

SAHNE ARKASI IŞIKLARI (*PERSONEL*, KRZYSZTOF KIESLOWSKI)

Oğuzhan Dursun

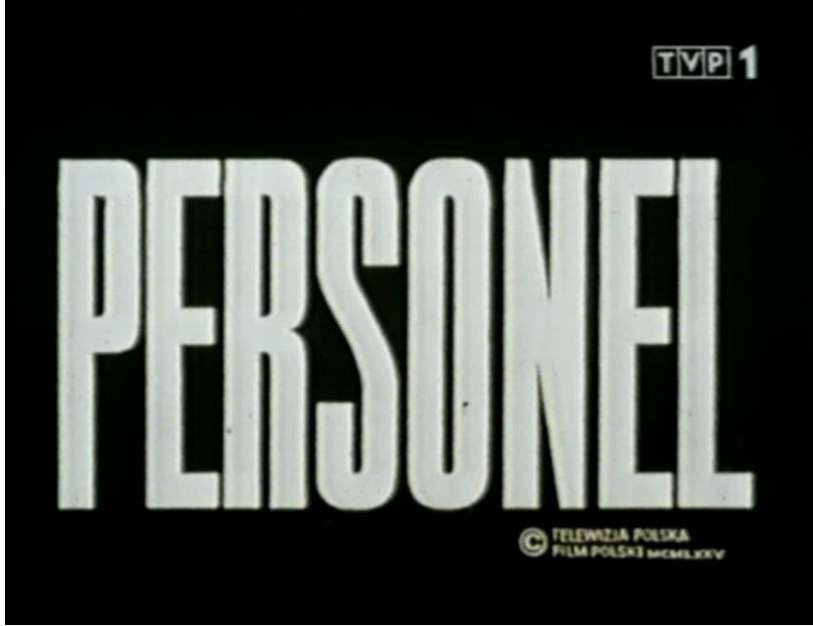
Ben haklıydım: Potemkin'in "Yıldızsız Bir Film" başlığıyla çıkışının ertesinde, övgülü eleştiri yazılarının ardı arkası kesilmiyordu.¹

Krzysztof Kieslowski'nin 1975 yapımı filmi olan *Personel*, yönetmenin Telewizja Polska için çektiği bir tv filmi. Kariyerine bir belgeselci olarak başlamasını ve öğrenciyken çektiği *Urząd*'tan (1966) ölümünden dört yıl önce çektiği *City Life*'a (1990) kadar belgeselle bağını kopartmamış olmasını *Personel*'i incelerken göz önünde bulundurmalıyız. 1971-1980 arasında 23 eser ortaya koyması ve bunların 20 tanesinin belgesel olması da yine dikkate değer bir veri. İşte bu süreçte sosyal meseleleri ele alması, insanları yakından gözlemlemesi onu kurmaca dünyalar oluşturduğunda da takip etmiştir ve filmleri bu eksende şekillenmiştir (Hamid, 2007). Bununla beraber, sahne arkasında filmi ortaya çıkaran ekiple bire bir ilişki kurmuş ve Sovyetler'e yakın olan Polonya'da yaşarken de bu minvalde eserler ortaya koymuştur. *Personel*'in incelenesi bir film olarak görülüp ele alınması da *Amator*'dan (1969), yani Kieslowski'nin uluslararası arenaya adım atmasının evvelinde ortaya çıkmış ve sinema dünyasının içinden – her ne kadar *Personel*'in konusunu tiyatro oluşturuyor olsa da- kendisi hakkında yorum yapan bir film olmasından ileri geliyor.

Personel'de bu kendi kendine yorum yapma meselesi –yani *self-conscious* oluşu- hem tematik olarak hem de işlenen konu bağlamında tezahür ediyor. Her ne kadar ucu açık sonla bitirilse de film, tiyatronun –ve dahi sinemanın- bu yerleşik yapısına bir eleştiri getiriyor. Sahne veya perde önündekiler ile onları

¹ Eisenstein, Sergey M. 1984. *Film Duyumu*. Nijat Özön (Çev.). İstanbul: Payel Yayınları, s. 11.

oraya hazırlayan ekip arasındaki ilişki ve bundan doğan iç-dış çatışmalar filmin ana karakteri olan ve **Juliusz Machulski** tarafından canlandırılan Romek'in zihin dünyasında ve eylemlerinde kendisini gösteriyor. Bazen **Janusz Fastyn** vb. isimlerle ortak yazsa da (örn. **Zyciorys**, 1975) **Kieslowski** senaryolarını kendisi yazan bir isim, **Personel**'i bu sebeple onun üzerinden okumak çok da yanlış değil. Dolayısıyla, filmde bu yerleşik düzene yöneltilen eleştiriye de senarist-yönetmen **Kieslowski**'nin bir göz kırpması olarak okumak lazım.



