

CARL DREYER

Çeviren :

İng. Ok. A. Fikret İŞIKYAKAR

Carl Theodor DREYER (1889-1968)

50 yıldan fazla bir zaman dilimi içerisinde film sanatına büyük katkıları olan Danimarkalı yönetmen C.T. Dreyer, tiyatro eleştirmenliğinden sonra 1912 de senaryo yazarı olarak sinemaya geçti. Zola ve Balzac'tan yaptığı uyarlamalardan sonra yönetmenliğe başladı. 1920'de ilk filmi Praesidenten (Başkan)'ı çevirdi. Bu filmde D.W.Griffith'e ve onun ünlü filmi Intolerance'a (Hoşgörüsüzlük) duyduğu aşırı hayranlığın izleri açıktır. 1921'de yaptığı Blade af Satans Boğ' (Satan'ın Kitabından Yapraklar) yine Griffith'e bir öykünmedir. Berlin'e gitti. «Kammerspielfilm»lerden sayılan Die Gezeichneten'i (Birbirinizi seviniz. 1922) çevirdi. Danimarka'ya döndü. Du Skal aere din husturu (Evin Efendisi) dan sonra yaptığı, filmografisinin ve sinema dünyasının başyapıtlarından olan La Passion de Jeanne D'are (Jandark'ın Tutkusu) adlı film bu dönemdedir (1928). Duygu ve düşünceleri görselleştirme-deki olağanüstü başarısı, yakın çekimleri (close-ups), tonlamayı ve tartımı büyük bir ustalıkla kullanması özelliklerindedir. İlk sesli filmini 1932'de yaptı (Vampyr). 1955'te çevirdiği Ordet (Sözcük), ile aşkın doğasının incelenmesi ve görsel durağanlığıyla Or-

det'in biçimci ve tematik bir uzantısı olan son filmi Gertrude (1964) diğer önemli filmleridir. Sanatsal bütünlüğü, sorumluluğu ve tavrından hiç ödün vermeyişi kırkbeş yıllık yönetmenlik yaşamında yalnızca öndört film çevirdiğinden de bellidir.

Aşağıda, bu büyük sinemacı ile «Chaiers du Cinema» dergisinden Michael Delahaye'in 1965 te yaptığı bir söyleşinin çevirisini sunuyoruz.

CAHIERS : Filminiz her şeyden çok yaşam ile bir anlaşma, neşeye doğru bir gelişme biçiminde görünüyor.

CARL DREYER : Bu belkide, kadınlar olsun erkekler olsun, beni kişisel olarak ilgilendirmeyen insanlarla hiç ilişkim olmamasındandır. Ben, yalnız, belki bir anlaşmayı anlamama izin veren kişilerle çalışabilirim. Beni ilgilendiren şey -ki bu teknikten önce gelir- filmlerimde karakterlerin duygularını yeniden canlandırmaktır. Yani, yeniden canlandırmaktan kastım, onların mümkün olan en samimi duygularını, yine mümkün olan en samimi biçimde ele almaktır.

Benim için önemli olan şey, onlara sadece sözcükleri kavratmak değil aynı zamanda bu sözcüklerin arkasındaki fikirleride kavratmaktır. Filmlerimde aradığım ve elde etmek istediğim şey onların en ustalıkli ifadeleri yardımıyla oyuncularımın çok derin düşüncelerine açıklık getirmektir, çünkü bu açık ifadeler ancak kişilerin ruhlarının derinliklerindeki gizlilikleri, bilinçsiz hislerini, yani karakterlerini ortaya çıkarabilir. İşte beni herşeyden çok ilgilendiren budur, yoksa sinemanın tekniği değil. **Gertrud** çok isteyerek yaptığım bir filmidir.

CAHIERS : Elde etmek istediğimize ulaşmak için kesin kurallar olduğunu sanmıyorum.

DREYER : Hayır. Her insanın aslında ne olduğunu keşfetmelisiniz. İşte bu yüzden ben daima bu soruya yanıt verebilecek yetekte, konuya ilgi duyan ve bana bu konuda yardım edebilecek oyuncular ararım. Onlar bana kendilerinden aradığımı bana verebilecek ve benim bu istemime izin verecek kişiler olmalılar. Ama benim için bunu kendilerine, olmasını istediğim biçimde, anlatmak zor-üstelik mümkün mü?

CAHIERS : Bu yüzden oyuncularınızı size sizin istediklerinizi verebilecekler arasından seçiyorsunuz, değil mi?

DREYER : Bana istediklerimi verebileceklerini tahmin ettiklerim arasından seçiyorum ve genellikle benim seçeneklerimin doğru olduğunu kanıtlıyorlar. Gerçek roller için gerçek karakterler bulmak benim için ilk yapılacak şey ve anlaşmanın ilk koşuludur.

CAHIERS : Ama beki zaman zaman oyuncu size verebileceği şeyi vermiyebilir değil mi?

DREYER : O zaman yeni baştan başlarız. Baştan başlar ve amaca ulaşana dek herşeyi yeni baştan yaparız. Eğer o verebilecekse sonunda kesinlikle verecektir. Bu bir zaman ve sabır sorunudur.

Falconetti ile öğeleri çalıştıktan sonra elde etmek istediğimize çoğu kez ulaşamazdık. Ve kendi kendimize yarın yeni baştan yapalım derdik. Ertesi gün yaptığımız çekim bazen evvelki gün yaptığımız çekimden de kötü olurdu. Ama bu kötü çekimleri incelediğimizde tam istediğimiz ifadeyi tamamen verebilen küçük kısımlar bulurduk.

İşte bu noktadan başlayarak en iyi kısımları alır geri kalan kısımları bırakırdık... ve böyle başarırdık.

CAHIERS : Falconetti'nin size verebilecek bir şeyi olduğunu nasıl sezdimiz?

DREYER : Bir gün öğleden sonra onu görmeye gittim. Bir iki saat kadar konuştuk. Onu tiyatrodaki görmüştüm, adını unuttuğum küçük bir bulvar tiyatrosunda. Modern bir güldürüde oynuyordu, çok zarifti, biraz hafif yaradılışlı gibi ama çekiciydi. Beni hemen etkilemedi ve ona hemen güven duymadım. Ona sadece ertesi gün kendisini ziyaret edip edemeyeceğimi sordum. Ertesi günkü ziyaretim sırasında görüştük. İşte o zaman kendisinde istediğim bir yön olduğunu sezdim. Onun verebileceği dolayısıyla benim de alabileceğim bir şey.

O yüzyazması altında, duruşunda, o modern etkileyici görünümünün ardında bir şeyler vardı. Bu yüzyazmasının ardında bir ruh vardı. Onu yüzyazmasız görebilmek benim için yeterliydi. Bu yüzden kendisiyle ertesi gün bir perde denemesi yapmaktan çok mem-

nun olacağını söyledim. «Ama yüzyazmasız, yüzünüz tümüyle temiz olarak.» diye ekledim.

Ertesi gün söylediğim gibi ve istekli olarak geldi. Yüzyazmasını silmmişti. Denemeyi yaptık ve onun yüzünde Joan of Arc (köylü kadını andıran, samimi ve aynı zamanda zorluklara katlanmış bir kadın) rolü için aramakta olduğum ifadeyi buldum. Ama bu bile beni tümüyle hayrete düşürmedi. Çünkü bayan çok açık sözlü ve çok şaşırtıcı idi.

Böylece kendisini film için götürdüm. Birbirimizi çok iyi anladık ve çok iyi çalıştık. Limonu sıkkan kimdi denilebilir.

Limonu sıkmadım. Asla hiç bir şeyi sıkmam. O tamamen serbestti ve ne yapıyorsa isteyerek yapıyordu daima.

CAHIERS : Bu şekilde, filmlerinizde daima ruh ile beden güzelliği bir biri ardından ortaya çıkıyor. Bu belkide aynı zamanda, her ikisinde tanrının yarattığı olan, kadının ruhu kadar bedenini de metheden Kaj Munk ile ortak yönünüz oluyor. Siz aynı zamanda ruh ile bedeni ayırmıyorsunuz.

