar. Yolda tanıdık ama aynı zamanda da kendisine yabancı gelen bir dünyada yolculuk etmektedir. Çiftliğe varır. Karısı onu gördüğünde çığlık atar çünkü o anda ipten asılıdır ve aslında ölüdür. Ölmekte olan insanların yaşadıklarının gözlerinin önünden bir film şeridi gibi geçtiği söylenir. Bu filmde göz önünden geçen, yaşanmayan yaşamdır. Yeni filmimde de fakirlikten zenginliğe, Doğu'dan Batı'ya gitmek isteyen bir kadının hikâyesini anlatıyorum. Aslında zaten ölü olduğunu biliyorum.

### **Cannes'a gidecek misiniz?**

Bu konuyu pek düşünmüyorum. Mayıs ve Haziran arasında çekimlerini yapacağız. Sonbaharda post prodüksiyonu biter. Ekim'de başka, küçük bir film yapacağım. Cannes Mayıs'ta ve ben orayı pek sevmiyorum.

## **Christian Petzold Kimdir?**

Christian Petzold, liseden sonra askerlik hizmetinin karşılığı olan kamu hizmetini yerine getirmek için yerel bir film kulübünde çalıştı. 1982–1989 arasında Berlin Özgür Üniversite’de Almanca ve Tiyatro eğimi aldı. 1988–1994 yılları arasında Alman Film ve Televizyon Akademisine katılıp kısa filmler ve belgeseller çekti. Buradan *Pilotinnen* (1994) adlı filmiyle mezun oldu. Birçok filmin yönetmenliğini ve senaryo yazarlığını yaptı.

### ***Başlıca Filmleri***

- Gespenster (2005)
- Wolfsburg (2003)
- Toter Mann (2002)
- Die Innere Sicherheit (2000)
- Cuba Libre (1996)

## **Klaus Eder Kimdir?**

1939 yılında Augsburg’da doğdu. Stuttgart Üniversitesi’nde Alman Edebiyatı eğitimi aldı. 1960ların ortalarından itibaren sinema eleştirmeni olarak çalışmaya başladı. Andrzej Wajda, Luis Bunuel, Nikita Mikhalkov üzerine kitaplar yazdı. Münih Uluslararası Film Festivali’nin program koordinatörlüğünün yanı sıra, birçok festivalin de danışmanlığını yürütüyor. 1987’den bu yana FIPRESCI (Uluslararası Sinema Eleştirmenleri Birliği) başkanlığını yürütüyor.

## **Alin Taşçıyan Kimdir?**

1969 yılında İstanbul’da doğdu. İstanbul Üniversitesi’nde Gazetecilik ve Halkla İlişkiler eğitimi aldı. 1992 yılında Milliyet gazetesi ve Milliyet Sanat

dergisinde çalışmaya başladı. Yerli ve yabancı basında yayınlanan birçok yazısının yanı sıra, televizyon için de çeşitli sinema programları hazırladı. Alin Taşçıyan, aralarında Cannes ve Venedik Film Festivalleri'nin de yer aldığı bir çok festivalde jüri üyesi olarak görev yaptı.