Filmin isminin **Personel** olarak seçilmesi –ki Türkçedeki manasıyla uyuyor- tesadüf değil elbette. Film, bu sahne arkası çalışanları ile sahnedekiler ve kendisini onların arasında bulan ana karakterin çatışması ile şekilleniyor. Filmin isminin, yani **Personel**'in kocaman bir puntuyla ekranı kaplaması ise birazdan mevzu bahis olacak büyüklük-küçüklük yahut önemlilik-önemsizlik dikotomisi ekseninde önem arz ediyor. 4:3'lük bir ekranda ne kadar kocaman görüldüğü de malum. Zaten bu ikilikler, telefoto lensin vermiş olduğu büyütme etkisiyle film boyunca ironik bir şekilde ele alınıyor ki bu metnin genel konusunu tam da bu oluşturuyor.

Önemliler-Önemsizler

Filmin ilk karesi aynaya arkasını dönmüş olan Romek ile kendisini gösteriyor. Onun ikiye bölünmüş ruh halini tüm filme yansıtan işaret fişeği bu karede

ateşleniyor aslında. Aynada kendisine bakması, arkasını dönmesi, tekrar bakması bu ikiliğin devam eden aksiyonla desteklenmesi bir amaç uğruna yapılıyor. Daha sonradan kadraja giren tiyatro oyuncularının dansı ve oyuncuların art arda belirip yok olması da önemli. Fakat asıl önem arz eden kare, set ekibi tarafından taşınan aynalar ve bu ayna taşıyıcılar ile ötede gördüğümüz “önemli” oyuncular arasında kalmış, aynada bir belirip bir yok olan, metaforik olarak iki grup arasına sıkışıp kalmış olan Romek. Bütün film, tamamen şu formül üzerine bina ediliyor zaten:

Sahnedeki ve yönetici “önemliler” ↔ Romek ↔ Sahne arkasındaki “önemsizler”

İş görüşmesini yapmak üzere merdivenlerden “yukarı” çıkan Romek, oradaki güvenlik tarafından -dinlenmeden- sert bir şekilde başka bir yere yönlendiriliyor. Böyle yapıyor, çünkü yukarıya çıkmak herkesin haddi değil. Yukarı kata yalnızca “önemliler” çıkabilir. Uyarı üzerine hemen aşağı inen Romek duraksıyor ve henüz merdivenlerdeyken ışık gelen yuvarlak camdan “aşağıya” bakıyor. Sahnede kullanılacak bir at maketini “yukarı”dan indiren çalışanlar ipin aniden boşalmasıyla ezilme tehlikesi atlatıyorlar. Romek’in yüzüne dışarıdan yansıyan ışık ise onun bu olaya tanık olmasına ve ondan doğan farkındalığının filizlenmesine işaret ediyor olabilir.

Oraya teyzesi vasıtasıyla giren Romek –ki bizdeki “Dayı” figürüne karşılık geliyor ve “yukarıdan aşağıya” şeklinde işliyor- teyzesinin tanıdığı ihtiyarla konuşurken biz yine izleyici olarak bu önemlilik meselesiyle karşı karşıya kalıyoruz. Adam, Romek’e yıldönümü fotoğraflarını gösterirken “İşte bunlar hep yönetmen.” diyor ve bir resimde küçücük olan kendisini gösteriyor parmağıyla. Üstüne üstlük telefotonun verdiği yakınlık hissi yakın çekimle daha da artıyor fakat buna rağmen izleyici olarak o adamı göremiyoruz. Görünmüyor çünkü aslında varlığıyla yokluğu bir; bütün mesele de bu zaten. Kendisini “var” sansa da esasen bir “yok” o.