DREYER : Kendimi Kaj Munk'un fikirlerine çok yakın hissettiğim zaman **Ordet'i** yaptığıma çok memnun oluyorum. Kaj Munk, aşktan övgü ile bahseder. Genel olarak gerçek evlilikte olduğu kadar kişiler arasındaki aşkı kastediyorum. Kaj Munk için aşk sadece kadın ile erkeği bağlayan güzel ve iyi düşünceler değildi. Aynı zamanda aşk çok derin bir bağdır. Ve ona göre kutsal aşk ile cismani aşk arasında fark yoktur. **Ordet'e** bakın. Baba, «O öldü... Artık burada değil. O cennettir...» diyor. Oysa oğlu «Evet, ama ben onun kendisini de sevdim...» diye yanıtlıyor.

Kaj Munk ta güzel olan şey, tanrının bu iki aşk türünü birbirinden ayırmadığını anlamış olmasıdır. Kaj Munk'unda iki aşkı birbirinden ayırmamasının nedeni budur. Ama hıristiyanlığın bu formu, başka bir formuyla, koyu mutaassıp dindarlığa ters düşüyor.

CAHIERS : Birinci form kanımca Danimarka'da Gruntvig reformunu, ikincisi ise Kierkegaard'ın telkinlerinin doğuşunu, Interior Mission'ın fikirlerini anlatıyor. Danimarka dindarlığını ayıran bu iki formdur.

DREYER : Sözü ettiğiniz hıristiyanlığın ikinci formu, katı, genellikle mutaassıp, her şeyin üstünde batı Jutland inancıdır. Ben, ben Seeland tenim... Ama bazı olayları hatırlıyorum...Interior Misson'in rahibi uyuşmazlığının doğuşu. Papaz, kilisede, edebe aykırı sertlik ve insafsızlıkları kanıtlamıştı da tüm ülke sarsılmıştı. Herkes bu meşum hıristiyanlığa karşı çıkmıştı. Ve yine herkes ona hıristiyanlığın başka bir formuyla karşı çıkmıştı... Bu zengin bir çiftçi ile fakir bir terzinin oluşturduğu zıtlıktır.

Hıristiyanlığın bu parlak formuna yakınlık duyan Kaj Munk aynı zamanda hıristiyanlığın diğer formuna da biraz yakınlık duyuyordu. Her iki formun arasında çok güzel bir inancın olduğunu anladı. Onlar hoşgörüyü kapsayan İsa'nın vaizlerine uygun biçimde yaşıyorlardı. Bu sözü ettiğim, kendisi İsa'dan daha fazla hıristiyan olan; onun gibi aynı ateşle yanan, yandığına inanan papazın da aynı sorunu vardı.

CAHIERS : **Kanımcı Danimarka edebiyatının büyük bir kısmı 19 uncu yüzyılın sonu ile 20 inci yüzyılın başında bu mücadeleden etkilenmiş.**

DREYER : Evet. Danimarka bu hiziyle bilinir. Jansenizm devrinde buna benzer bir şey var Fransa'da. Benim için bu kendi kendime daima sorduğum: hoşgörülük ve hoşgörmezlik sorusunu anlatır. Hoşgörmezlik iki dini topluluk arasında sevmediğim ve asla kabul etmediğim bir şeydir.

Day of Wrath'te, (Gazap Günü) örneğin, hıristiyanlar batıl inançlara, eski dinlerden arta kalan şeylere bağlı olanlara karşı hoşgörmezlik örneği gösterdiler. Hatta, **Gertrud'ta** da hoşgörmezliğin varlığını sezebilirsiniz. Hissetmediği hiç bir şeyi kabul etmediği, bir bakıma herkesin kendisine baş eğmesini istediği için bu **Gertrud'ta** da vardır.

CAHIERS : **Gertrud Danimarka'da nasıl karşılandı?**

DREYER : Eleştirilenler **Gertrud'u** pek fazla sevmeyince **Day of Wrath'ı** da sevmemişlerdi başta ama bir kaç yıl sonra filmi kabullendiler. **Kanımcı Gertrud** için de aynı şey olacak.

CAHIERS : **Diğer filmlerinizi nasıl karşılandı?**

DREYER : **Ordet** çok iyi karşılandı. **Joan of Arc** da öyle. **Joan of Arc'ta**, (Jeanne d'Arc'ın Çilesi), konusu itibariyle, daha başka

boyutlara ulaşmak için daha çok olanaklar olmasına karşın **Ordet'** in daha başarılı olduğunu sanıyorum.

Eğer filmi bugün yeni baştan yapsam, daha başka bir biçimde yapardım. Hayır, hayır. Her şeye rağmen onu değişik biçimde yeni baştan yapacağımdan emin değilim. **Joan of Arc** benim için büyük bir şeydi. Ondan önce böyle büyük bir film yapmamıştım. Mama-fih, bir ölçüm vardı. Yapmış olduğumla yetiniyordum. Gerçekte filmi bugün değişik olarak görüyorum ama, her şeye rağmen, bugün bile belki değişik bir biçimde yapamam.

Benim için herşeyden önce bir teknik sorunu vardı. Filme uyarlamak istediğim teknik sorunu. Sorular vardı, yanıtlar vardı-çok kısa, hassas. Bu yüzden bu yanıtların ardına yakın çekimleri yerleştirmekten başka çözüm yolu yoktu. Her soru, her yanıt doğal olarak yakın çekimi gerektiriyordu. Tek olanak ta buydu. Yakın çekimin sonucu olarak seyirci tıpkı Joan gibi kendisine yöneltilen sorulardan dolayı sarsılıyordu. Aslında benim amacım da bu sonucu almaktı.

CHAIERS : Day of Wrath ile Joan of Arc'ın kahramanlarının ortak yönleri her ikisinde büyücülükle suçlanmalarıyla...

DREYER : Evet. Her ikisinde sonunda yakılarak idam edildi. Lisbeth Movin'in sonuca aynı yaklaşımla gelmediği hariç tabii. Ben, **Day of Wrath** için daha güzel olacak bir sonuç düşünmüştüm. Burada büyücülerin yakılarak idam edildiklerini görmüyordunuz. Ama kilise korosunda çalışan bir gencin Hüküm Günü İlahisini söyleyişinden onun da yazgısının alevler içinde sona erdiğini anlıyorsunuz. Mamafih, gerçek görüntü bana bazı yönlerden gerekli gibi geldi. Bu hoşgörmezliğin sonucunun gerçek bir görüntü olarak verilmesi gerekiyordu.

CHAIERS : Sizin bu filminizde yer verdiğiniz hoşgörmezlik fikri çok belirgin bir eğilim olarak Master of the House'ta da görülüyor.

DREYER : Evet. Burada koca, karısına karşı sanki o bir köleymiş, kendisinden adi bir yaratıkmış gibi davranıyor. İşte bunun için kendisine biraz daha anlayışlı davranması gerektiği öğretilmeli.

CAHIERS : Ama bu hoşgörmezlik fikri, birinin bütün bir kadın olarak görmek istediği, aynı zamanda karşılaştığı erkeklerden daha zengin ve daha serbest görmek istediği Gertrud'ta bana öyle geliyorki daha az belirgin.

DREYER : Evet, böyle bile olsa, onun karakterinin altında bir çeşit hoşgörmezlik var. Bu Hjalmar Sjoderberg te olduğundan daha az belirlenmiş ama hepsi bir. O erkeğin mesleğini kıskanıyor. O inanmış olduğu mevkiin kendisine gelmiş olmasını, erkeğin hayatında bir aksesuar olmayı istemiyor. O bir numaralı kişi olmayı ve en ön mevkiide bulunmayı istiyor. Bundan sonra ancak, erkek, mesleği peşinde koşabilir...

CAHIERS : Şimdi başlangıç yıllarınıza dönelim. Sizi etkileyen sinemacılar oldu mu?