Personel’de yoğun bir şekilde kullanılan yakın çekimlerin manası çok dikkate değer bir şekilde kendisini belli ediyor. Bu set-arkası çalışanları işlerini sahne performansına yetiştirmeye çalışırken biz onların yüzlerini ekranı kaplar vaziyette görüyoruz. Film, anlatısal olarak onların “aşağı” durumundan bahsederken anlatım olarak onları büyük gösteriyor.



Örneğin, sahneye çıkacak olan solist Szedledski'yi giydiren Sowa ve diğer teknik elemanların daha cana yakın, gülen kişiler olduğu görüntüleri ve yakın plan çekimleri bunu destekler nitelikte. Yine bu solistin şaka sigarası Romek'in ağzında patladığında biz o ve diğer sahne arkası ekibinin yakın çekimle büyük gösterildiğini ve solistin sadece karede bir figür olarak ele alındığını görüyoruz. Halbuki yakın çekimle vurgulanan **personel'in**, ne kadar önemli olduğu anlatımsal olarak ortaya koyuluyor.

Arafta Bir Sorgulama

Ana karakter Romek, set arkası ile perde önündekilerin arasındaki uçurumu yavaş yavaş gözlemleyerek ve etrafındakilerle konuşarak fark etmeye başlıyor; onlarla hemhal oluyor ve kendi fikrini ona göre şekillendiriyor. Fakat yine de tam olarak konumunu belirleyemiyor. Filmde kullanılan bakış açısı çekimleri ise farklı bir şekilde cereyan ediyor. Bunu genele yaymak yanlış olur fakat örneğin, Sowa ile Romek'in sohbetleri esnasında konuya girmeden evvel, bir görüntü geliyor ekrana, biz sonradan görüyoruz o bakışın sahibini: Romek. Yahut bale yapan oyuncularını gizlice tepeden izlediği bir sahnede yine ilk önce bakılanı, diğer karede bakanı görüyoruz. Bu bakılan ve bakan ilişkisinden, iki arada bir derede kalan Romek'in durumunu anlıyoruz.

Bir diğerk sahnede Sowa, dertli bir edayla, içinde bulunduğu o durumdan yakınıyor. O konuşurken kamera ara sıra bale yapan kızlara, bazen Romek'e, bazen de ona yöneliyor: *“Buraya ilk geldiğimde her şeyi çok sevmiştim. Beni en çok etkileyen; tiyatrodada insanlar, artistlerin küçük şeyler hakkında konuşmasıydı, tıpkı bizim gibi. Birisi televizyona, arabaya ne kadar para vermiş falan.”* Sonra kamera uzak çekime geçiyor manidar bir şekilde ve şöyle devam ediyor Sowa: *“Bunu fark etmem üç yılını aldı. Başka hiçbir şey tartışmıyorlar. Biz teatral sanatları okulda buradan daha çok tartışırdık.”* Romek sorar: *“Peki gerçek mi?”* *“Ne gerçek mi?”* *“Sanat?”* *“Tabii ki gerçek.”* Buradaki ışık kullanımının da dikkatleri çekmesi gerekiyor. Biz Sowa'nın yüzünü karanlık, Romek'inkini ise aydınlık olarak görüyoruz. Bu ışık oyunu, filmin sonunda yinelenerek asıl manasına orada kavuşuyor ki ona daha sonradan geleceğiz.

Karakterlerin anlatı içerisinde sorduğu (yahut sordurulan) bazı sorular –tıpkı yukarıdaki *“Sanat?”* gibi- aslında halihazırda olan duruma karşılık geliyor. Yönetmenin rastlantısal olarak ortaya attığı diyaloglar değil bunlar. Bir diğeri de sahne için deniz dekorunu toplayan adama yardım eden Romek'le görevli arasında gerçekleşiyor. *“Şöyle yaysak daha iyi olur.”* diye öneriyor ana karakter, ama adam, *“Olmaz.”* diye yanıtıyor. *“Artistler orada tenis oynuyor.”* Romek'in kafasında soru işaretleri böyle böyle çıkıyor: *“Asıl önemli olan ne?”*

Romek, duyduklarıyla ve gördükleriyle bu ikiliği sorgulamayı gitgide derinleştiriyor. Tuvalette eli sifonda tetikte, gizlice sigara içtiği sahnede tuvalete girmiş olan “önemli” oyuncuların yüksek perdeden konuşmalarını duyuyor. Kamera, alt açıdan çekiyor o, tuvalette sigara içerken, onun bulunduğu konumu vurgularcasına. Bekleyip onlar gidince koşarak merdivenlere yöneliyor ve aşağıya, ait olduğu yere iniyor.