DREYER : Griffith. Ve, herşeyden çok, Sjostrom.

CAHIERS : Sinemaya başlamadan önce çok film görmüş müydünüz?

DREYER : Hayır. Çok değil. Her şeyden çok İsveç sinemasıyla ilgileniyordum. Sjostrom ve Stiller. Sonra Griffith'i keşfettim. **Intolerance'sı** (Hoşgörüsüzlük) gördüğümde, her şeyden çok, modern olaylardan ve onun tüm filmlerinden etkilendim. **Way Down East** ve diğerleri...

CAHIERS : Hoşgörmezlik prensibi Pages from the Book of Satan'daki prensibe oldukça benzemiyor mu?

DREYER : O filmin senaryosunu yapan ben değildim. Marie Corelli'nin romanından esinlenen Danimarkalı Edgar Hoyer idi. Bu senaryoyu yazdıktan sonra Nordisk şirketine verdi. Onlarda bana havale ettiler. Yazarla konuştum ve filmi yaparsam memnun olacağını söyledi.

CAHIERS : Fakat siz kendiniz bu senaryo ile ilgilenseydiniz kuşkusuz bazı ön hazırlıklarınızı gerektirecekti.

DREYER : Analog cinsinden birşeyler yapabileceğim fikri bana **Intolerance'sı** gördükten sonra geldi. Griffith, dört hikayeyi bir birinin içine sokmuştu, oysa ben bu hikayeleri ayrı olarak ele aldım.

CAHIERS : Senaryo üzerinde birlikte bir çalışma yaptınız mı?

DREYER : Ben, senaryo üzerinde çalışırken, üzerinde çalışabileceğim ve göz önünde tutabileceğim fikirler geldi. Sonradan ben senaryoyu biraz değiştirmek ricasında bulundum ve ricamı kabul ettiler. Bu değişiklikler herşeyden çok 1918 devrimi: Burjuva çocukları beyazlarla, Rus devrimcileri kızıklar arasındaki savaş sırasında Finlandiya'da açılan modern öykü akımı ile ilgiliydi.

CAHIERS : Haksızlık öyküsünün Joan of Arc ve Day of Wrath ile aynı ilişkisi yok mu?

DREYER : Kuşkusuz var, ama o zaman, benim herşeyi olan ve öğrenmesi gereken bir öğrenci olduğumu unutmayın. Bana denemeler fırsatı veren bu oldukça önemli filmi yaptığım için çok memnundum.

CAHIRES : Yapıtlarınızda büyük ölçüde uyarılama var. Özellikle oyunlardan.

DREYER : Evet. Şair olmadığımı ve büyük bir oyun yazarı olmadığını biliyorum. İşte bu yüzden gerçek bir şair ve gerçek bir oyun yazarı ile ortak çalışmayı yeğliyorum. Son örneği; **Gertrud** adlı oyunun yazarı Sjoderberg.

Sjoderberg, sağlığında yeterince takdir edilmemiş, değeri yeni yeni anlaşılmaya başlanmış büyük bir yazardır. Şimdiye dek o da-ima Stringberg'in gölgesinde kalmıştır çünkü ondan daha küçük görülmüş ve zemmedilmiştir.

CAHIRES : Bir roman yada bir oyunun uyarlamasını yaparken size ne gibi kurallar ve ne gibi içgüdüsel duygular önderlik ediyor?

DREYER : Tiyatroda, yazmaya, sözcükler ve duygular üzerinde durmaya vaktiniz var. Aynı zamanda seyircininde bunları anlamaya vakti var. Sinemada bu farklı. Daima metnin minumuma kadar kısaltılıp sadeleştirilmesi üzerinde durmamın nedeni budur. Örneğin, aslı bir oyun olan **Master of the House**'ta da aynı şeyi yaptım. Onu basitleştirdik, kısalttık ve açık, temiz bir öykü oldu. Bu sözünü ettiğim yöntemi ilk uygulayışımı. Daha sonra bu yöntemi **Day of Wrath, Ordet, Gertrud** gibi aslı oyun olan yapıtlarda uyguladım.

«**Day of Wrath**» 1920 de gördüğüm bir oyundu ama o zaman bu filmi yapmak için vakit çok erkendi. Bu yüzden oyunu rafa kaldırdım. 1943-1944 te oyunu tekrar ele aldım ve bu yapıtı hangi ve nasıl değişiklikler yapılarak film haline getirilebilir diye düşünmeye başladım. Konuyu mümkün olduğu kadar fazlalıklardan arınmalıyım.

Bu yolu seçmemin nedeni, tiyatrodaki müsaade edilebilecek veya kabul edilebilecek bir şeye sinemada müsaade edilmeyebilir şeklinde düşünmemdir, Tiyatrodaki sözcükleriniz vardır ve bu sözcükler boşluğu doldurur, havada asılı kalabilir. Siz bu sözcükleri işitebilir, hissedebilir ve ağırlığını duyabilirsiniz. Ama sinemada sözcükler, onları emen bir boşluğa doğru geçip gitmektedirler. İşte, bu yüzden, tamamen gerekli olan sözcükleri metinde alkoymalısınız. Metnin özü yeterlidir.

CAHIERS : Master of House'tan Joan of Arc'a, Ordet'e ve Gertrud'a geçerek bu uyarılama sorununu çözümlenme biçiminiz aynı zamanda sinemada bir yenilik oluyor. Beden ile ruhu birbirinden ayırmadığınız gibi artık sinemanın farklı formlarını da birbirinden ayırmıyorsunuz. Aynı sorun, sesli filmler ile sessiz filmlerin sınırlarını birleştirmek konusunda da ortaya çıktı ve siz bunu analog biçimiyle çözümlediniz.

DREYER : Her şeyden önce öyle bir biçimde çalışmak isterim ki anlatmak istediklerim sinema olsun. Benim için **Gertrud** tiyatrodaki değildir artık, o, film olmuştur, konuşan bir film... diyalogla ama minimum diyalogla. Tam istenen ölçüde. Özü anlatacak kadar.

CAHIERS : Eleştirel yanlış anlamaların büyük bir bölümü çoğu kez eleştirmenlerin olayları birbirinden ayırmış gibi görmelerinden doğar. Bu yüzden onlar için, sizin nazarinizde imajlardan oluşan Joan of Arc ve sözleriyle Gertrud vardır.

DREYER : Oh! Ama... **Joan of Arc**'ta da söz vardır! Hatta daha trajediktir ve **Gertrud**'tan daha çok tiyatrodadır. Daima kendi kendime söylediğim bir şey var: Perdede ne görüldüğü o kadar önemli değil, yalnız bir şartı var o da ilginç olması. İster metin hakim olsun, ister imaj hakim olsun hepsi birdir. Ayrıca diyalogların önemini anlayamamış olmak bir saflık örneğidir. Her kişi belli bir sesi ifade eder ve bu noktaya dikkat edilmesi gerekir. Burada

kişinin sesi mümkün olduğu kadar iyi ifade edebilmesi için olanak yaratmak gerekir. Birini belli bir form ve belli bir anlatı ile sınırlamak sakıncalıdır.

Bir gün, bir Danimarkalı eleştirmen bana «Anlatı yönünden birbirinden tümüyle ayrı olan en az altı filminiz var kanısında-yım.» dedi. Bu beni, ki gerçekten yapmaya çalıştığım bir şeydi, sadece bir film için, bir olay, her karakter için bir anlatı bulmaya yöneltti.

Vampyr, **Joan of Arc**, **Day of Wrath**, **Gertrud** birbirlerinden tümüyle farklıdır, hepsinin kendine özgü anlatısı vardır. Eğer onları bağlayan bir gerçek varsa bu, yavaş yavaş trajediye yaklaşmış olmamdır. Bunun farkına vardım ama başlangıçta kasten yapmadım. Derece derece oldu.

CAHIERS : Şimdi kuşkusuz düşüncenize uygun olarak trajediye daha fazla yaklaşmak istersiniz değil mi?