Aradaki bu ikilikle karşılaştığı sahnelerden birisi de terfi alan bir karakter için yapılan kutlama esnasında gerçekleşiyor. Sowa, *“Yönetmeni de çağırırsak iyi olur.”* diyerek içeri gidiyor fakat yönetmen gelmiyor. Durumu sorduklarında, *“Kabul etmedi.”* diyor. Terfi eden kişi, *“Şaşırmadım.”* diye yanıtıyor. Yönetmenin kutlamayı reddinden sonra hemen yakın çekimler geliyor ekrana. Burada da büyüklük-küçüklük meselesi irdeleniyor. Fakat ironik bir şekilde oradaki karakterlerden birisinin temennisi de şu: *“Senin için her şeyin en iyisini ve yükselmeni diliyorum.”* Buradaki “yükselme” kelimesi önemli çünkü hem bu alt-üst hiyerarşisinden şikayetçiler hem de içten içe üste doğru yol almak istedikleri

gibi bir anlam çıkıyor. Aslında burada **Eisenstein**'i hatırlamak yerinde olacak çünkü bu film Sovyetler'in etkisi altındaki bir Polonya yönetimi döneminde şekilleniyor sonuçta. 11 Ağustos 1925 tarihli *Kino*'da yayınlanan bildirisinde **Ekim** (Oktyabr,1927) filminden bahsederken **Eisenstein** şöyle diyor:

...bu filmin yapımında üç dört bin örgütlü emekçi 1917 Temmuz'unda Petrograd sokaklarındaki kitle kıyımını canlandıran oyuncular olarak yer aldı. Hiçbir provaya gerek yoktu; emekçiler bunun nasıl yapıldığını çok iyi biliyorlardı. İşte böylece bir film, binlerce emekçi ve uzmanın rol aldığı ve katkılarını yönetmenin bireysel biçemi doğrultusunda biçimlendirdiği büyük bir ortaklaşmacı çabanın ürünüdür. Bu bizim çalışma yöntemlerimizden biridir ve biz bunu geliştirerek, sinema için gerekli olan üçüncü ve son merkezileştirme işlemine doğru yol alıyoruz: yöntemin merkezileştirilmesi. (Eisenstein, 1993: 30)

Sözü edilen sahnede ise **Kieslowski**, davete gelmeyen yönetmenin bu yokluğuna karakterin memnuniyetsizliği ve onu şaşırtmamasıyla aslında bir eleştiri yöneltiyor. Kolektif olarak başarılan bu sanat ve harıl harıl çalışan o set-arkası ekibinin önemsizleştirilmesini yeriyor. **Eisenstein**'in "*Biz yaptık, oldu.*" dediği pratiğin yokluğunu resmediyor. Bu önemlilik-önemsizlik meselesinin zirve noktası ise önem derecesini belirleyen o "sahne"deki oyun provaları sırasında gerçekleşiyor. Tam da olması gereken yerde! Oyun prova edilirken sahnenin kenarında duran bir grup onları izliyor ki Romek de aralarında. Solist olan Szedledski, kostümün dar olduğundan şikayet ediyor ve yönetmen de bu duruma inanmayınca kostümü kimin diktiğini soruyorlar. Kostümü diken Sowa sahneye geliyor ve savunma olarak solistin bizzat kendisinin böyle uygun gördüğünü söylemesine fırsat dahi verilmeden, Szedledski eğilip bükülüp dar olduğunu göstermek isteyerek cart curt yırtıyor kostümü. Bağırarak azar çekiyor ve alıp üstüne atıyor terzinin. Sowa arkasını dönüyor, eğiliyor, kollarını uzatıyor, kendi elbisesi de öyle yırtılıyor. Böylece, her elbise öyle yırtılır demek istiyor. Sinematografik olarak çok başarılı bir sahne. Buna katlanamayan Szedledski, "*Burada durmaya izin bile yok. Benim var! Çünkü ben bu sahnede şarkı söylüyorum.*" diyerek tepki gösteriyor. Kamera, onları soğukkanlı bir şekilde izleyen yönetmene de yöneliyor. Buradaki objektif manevraları ile anlatımsal olarak bir mesaj verilmek isteniyor. Kostümünü yırtıp atan, "özgür" ve rahat