DREYER : Evet, isterim. Bu amacıma Christ (İsa) ile ilgili bir film ve **Medea** ile ulaşacağımı umuyorum. **Medea** sinemaya çok uygun düşen bir şey ve onu serbestçe ele alacağım. Mr.Euripides'e bana yardımcı olması için rica ettim, hiç bir zorluk çıkarmadı. Kısacası tiyatrosal trajediden sinemasal trajedi yapmaya çalıştım. Başarılıp başaramayacağımı göreceğiz.

CHAIRES : **Projeniz üzerinde uzun boylu çalışma yaptınız mı?**

DREYER : Ana hatlarıyla senaryo üzerinde çalıştım ama diyalogları henüz bitirmedim. Şimdi bana yardım edecek birine gereksinimim var.

CAHIERS : **Aynı konuda başka projeleriniz var mı?**

DREYER : Evet. Faulkner'ın **Light in August**'u var. Ayrıca **Orestes**... Ama **Orestes**'i yapamayacağım çünkü Jules Dassin ile görüştüm. Bunu Jules Dassin bir bakıma kendine ayırmış durumda. Bu yüzden bir anlaşma yaptık. O **Orestes**'i yapacak ben de **Medea**'yı. Ne olursa olsun, ben **Medea**'yı yıllardır düşünmekteydim ve **Medea**'dan iyi bir film çıkaracağıma inanıyorum.

CAHIERS : **Light in August'a ne dersiniz?**

DREYER : Çok güzel bir konu, ama zor. Onu yapmaya yettendim çünkü **Light in August** bir trajedi. Bir Amerikan trajedisi ve aşıkardır ki Amerika'da yapılmalıdır.

CAHIERS : Amerika kaynaklı başka projeleriniz var mı?

DREYER : O'Neill'ı uyarlamayı çok arzuluyorum. Özellikle çok iyi bulduğum ve yine bir oyun olan **Morning Becomes Electra**'yı.

CAHIERS : Bunlar sizin metni yeniden sadeleştirme görüş açısından yaklaştığımız aslında uyarlanmış yapıtlar.

DREYER : Evet, daima aynı şey ama daha ileriye gitmeye çalışacağım. Bir tiyatro oyununda hiç gereği olmayan şeyler bulunabiliyor. Çoğu kez tümüyle gerekli olmayan bir şey sürçme taşı gibi oluyor, insanı yanıltabiliyor. Başarı yolunu tıkayan bu taşlar ayıklanmalıdır. Başarıya giden yol sade, temiz ve yolun sonundaki esas amaca götürücü nitelikte olmalıdır. Bir tiyatro diyalogunu ele aldığımızda aksesuar olanaklarının çok olduğunu görürsünüz. Bu durumda uyarlama yaparken sözcüklerin ve tümcelerin yitirilmesi riski çok fazladır. Sadeleştirmeler öyle bir çibimde yapılmalıdır ki geriye kalanın anlamı olsun. Sadeleştirme ile ben görüntüleri izleyen izleyicinin yolun sonuna varabilmesi için açık bir yol bırakmak istiyorum. Diyalogların yakın çekime alınması sözde seyirci içindir.

CAHIERS : Çekim sırasında sadeleştirme işine devam edermisiniz?

DREYER : Evet, ama bu süreklilik açısından. Elde etmek istediğim sürekliliğin bölünmesine neden olacak her şeyden kurtulmayı kastediyorum. Çekim içinde süreklilik benim için çok önemli bir şeydir. Çünkü oyuncuların kendilerini diyaloglarına vermelerini severim ve çekimi yapılan sahneler için gösterdikleri hüsnüniyete saygı duyarım.

Ayrıca onların çalışma biçimlerini de göz önünde tutarım. Örneğin, bir oyuncu bana gelerek bir sözcüğün, bazen bir tümcenin söylenişinin kendisi için güç olduğunu söylerse, bu sorunu tartışır ve sözcük yada tümcede biraz değişiklik yaparız. Bazen çalışmalar sırasında onları izlerim. Bazen çok karışık buldukları bazı hareketlerden kaçınarak başka yollara baş vurduklarını sezersem yine oturup tartışırız ve düzeltme yoluna gideriz. Bu sadeleştirme işi sürekli izlenmesi gereken bir iş.

CAHIERS : Daima böyle oyuncularla birlikte mi çalışırsınız?

DREYER : Daima. Çünkü konuşan onlar, söyledikleri şeyin önemini hissetmeleri gerekir. İşte prova yapışımızın nedeni bu. Tabii her şeyden önce diyaloglar için. Ve zaman zaman diyaloga bu yolla konsantre oluyoruz. Bazen aktörler bazı sözcüklerin ve dizelerin çıkarılması konusunda kendi aralarında anlaşmaya varıyorlar ve bunu bana söylüyorlar.

CAHIERS : Sadece diyaloglar için prova yapıyorsunuz değil mi?

DREYER : Hayır. Her şey prova edilmeli ki herkes ne yapacağı ve nasıl davranacağını çok iyi bilmeli. **Gertrud** için epey prova yaptık ve sonuçtan çok memnun kaldım. Böylece bütün iş çekim sırasında yapılmış oldu. Kurgu için sorun kalmadı ve kurgu üç gün içinde bitti. Uyguladığım bu yöntem sayesinde **Ordet**'in kurgusu beşgünde, **Day of Wrath**'ın kurgusu oniki günde bitti. Oysa daha önce bir filmin kurgusu için bir ay hatta daha fazla zaman harcıyordum.

CAHIERS : Hiç direkt ses kullandınız mı?

DREYER : Tümüyle değil ama genel bir kural olarak evet. **Day of Wrath**'de sesin çoğunu. **Ordet**'te çok daha az bir kısmını çekimden sonra kaydettim. **Gertrud**'ta müzik hariç tümünü çekim sırasında kaydettim. **Gertrud**'ta beğendiğim başka bir yön konunun modern olmasıdır. Ben bunu biraz trajediye yönlendirmeye çalıştım. Yaklaşım açım da bu zaten. Büyük olayları sevmiyorum. Ama ca yavaş yavaş ve tatlılıkla ulaşmak istiyorum.

CAHIERS : Trajediye yönelik çok modern bir konu olan Gertrud diğer yönden sizin toplum görüşünüzü de açıklamış oluyor...

DREYER : Evet. Ama bu durumda, her şeyin üstünde, trajediyi yapan ritim oluyor. Anlatıya gelince... Heryerde herkes daima böyle bir anlatı istediğimi düşünür. Bu çok basittir çünkü filmde herşey çok doğaldır. Oyuncular tümüyle serbest bir biçimde davranışlarını ayarlarlar. Doğal olarak yürür, doğal olarak konuşurlar ve tüm diğer durumlarda doğal olarak hareket ederler. İlginç olan şey Aarhus'tan bir gazetecinin bana filmi çok beğendiğini yazması: Gazeteci şöyle diyor mektubunda: «Temelinde Grek motifi bulunan ve çok takdir ettiğim bir şey var o da **Gertrud**'a pelerin giydirmiş

olmanız. Bu trajediyi düşünmüş olduğunuzun bir işareti.» Bu motif hiç bir şekilde benim trajedi anlayışımın bir işlevi olmamasına karşın bu fikri oldukça beğendim: Motifin burada bulunması sadece bir rastlantı.

CAHIERS : Bir gün Dane ile karşılaştım. Konuşmalar çok yapay olduğu için diyalogun hatalı olduğunu söyledi. Bana gelince, ben aksine inanıyorum ama konuyu bana durmadan «Siz Danimarka dilini bilmiyorsunuz.» diyen Dane ile tartışamadık.

DREYER : Diyalogun yapay olmadığı açık! Bir kere ben belli bir devri -bir asrın dönümünü- gösteren ve çevreyi çok iyi bir biçimde tanımlayarak ortaya koyan, özel renkliliğe sahip bir film yapmak istedim. Bu bakımdan dil, o devreye ve o çağa ait bazı şeyleri yansıtır. Belki konuştuğumuz kişiyi bu biçimde düşünmeye iten şeyler bunlardır.

CAHIERS : Oyunculardan belli bir anlatı, belli bir ritim, belli bir ses uyumu isteminde bulundunuz mu?

DREYER : Evet. Ama iyi oyuncularla böyle bir sorun yok. Kolaylıkla elde edebileceğimiz bir şey bu, çünkü onlarla ne yapmamız konusunda genellikle birleşiriz. İyi oyuncular işin gereğini anlarlar. Onlar bir edebi parçanın belli bir ritim, belli bir anlatı ve yine günlük konuşmaların ayrı bir anlatı ile ortaya konması gerektiğini bilirler. İlgilendiğimiz şey sadece ses tonu değildir.

Sinemada bir perdenin önünde olsanız, onu kapsıyan her şeyi izlemeye yeltenirsiniz ki bu tiyatrodan, sözlerin boşluğa döküldüğü, havada asılı kaldığı tiyatrodan çok farklıdır. Bu yüzden seyircilere duyduklarını toparlamaları ve üzerinde düşünmeleri için küçük aralıklar bırakmaya çalıştım. Bu diyaloga belli bir ritim, belli bir anlatı getiriyor.

CAHIERS : Renkli çalışma fırsatını elde etmeyi istersiniz kuskusuz. Bundan sonraki filmlerinizi için böyle bir şey düşünüyor musunuz?

DREYER : Evet. Tüm filmlerim için düşünüyorum.

CAHIERS : Örneğin, Medea'yı renkli yapmayı düşünüyor musunuz?

DREYER : Çok basit bir fikrim var ama onun üzerinde konuşmamayı yeğlerim. Bu şekil, daha iyi olacak sanırım.

CAHIERS : Bugüne dek yapmış olduğunuz filmler arasında renkli yapmayı düşünmüş olduğunuz filmler var mı?

DREYER : Gertrud'u renkli yapmayı çok isterdim. Hatta filmin konusunun geçtiği devri resimleriyle işlemiş bir ressam vardı aklımda, çizgilerinde ve resimlerinde çok özel renkler kullanan bir ressam.

CAHIERS : Daha doğrusu ne elde etmek istemiştiniz?

DREYER : Bunu anlatmak çok zor. Konuştuğum ressam, ki adı Halmar, her şeyden çok gazeteler için resimler yapar. Biliyorsunuz, bu Pazar ilaveleri için renkli sayfalar. Çok güzel ve çok az renkle yapılıyor. Ençok dört yada beş renk. İşte bu ruhla Gertrud'u renkli yapmak istemiştım.

Bir arada iyi uyuşan, az sayıda ve yumuşak renkler.

CAHIERS : Ordet'i renkli olarak gördünüz mü?

DREYER : Hayır. O zamanlar bu sorun beni pek ilgilendirmedi. O zaman sadece Gertrud için ilgilendirmişti beni ama şimdi bundan sonraki filmlerimin hepsini renkli çevirmeyi düşünüyorum.

CAHIERS : Gertrud son zamanlarda Fransız televizyonunda gösterildi. Genel olarak televizyon konusunda ne düşünüyorsunuz?

DREYER : Televizyonu sevmiyorum. Benim büyük perdeye ihtiyacım var. Hareket için yapılmış bir şey (film) bir topluluğu harekete geçirmelidir.

CAHIERS : Bu günkü sinemada neyi beğeniyorsunuz?

DREYER : Her şeyden önce şunu söyleyebilirim ki çok az film izliyorum. Etkilenmekten korkuyorum daima. Mamafih, Fransız filmlerinden Hiroshima, Mon Amour ve Jules et Jim'i izledim. Jules et Jim'i çok beğendim. Hiroshima'yı da bu arada beğendim, özellikle ikinci yarısını. Kısacası Jean-Luc Godard, Truffaut, Clouzot ve Chabrol'u beğeniyorum.

CAHIERS : Robert Bresson'un filmlerini gördünüz mü?

DREYER : Hiç birini görmedim.

CAHIERS : Bergman'ın filmleri konusunda ne düşünüyorsunuz? Kanımca onları beğenmiyorsunuz...

DREYER : Eğer bu kanıdaysanız, yanılıyorsunuz. Onun bir filmini gördüm ve çok beğendim: **The Silence**. (Sessizlik) Çok zor ve hassas olan bir konuyu ele almak cesaretine sahip olduğu için bu filmini bir başarı olarak görüyorum. Ve bu konuyu ele almakla iyi bir çözüm yolu bulmuş oluyor. Filmi Stockholm'de büyük bir sinemada gördüm. Perde sırasında ve perdeden sonra büyük bir sessizlik vardı ve bu çok etkileyici idi. Çekinceye karşın sonuca ulaştığını da kanıtlıyordu, gerçekten gereğini yaptı. Kendisi için Dreyer'in filmlerini yansılıyor denmeye başladı. Bu yüzden onun bir kaç filmini izledim.

CAHIERS : Söylenenlerin doğru olduğu kanısındamısınız?

DREYER : Hayır, yansılama olduğunu sanmıyorum. Bergman'ın karakteri başkalarının filmlerini yansılama yeltenecek kadar zayıf değil. Ama yine tekrar edeyim az filmini gördüm. Yapıtlarını pek tanımıyorum. Tek söyleyeceğim **The Silence**'nın gerçekten bir baş yapıt olduğudur.

CAHIERS : Yansılama konusundan ayrı olarak şurası kesin ki sizin filmlerinizin etkisiyle sinemadan hoşlanmış, sinemaya yönelmiş ve size şükran duyguları besleyen çok film yapımcısı var.

DREYER : İşte ben bu yüzden sinemaya seyrek gidiyorum. Ne benden etkilenmiş, eğer varsa, kişilerin filmlerini, nede bana etki edebilecek filmleri görmek istemiyorum.

CAHIERS : İsterseniz geriye dönelim, başlangıçta. Filmciliğe başlamazdan önce ne yapıyordunuz?

DREYER : Gazeteciydim. Ama sabah gazetecilikte, öğleyin filmcilikte çalıştığım bir devre de var. Filmciliğe sessiz filmler için küçük işler yaparak başladım. O zaman Nordisk, yılda yüz kadar film yapıyordu. Yazın dört ay çalışan ve kendi filmlerinin kurgusunu yapmayıp, laboratuara gönderen beş, altı yönetmen vardı. İşte ben laboratuvarın müdürü ile birlikte çalışıyordum. Bu çalışmalarlar benim için çok güzel bir okul oluştuyordu. Bu çalışmalarından sonra senaryolar ve daha sonrada film romanları yazmaya başladım. Ama yazmadan önce beş yıl «Okula» devam ettim. Bugün çalışırken filmi kafamda, daha sonra çekim sırasında oluştuyordum.

CAHIERS : Gazetecilik yaptığınız ve «Okula» gittiğiniz sıralarda film yönetmeyi de düşünüyor muydunuz?

DREYER : Bu arada eleştiriler yaptım, biraz tiyatro eleştiriciliği ama uğraşlarımı çoğunlukla mahkemeler kapsıyordu. Her gün adliyede olup bitenleri anlatıyordum yazılarımda. Bu çalışmalarım bana bir çok orta sınıf karakterini inceleme olanağını verdi. **Day of Wrath**'ın alınmış olduğu oyunu da tiyatro eleştirmeni olmam nedeniyle gördüm. Aslı oyun olan ve 1954 te film haline çevirdiğim **Ordet**'i de yine tiyatro eleştirmeni oluşum nedeniyle seyretmiştim. Aynı zamanda biraz da sinema eleştirmenliği yaptım.

CAHIERS : ... ve Pages from the Book Satan'dan, (şeytanın kitabından sayfalar) Joan of Arc'tan, Day of Wrath'tan: buralarda yine mahkemelerle ilgili konulara dahiyorsunuz.