olunca nasıl güzel söyleyebildiğini göstermek isteyen Szedledski'den zoom-out yaparak onu sahnede gittikçe küçük, gittikçe daha da küçülen –ve zaten küçük olan- bir figür haline getiriyor kamera.



Artık gitgide düşüncesini berraklaştıran ve safını netleştiren Romek, Sowa'yı savunur oluyor ve kendi kabarelerini kurma teklifinde bulunuyor. Burada aslında Sovyetler'in kuruluş mantığına da bir atıf olabilir, bu her ne kadar tarihsel olarak çok problemlili bir iddia olsa da. İşçinin yahut emekçinin kendi idaresini kurup iradelerini gerçekleştirmek istemesi onların bu çıkışıyla benzerlik gösteriyor. Kamera da bu konuşmalar olurken, konuşmacıların arasında bir figür gibi kendisini gösteriyor. Bunu, asıl konuşana odaklanmak yerine önüne kafaların, şekillerin girmesine izin vermesinden çıkarıyoruz. Karar alma arifesindeki grubun içinde bir üyemişçesine, katılımcı gözle izliyor, onları dinliyor (çekiyor). Buna ilaveten, bir iç konvansiyon olarak, yine yakın çekimler, oradaki figürlerin büyüklüğünü göstermek için yoğun olarak kullanılıyor. Sowa'nın dingin bir ses tonuyla ifade ettikleri ise sanki yönetmenin varmak istediği noktayı işaret ediyor: *“Sanırım Bay Szedledski elbiseyi yırtmakta haklıydı. Ama bunu bırakalım. Bilmiyorum. Bugün benim kostümümü giyer, yarın dekorasyona üzülür, sete ağlar... ama hiçbirimiz bir şey demeyiz. Buradaki durum bu. Oyuncular bizi görmezden geliyorlar. Kendilerini görmezden geliyorlar. Bizi görmezden geliyorlar. Halkı görmezden geliyorlar. Bu tiyatro tükenmiş.”*

Konuşmasının akabinde izleyen karenin arka taraflarda tenis oynayan bir “önemli”yi çekmesi ise ironinin tavan yaptığı noktalardan birisi sanırım.

Yine Bir Açmaz

Romek'in set-arkasında çalışan teknik elemanlarla ayrı bir kabare kurma fikrinden sonra "önemliler"den birisi, teknisyenler komitesinin başı, Romek'e aralarına katılmayı teklif ediyor: *"Okulunda da yardım ederiz."* Ardından ona numaralı bir gözlük veriyor. Bu gözlük sembolik olarak önemli çünkü Romek'in artık o gözle görmesini istiyorlar.

İlk sahnede terslendiği ve geri çevrildiği merdivenleri çıkararak "yukarı"ya, büyük ağabeylerin olduğu odaya giriyor Romek. *"Senin hakkında hep iyi şeyler duyduk."* diyerek onun kabare girişimini desteklediklerini söylüyorlar. Tabii ki bu, onu kendi yanlarına çekmenin bir gizli politikası. Solistle geçen probleme konuyu getirip *"Bay Sowa'nın arkadaşısn, değil mi? Senden o kostümle ilgili bildiğin her şeyi yazmanı istiyorum."* diyor yönetici. Burada Romek, durup adama bakıyor. Yukarıda duran adama. Kamera bunu aşağıdan alıyor. Aslında yöneticinin niyeti açık: *"Bir iç mesele açıklığa kavuşturulmalı. Elimizde zaten iki ifade var, ama onlar, yönetimin iki yaşlı üyesinden geldiği için suçlanabilir. Biz, onun kendi jenerasyonundan birinden bir belge istiyoruz... Al sana boş bir kağıt."* diyerek Romek'e yeni bir hayatı temsilen boş bir sayfa uzatıyor. Ne yazması gerektiğini soran ve kendisini geleceğiyle gördükleri arasında bir karar verme açmazında bulan Romek'e, *"Her şeyi."* diye yanıtlıyor yönetici. Fakat manipüle ederek, *"Kostüm kötü dikilmişti, bu gerçek. Sadece üç giydirme vardı, bunu biliyorsun. Bu giydirmelerde Bay Sowa ağzı bozuk bir şekilde konuştu. Hatta tiyatromuzu aşağılayıcı bir şekilde."* diyor ve onu boş kağıtla beraber odada yalnız bırakıyor. Buradaki boş kağıt, dışarıdan gelen parlak ışık ve "her şey" ibaresi önemli.