DREYER : Evet, ama **Joan of Arc**'i yapışım şöyle oldu: **Societe Generale de Films** için film yapmak üzere Paris'e gittiğimde üç konu önerdim. Biri Marie Antoinette, ikincisi Catherine de Medici, üçüncüsü de **Joan of Arc** ile ilgiliydi. Societe Generale'de bazı kişilerle görüşmeler yaptım, ama konulardan biri üzerinde seçme yapamadık. Sonra konuştuğun kişilerden biri, «Üç kibrit çöpü alalım kur'a çekelim.» dedi. Olur dedim ve çektik. Bana başsız kibrit çıktı: **Joan of Arc**.

CAHIERS : Joan of Arc sizin sekizinci filminiz. Belki şimdi daha geriye, ilk filminize dönebiliriz. The Presedent...

DREYER : Bu filmi bir çeşit çalışma ve tecrübe olarak yaptım. Benim hoşuma giden ve o zamanlar için yeni bir şey olan flash back (geriye dönüş) idi. Hatta o zaman bile ben kendi dekorlarımı yapmaya ve onları sadeleştirmeye çalışıyordum. Oyunculara gelince, o zamanlar çok az oyuncu vardı. Yaşlı rolü için birine gereksinme duyduğumuzda çağıracağımız, bu rolde ustalaşmış ve bu rolü gerektiren bölümlerin tümünde oynayacak iki, üç oyuncu vardı Nordisk'te. İlk önce yaşlı rolü cynamak için yaşlı adamları ve yaşlı kadınları çağırdım. Bu gün için çok normal bir şey ama o gün için bir geleneği değiştiriyordum. Hatta küçük bölümlerde bana teklif edilen bazı oyuncuların yerine sokakta rastladığım kişilere rol veriyordum. Bana teklif edilen tanınmış ama rutin oyuncularından daha iyi olan ikinci sınıf iki oyuncu seçtim. Filmin senaryosunu yaptım ama bu, Avusturyalı Karl Emil Franzos'un romanından bir uyarlama idi.

CAHIERS : Bu ilk filmde bile sertlik ile hoşgörülük arasında bir savaşım buluyor musunuz?

DREYER : Böyle söylemek biraz abartma olur. Dramatik olan şey, filmin aslında iyi ve dürüst bir kişi olan, daha önce bilmediği bir gerçeği; bebeğini öldürdüğü için hapse atılan kadının kendi kızı olduğunu öğrenen kişi ile ilgili olmasıdır. Buraya kadar onun benliğinde, baba ile president arasında bir savaşım var. Baba kızını hapisten çıkarır ve birlikte kaçarlar. Daha sonra intihar eder. Ama benim başladığım roman ne çok iyi, nede çok kötüydü. Biraz melodramikti. Filmim, aynı zamanda bir çıraklık filmiydi.

Daha sonra sizin de sözünü ettiğiniz **Pages from the Book of Satan**'ı yaptım. Bu filmin senaryosu üzerinde çalıştım, dekorlarını yapmadım ama dekor konusunu tiyatro için dekorlar yapan ve Nordisk'te kısım müdürü olan arkadaşla tartıştık.

CAHIERS : Life of Christ'ti yaptığımızda ilk öykü Jesus ile ilgiliydi... ki bunu tekrar ele alacaksınız.

DREYER : O öykü, sadece Jesus ve Judas ile ilgiliydi. Christ ile ilgili filmim bundan çok farklı olacak. Bir kere olayları o devirde gördüğüm gibi görmüyorum artık. Christ öyküsünü bir çeşit ikonografik imaj şeklinde ele aldım. Demek istediğim şu, benim yapacağım Life of Christ temaşa kabilinden olmayacak. Cecil B. DeMille öldü... ama Cecil B. DeMille'yi küçümsermiş gibi konuşmuyorum. Asla. Şu kabul edilmelidir ki, eğer durum o günkü gibi olmasaydı, ulaştığı büyük başarıya ulaşamazdı. O devirde onun yaptığını hiç kimse yapmamıştı. Bugün onu azımsamak kolaydır ama devrinde büyük bir yönetmendi.

CAHIERS : Pages from the Book of Satan'a geri dönersek ikinci öykü...

DREYER : ... Spanish Inquisition ile ilgili, üçüncüsü Marie Antoniette, dördüncüsü Finlandiya'daki devrim ile ilgiliydi.

CAHIERS : Bu öyküler arasında çok beğendiğiniz bir öykü var mıydı?

DREYER : Evet, sonuncusu. İlk kez orada asıl oyuncu ile yakın çekim kullandım.

CAHIERS : Bu Clara Pontopiddan'dı Yazar Henrik Pontopiddan ile bir akrabalığı var mıydı?

DREYER : Kan akrabalığı yok. Doktor olan kocası Henrik Pontopiddan'ın yeğenydi.

CAHIERS : **Fin hikayesinde, filmlerinizde sık sık görülen genç bayanlardan birini görüyoruz, ki çalışmalarınızın bu bayan etrafında yoğunlaşmış olduğu göze çarpıyor.**

DREYER : Bu kasti değildi. Her defasında beni cezbeden, konuydu. Bu Fin hikayesinde konuyu çok beğendim: Çocuğun öldürülmesi korkusuna ve kendisine karşı olan her türlü koza rağmen hayatını ülkesi ve kocası için feda eden bir kadının öyküsü bu. Sonunda intihar ediyor.

CAHIERS : Sonra da The Parson's Widow'u yaptınız.

DREYER : O çok sevdiğim bir filmidir. Copenhagen'de Danimarka'lı öğrencilerin bir toplantısı vardı. Bu vesileyle filmlerimden biri gösterilecekti. Ben **The Parson's Widow'u** teklif ettim. Çok takdir ettiler; durmadan da güldüler. Çok hayret ettim.

CAHIERS : Bu film için konuyu nasıl seçtiniz?

DREYER : Çok çabuk film yapılacak küçük bir konu bulma sorunuydu, bu. Sonra bu öyküyü buldum. Güzel bir Norveç öyküsü. 76 yaşında olan, ve çekimden hemen sonra ölen yaşlı kadın için rol bulma sorunu vardı. Zaten çekime başlamadan önce de çok sayılanmıştı. Ama bana, «korkma, filmi bitirmeden ölmeyeceğim.» demişti. Ona güvenim vardı. Verdiği sözü tuttu. Evet... biri yaşlı kadınla evlenmek zorunda kalan bu üç genç çoban hikâyesini çok beğeniyorum. Çok özgün bir konuydu.

CAHIERS : Hem acı, hem tatlıydı.

DREYER : Evet! Acının üstüne neşe!

CAHIERS : Sonra Almanya'da bir film yaptınız: Die Gezeichneten, (Love One Another) (Birbirinizi Seviniz).

DREYER : Bir yıl kadar önce bu filmin bir kopyası daha bulundu. Danimarka Sinemateği yöneticisi Mr. Ib Monty Rusya'ya geziye gittiğinde birisi bu filmin bir kopyasının bulunmuş olduğunu söylemiş. Kendisini ilgilendirdiği için görmek istemiş ve o kop-

yayı kendisine vermişler. Bu kopya şimdi sinema müzesindedir. Mr. Monty'e Moskova'da, 1905 devrimi sırasında Rusya'da geçen bu filmin stil ve toplumsal yönden çok başarılı olduğunu söylemişler.

CAHIERS : Bu filmde Rus oyunculara yer verdiniz mi?

DREYER : Evet. Bolevslavski ve Gadarow, tanınmış iki oyuncu, Polina Peekovska da vardı. Aynı zamanda Duvan da tanınıyordu. Rus kabareti «The Bluebird» ün müdürüymüş. Diğerlerine gelince, onlar Rus, Danimarkalı, Alman ve Norveçliydi. Bununla beraber film Berlin'de çevrildi. Film oldukça kısaltmak zorunda kaldığımız büyük roman «Die Gezeichneten» den uyarlanmıştı. Bir film yapmak için koskoca yapıtı kısaltmaya kalkmak yanlıştı belki. Ama kesmek, orasını burasını budamak zorunluydu.

Bu romanların filme alınmamasını kanıtlıyor. Romandan film yapmak çok zor. Ben tiyatroyu yeğlerim. Benim bulunan bir başka filmim daha var. 1923 yada 1924 te yaptığım başka bir Alman filmi **Mikael**.

CAHIERS : Bu iki filminizde serbest miydiniz? Bu filmleriniz başarılıydı?

DREYER : **The Stigmatized Ones**'da tamamen serbesttim. **Mikael** de de yine kimsenin yardımı gerekmedi. Bu filmlerin başarısına gelince, ilki toplum tarafından yeterince iyi karşılandı, ama ikincisi Almanya'da büyük bir eleştirisel başarı kazandı. **Mikael**'e ilk Kammerspiel (salon müziği) film denildi. Çok memnun oldum çünkü bu film benim için çok önemliydi. **Mikael**'in konusu Danimarkalı yazar Herman Bang'tan geliyordu. Kendisini, sevdiği kadın ile hamisi arasında, ikiye bölünmüş bulan genç bir adamın öyküsüydü. «Hami» Zoret seçkin bir ustadır; heykeltıraş ve ressam. Öykünün kahramanını evlatlık alır ve ona öz evladı gibi bakar. Genç adam bir maddecî, bir prenses olan sevgilisine de, hamisine de ihanet eder. Sonunda hamî Zoret yalnızlık içinde ölür. Olay, tutku ve abartmanın moda olduğu, duyguların kasten kamçılандığı bir devirde geçiyor. Romanın yazarı Herman Bang, **Gertrud**'un yazarı Hjalmar Sjoderberg ile aynı devirde yaşamıştır. Sjoderberg'i yansılayan Bang olmasına karşın, Sjoderberg, Bang'i yansılıyor denmiştir...

CAHIERS : Mikael ile Gertrud arasında geniş bir bağ olduğunu düşünüyorsunuz, değil mi?

DREYER : Evet. Kuşkusuz. Temelde belki bir benzerlik var. Tonda, oyuncuların oyun biçiminde, ışıklandırmada... Bu filmler aynı zamanda birbirine çok yakın olan iki devirde ortaya konmuş: 19 uncu yüzyılın sonunda **Mikael** ve 20 inci yüzyılın başında **Gertrud**. Aynı zamanda her ikisinde de aynı tatlılık ve aynı acılık var... Burada size yalnız Bang ile Sjoderberg'in yapıtları arasındaki ilişkiden söz ediyorum. Ama bir birlerini tanıdıkları hatta yakın arkadaş oldukları da anlaşılıyor.

Biraz farklı gözle ve farklı bir görüşle bakıyorsam da benim için bu film, çok şey ifade ediyor. Belli bir stili açık seçik belirleyen ilk filmlerimden birisi bu.

CAHIERS : **Bu stili nasıl tanımlarsınız?**

DREYER : Bunu açıklamak kolay değil... ama size az önce söylediklerim de biraz bu stile dayanıyor ve onun bir parçası: O dönemin belli bir yansıması. Bu, örneğin Fransa'da manastırlardan gelen yığınlarla eşya ve aksesuar satışa çıkarıldı, ve birçok kişi papazlık sistemine ait süslemeleri, sandalyeleri, kanapeleri, ve diğer mobilyaları satın aldılar. Örneğin, ben Fransa'da oturan ve besteci Berenny ile evli olan bir kadın oyuncu tanıyorum. O devirde Kopenhagen'a gelirken, hepsi şamdanlarla süslenmiş birçok şeyler getirmişti. Bunların hepsi, filmin o devrin zengin zevkini yansıtan atmosferinin bir parçasıydı, bugün kötü olarak tanımladığımız zevkin. Ama o devirde, bu zevk, olağan üstü olarak tanımlanıyordu.

Dekorlar konusunda birlikte çalışmalarımız oldu ve dekorlar benim eğilimlerimi çok iyi anlayan bir mimar, Hugo Harin tarafından yapıldı. Daha önce sinema için dekor yapmamıştı ve yine **Mikael**'den sonra hiç dekor yapmadı, gerçek mesleği mimarlığa döndü.

CAHIERS : **Thea Von Harbon ismi görülüyor, bir otorite...**

DREYER : Ha evet! — Bu, Mr.Erich Pommer'in korunuğuydu. Böylece... ve Mr.Pommer ile birlikte Thea Von Harbon bir otorite idi. Herhangi bir müdahale olursa, bunun prensibe bir müdahale olup olmadığı ve filmi benim senaryom ile uyumlu biçimde yapma konusunda ben yetkiliydim.

CAHIERS : Oyuncular konusunda söyleyeceğiniz bir şey var mı?

DREYER : Zoret rolüne baş oyuncu olarak Danimarkalı film yönetmeni Benjamin Christensen'i aldım. Benjamin, **Sorcery Through the Ages**'in yönetmenidir. Michael rolünde, oynamış olduğu Amerikan filmlerinden tanımanız gereken, Walter Slezak vardı ve ilk kez bu filmde sosyeteye tanıtılmış oluyordu. Kameraman Rudolf Mate için de durum aynıydı. Daha önce kısa bir filmde çalışmıştı. Aslında Mate filmin tümünde çalışmadı. Filmin kameramanlığını Karl Freund'un yapması gerekiyordu, ama başka işlerinin de olması nedeniyle bu işten ayrılmaya zorlandı. İşte o zaman Mate'e geri kalan çekimleri yapması için teklif yapıldı. Kendisinden memnun kaldım ve bundan sonraki filmim **Joan of Arc**' in çekimini de Mate'e verdim.

CAHIERS : The Stigmatized Ones ile Mikael arasında Once Open a Time (Evvvel Zaman İçinde) vardı...

DREYER : Ha evet!... Ama bu tam bir kayıp. Tam bir başarısızlık. Bana verilen söz yerine getirilmemişti. Oyuncular, çekim yeri, zamanı ile ilgili birçok sorunla karşı karşıya bırakıldım. Sadece yazın bir ay boş vakitleri olan Kopenhagen'deki Royal Tiyatro'nun elemanlarıyla çalıştım. Bu yüzden kendime yeni bir yol çizmem gerekiyordu ve son anda bize uygun olan çalışma süresinde stüdyoların serbest olmayacağını öğrendim. Bu yüzden filmi organizasyonsuz ve kimsenin yardımını olmadan çok acele yapmak zorundaydım.

CAHIERS : Bu film mi başarısız? Sizinle tamamen aynı fikirde değilim. Ama şimdi uyarılama konusunda konuşurken sözünü ettiğiniz Master of the House'a gelelim. Bu filmin yapılmasından biraz söz eder misiniz?

DREYER : Filmin çekimini gerçek dekorlarla, gerçek bir evde yapmak istedim. İstedimize tıpa tıp uyan bir ev bulduk. Bir işçinin eviydi bu. Ne yazık ki çalışmaların bu evde yapılması elemanlar açısından çok zordu, bu yüzden bu evin tam bir kopyasını stüdyoda yaptık. Bu bize geniş ölçüde gerçeğe uygunluk sağladı.

Bu filmden sonra, İsveç'te **The Bridge of Glomdale** adlı filmi yaptım. Küçük bir folklor öyküsüydü. Bu film için özel olarak söylebileceğim bir şey yok. Sonra daha önce sözünü ettiğim **Joan**

of Arc ve daha sonra da **Vampyr**'i (Vampir) yaptım. **Vampyr**'in özgün bir konusu vardır. Pre-existing (bedenin yaradılışından önce var olan) elementlerle ilgili düşüncelerimizden yararlanarak arkadaşım Christen Jul resmetti konuyu. Beni bu konuya çeken bir imajdı: siyah beyazla yapacağınız bir şey. Mate ile benim bulmayı arzuladığımız bir anlatı ama henüz bu bir anlatı olarak belirlenmiyor.