Bu son sahnede onlar konuşurken sağa pan yapan kamera Romek'i daha büyük gösteriyor fakat burada ona üstten bakan yöneticileri görüyoruz. Pencereden göz alan bir ışık geliyor. Romek'in bir tarafı karanlık ki geldiği yeri temsil ediyor, bir tarafı aydınlık ki geleceğini temsil ediyor; o ise bir başına tam ortada. Adamın kadraja giren kolu meseleyi kontrol etmek isteyen bir figür profili çiziyor çünkü çekim tam olarak bir amors değil. Bu üstencilik, arada kalmış yanına çekme çabası anlatısal olarak zaten ayan beyan ortada; kamera da bunu destekler nitelikte objektifini hareket ettiriyor.



Biz karar anını bilmiyoruz. Fakat ne yazarsa yazsın, arkadaşı aleyhinde kullanılacağı kesin. İki arada bir derede kalan, sonra bir süre düşünceleri netleşen ve sonra tekrar araftaki yerine dönen Romek'in iç çatışması dış çatışmalarla böylece öyküleniyor. Nihayetinde de bir *anti-climax* ile baş başa bırakıyoruz, **Kieslowski**'nin ileriki yıllarda da terk etmeyeceği bir üslup özelliği olarak. Öyle olmalı, çünkü bu durumun devam ettiği, gerçek hayatta da süregeldiğinin mesajını biz alttan alta bilmeli, hiç olmazsa hissetmeliyiz.

Son Söz

Personel'de aslında bir üstyapı ile alt'ın çatışmasını görüyoruz. Aynı platformda çalışan insanların rollerine göre önemli ve önemsizleşmesini izliyoruz. Her ne kadar direkt politik bir konu olmasa da hiyerarşi ve altta kalanın ezilmesi meselesi anlatının göbeğinde yer alıyor. Eleştirilerini sunan Sowa'nın kendi hatasını –aslında tam da öyle olmasa bile- kabul etmesi ama eleştirmesi ve Romek'in bunu fark etmesi dönüm noktasını teşkil ediyor. Aslında zaten filmin neredeyse tüm dönüm noktaları Sowa ile olan sahnelerde gerçekleşiyor. Romek burada geçişlerdeki bir yaprak misali salınıyor. Karşı duruşu Sowa temsil ediyor. Romek iki arada bir derede kalan karakter olarak karşımıza çıkıyor. Anlatımsal olarak, telefoto lensin vermiş olduğu büyütücü etki ile anlatısal olarak “küçük” veya “önemsiz” olan karakterler büyük gösterilirken “büyük” yahut “önemli”

olanlar karede daha küçük bir alan kaplıyor çoğunlukla. Bu da aralarındaki uçurumu dengeliyor ve hepsini aynı çizgiye getiriyor, hatta belki de set-arkasını daha öne bile çıkartıyor.

Kaynakça

- Eisenstein, Sergey M. 1984. *Film Duyumu*. Nijat Özön (Çev.). İstanbul: Payel Yayınları
- Eisenstein, Sergey M. 1993. *Sinema Sanatı*. Nijat Özön (Çev.). İstanbul: Payel Yayınları
- Hamid, Rahul. 2007. "Camera Buff", *Sensesofcinema.com* ([link](#)) Erişim Tarihi: Mart 2015.
Ayrıca bkz. Cinémathèque Annotations on Film, Issue 42.