Yapacağınız bir filmin anlatısını genellikle birkaç gün sonra belirlersiniz. Ama biz hemen belirledik. Başlangıçtan itibaren filmin çekimine başladık. Rushes'in ilk sahnelerinin birinde, çekimlerden birinin gri olduğunu farkettilik. Kendi kendimize bunun nedenini sorduk, sonunda merceklere yansımış olan yabancı bir ışık kaynağından ileri geldiğini anladık.

Filmin yapımcısı, Rudolf ve ben, aramakta olduğumuz yeni bir anlatı türü ile ilgili olarak, bu gri çekim üzerinde düşündük. Sonunda yapmamız gereken şeyin, o gün olan küçük rastlantıyı bilerek yinelemek olduğuna karar verdik. Ondan sonra her çekimde ışığı yansıtarak kameranın merceklerine gönderen bir perdeye yabancı ışık yönelttik.

Sonra çekimlerin sonuçlarına baktık: İlk düşüncemiz yaşlı bir doktoru toprakta; insanı içine çeken ince kumda gözden kaybetmekti. Oyuncu için çok çekinceli olduğu için bu düşüncemizi gerçekleştiremedik. Bu yüzden başka bir şey yapmak zorundaydık. Birgün, o günkü çekimden sonra Paris'e dönerken, ki bu arada ne yapmamız gerektiğini konuşuyorduk, sanki beyaz alevlerle dolmuş gibi görünen küçük bir evin önünden geçtik. Bir uğraşımız da olmadığı için evin içine girdik. Buranın küçük bir alçı fabrikası olduğunu anladık. Binanın içi bembeyazdı. Tüm eşya ve diğer şeylerin üzeri beyaz tozla kaplanmıştı. İşçilerin dahi üzerleri bembeyazdı. Her şey bu beyaz atmosferin bir parçası olmuştu. Bunu, filmin bir başka anlatısal parçası için bir çıkış noktası olarak ele aldık.

Gri fotoğrafçılık, beyaz ışık: bu, kesinlikle filmin tonu oldu. Bu anlatıların her birinden üçüncü bir anlatı çıkardık: flimin anlatısını.

CAHIERS : Bu anlatıyı anlamak için kameraman'ın büyük ölçüde uyumlu bir kişi olması gerekiyor. Kameramanlarınızla birlikte çalışma yaparmısınız?

DREYER : Çalışmasını seven, nasıl çalışacağını bilen, birlikte çalışmayı reddetmeyen ve araştırma yapmayı seven birini bulmakta daima şanslıydım. Birisi nasıl çalışacağını biliyorsa, kendimin de daha uyumlu olduğuma inanıyorum.

CAHIERS : **Şimdi belgesel filmlerinizi hakkında konuşalım.**

DREYER : Oh! Onlar ufak şeyler...

CAHIERS : **Başka bir filme geçelim:** Tva Manniskor. (TWO BEINGS) (İki Yaratık).

DREYER : O mevcut değil.

CAHIERS : **Ama ben onu gördüm. Bu yüzden bir görüşe sahip durumdayım. O mevcuttur.**

DREYER : Biliyorsun bu film için nazik ve çekinceli bir durumda bırakıldım. 1944 teydi. Almanlar yüzünden çekinceye olduğumu söylediler. Hem bu yüzden, hemde **Day of Wrath**'i satmak için Stockholm'e gittim. Sonra Stockholm'de kaldım, ve küçük filmi yapmak istedim. Ne yazık ki, yapımcı, oyuncuları kendisinin seçmesini istedi. Oyuncular benim istediğimin tam tersiydi. Oysa benim için oyuncular çok önemliydi. Bu yüzden kadın oyuncunun daha tiyatrosal davranışı ve biraz daha isterik olmasını, Savant bölümünde oynayacak erkek oyuncunun da mavi gözlü, dürüst, işinden başka şeylerle ilgilenmeyen biri olmasını istedim. Kadın oyuncu olarak burjuva sınıfını temsil eden bir bayanı, erkek oyuncu olarak ta mavi gözlü idealist biri yerine kahverengi gözlü, dalaveracının birini verdiler...

CAHIERS : **Bu filmin de Gertrud ile ilişkili bir yönü olduğunu düşünüyor musunuz?**

DREYER : Hayır! Kesinlikle karşılaştırılacak yönleri yok. O, daha başlangıçta tümüyle sekteye uğramış bir film.

CAHIERS : De Gamle, Shakespeare ve Kroneborg, They Caught the Ferry, Storstrom Bridge, Reconstruction of Ronne ve Nexos, Thorvaldsen, The Rural Church... **bunlar sizin kısa filmlerinizi. Bunların konularıyla ilgili söyleyecek bir şeyiniz var mı?**

DREYER : **De Gamle, The Old Man**, yaşlı kişilerin lehine olan toplumsal değişmelerle ilgilidir. **They Caught the Ferry** trafiğin çekinceleri ile ilgili küçük bir film. Benim kısa filmlerim arasında

en iyilerinden biri, çok sevdiğim bir film daha var: «Hamlet» çekiminin yapıldığı şato ile ilgili bir belgesel. Bu şato ile ilgili başka bir belgesel daha yaptım. Hala kalıntıları duran Kroneborg şatosu ile ilgili tarihsel ve arkeolojik bir film.

Storstorm Bridge, Danimarka adalarını bir birine bağlayan üç kilometre uzunluğunda bir köprü ile ilgili bir belgesel. **Thorvaldsen** Canova ile çağdaş Danimarka'lı bir heykeltıraş'ın çalışmasını kapsayan bir belgesel. **Reconstruction of Ronne ve Nexos'a** gelince bunlar Ruslar tarafından bombardıman edilmiş, Bornholm adasında yeniden inşa edilen iki kasaba ile ilgili belgeseller.

CAHIERS : The Rural Church ve Kroneborg ile ilgili filmlerinizi de katarsak, kısa filmlerinizin her şeyden çok eski ve yeni mimariye dayandığını söyleyebiliriz.

DREYER : Bunlar küçük şeyler.

CAHIERS : Yönetmen olmadan önce, senaryosunu yazdığımız, kurgusunu yaptığımız, ve ortak çalışmada bulunduğunuz filmler arasında, size çok şey borçlu olan, bir ölçüde sizin sayılabilecek filmler vardır kuşkusuz.

DREYER : Senaryosunu kendim yazdığım, ortak çalışmada bulunduğum ve önerilerimle çevrilmiş birçok film var. Ama bunların çoğunu tanımam bile. **L'Argent** ve senaryosunu yazdığım **Zola** dahil bütün bu filmler benim çıraklık devremın eserleridir. Görüyorsunuz bütün bunlar bir çıraklık devresi, bir okul. Herkesin öğrenmek için böyle bir çıraklık devresi geçirmesi gerekiyor ve bazen bu uzun zaman alıyor. Bazen ufak tefek hatalarımız oluyor. Size daha önce de söylediğim gibi, doğru yolu bulana dek bazı dolambaçlı yollardan geçmemiz gerekiyor.

Carl Dreyer (1899-1968)

Filmography:

1919-1920- The Presedent (Başkan). 1920- Leaves From Satan's book (Şeytanın Kitabından Sayfalar). Parson's Widow. 1921-1922- Love One Another (Birbirinizi Seviniz). 1922- Once Upon a Time (Evvel Zaman İçinde). 1924- Mikael. 1925- Master of the House (Ev Sahibi). 1925-1926- The Bride of Glomdale (Glomdale'li Nişan-

lı Kız). 1928- The Passion of Joan of Arc (Jeanne d'Arc'ın Çilesi). 1932- Vampyr (Vampir). 1943- Day of Wrath (Gazap Günü). 1945- Two People (İki Yaratık). 1955- Ordet. 1964- Gertrud.

Belgeseller:

1942- Good Mothers. 1947- The Danish Village Church. 1948- They Caught the Ferry. 1949- Thorvaldsen, Storstrom Bridge.