

"BARBARA" VE "PHOENIX"İN YÖNETMENİNDEN

FRANZ ROGOWSKI

PAULA BEER



68 ■ Uluslararası
Berlin
Film Festivali
Yarışma

TRANSİT

Bir **CHRISTIAN PETZOLD** Filmi

ANNA SEGHERS'İN ROMANINDAN UYARLANMIŞTIR

7 EYLÜL'DE SİNEMALARDA

bjr

SCHRAMM FILM
Koerner & Weber

neon
Hollywood

edf

arte

medienboard
Beförderungsstelle
des Landes Baden-Württemberg

FFA

german
films

eurimages

cinema

cinema

cinema

cinema

cinema

cinema

cinema

cinema

cinema

cinema

cinema

[/birfilm](#)

[/birfilm](#)

[/birfilm1](#)



TRANSİT

“ACI VEREN, DOKUNAKLI BİR FİLM”
VARIETY

“BÜYÜLEYİCİ”
THE HOLLYWOOD REPORTER

“AVRUPA’NIN YİTİŞİNE YAKILAN BİR YAS”
SIGHT AND SOUND

“GÖZ ALICI VE SİTEM DOLU”
THE PLAYLIST

**“TRANSİT’TE HAYALETLER KAÇACAK
BİR LİMAN ARIYOR”**
SCREEN INTERNATIONAL



SİNOPSIS

Alman birlikleri hızla Paris'e yaklaşırken Alman göçmeni Georg tam zamanında Marsilya'ya atar kendini. Yanında Weidel adında bir yazarın evraklarını taşımaktadır. Meksika'ya kaçmak istemektedir. Ancak Marsilya'da gizemli Marie'ye âşık olur ve Georg için her şey değişir. Transit, Anna Seghers'in 1942 yılında Marsilya'da yazdığı aynı adlı romanından Christian Petzold tarafından uyarlanmıştır.

FRAGMAN İZLEME LİNKİ: <https://youtu.be/ypo2nO2ckQA>

FRAGMAN İNDİRME LİNKİ: <https://we.tl/NNZ9gecUAI>

AFİŞ VE GÖRSELLER İNDİRME LİNKİ: <https://we.tl/YEezblvDLY>



YÖNETMENİN NOTU

Georg K. Glaser'ın otobiyografisinde muhteşem bir cümle geçer: “Ansızın, uçuşumun sonuna yaklaşırken kendimi, *'tarihsel suskunluk'* olarak tanımlayacağım bir şeyle çevrelenmiş buldum.” Georg K. Glaser, Anna Seghers'in romanı *TRANSIT*'in geçtiği dönemde yaşayan komünist bir almandı. Fransa'ya kaçıp, ardından Marsilya'nın da içinde bulunduğu işgal edilmemiş “serbest bölge” ya da “*zone libre*”ye geçer.

Tarihsel suskunluk, rüzgârsız, durgun bir havaya benziyor: Rüzgâr, denizin engin hiçliğinin ortasında tutsak kalmış tekneyi itmeyi bırakır. Yolcular, hem tarihten hem de yaşamdan silinmiştir. Zaman ve mekânda kısıtılmıştır.

TRANSIT'teki insanlar Marsilya'da kısıtlanmış; gemileri, vizelerini ve başka yolculukları bekliyorlar. Kaçıyorlar. Ne geri dönebiliyor, ne de ilerleyebiliyorlar. Ne kucak açanları, ne de umursayanları var. Gözlerden ıraklar; polis, işbirlikçiler ve güvenlik kameraları sayılmazsa tabii. Bu insanlar yaşamla ölüm, dünle yarın arasında yaşayan sınır hayaletleridir.



Sinema, hayaletleri sever. Belki de bu yüzden sinema bir geçiş alanı, seyircilerin aynı anda hem var olduğu, hem de olmadığı bir Araf oluyor.

TRANSIT'teki insanlar, rüzgârın ve akıntının gelip onları harekete geçirmesini bekliyor. Kendi hikâyelerinin arayışındalar. Bir yazarın geride bıraktığı bir romanın parçalarını, bir kaçışın, aşkın, suçluluğun ve sadakatin anlatısını keşfetmeyi bekliyorlar. *TRANSIT*, bu insanların bu anlatıyı, kendi hikâyelerini dönüştürmelerinin filmi.

YÖNETMEN CHRISTIAN PETZOLD İLE SÖYLEŞİ

Anna Seghers'in *TRANSIT* romanı ile ilişkiniz nedir?

Kitabı ilk kez, kitabı kendisi için oldukça önemli bulan Harun Farocki'nin tavsiyesiyle okudum. Harun, 1944'te Sudetenland'da yurtlarından kaçan bir çiftin çocuğu olarak doğmuş. Bu yüzden sürekli 1920'lerle ve Franz Jung, Georg Glaser ve Anna Seghers gibi yazarlarla o bağlantıyı yeniden kurmaya çalışıyordu sanırım. Faşizm öncesi var olan, kayıp bir vatandı ve TRANSIT de temelde bir geçiş dönemi olan zamanda yazılan bir kitap. Yıllar içinde bu kitabı defalarca okuduk çünkü ikimizin de ilişki kurabileceği bir kitaptı: Geçiş halinde olmak ve yurtsuz bir karakterin



hikâyesinin bu alanda geçmesi... Bu kitabı, bu kadar harika kılan şey de bu. TRANSIT'te sabit bir yurt yok. Yurt, yurtsuzluk.

1940'larda geçen TRANSIT'in hikayesini günümüz Marsilya'sına uyarlama fikri nasıl oluştu?

Harun ile *Phoenix*'i, aynı anda hem o dönemde yaşayıp hem de o dönemi, durumu ve hisleri yeniden kurguladığımız tarihsel bir film olarak çekmiştik. Harun ile bu filmin ilk tretmanını da 1940'ların Marsilya'sında geçen tarihsel bir film olarak yazmıştık. Harun'un vefatından sonra projeye devam ettim ve senaryonun kendisini yeniden yazdığı ama aynı zamanda buna bir arzusu da olmadığı hissine kapıldım. Ancak daha sonra tarihsel bir film yapma arzum olmadığını anladım. Dünyanın her yerinde mülteciler var ve biz, milliyetçiliğin yeniden kuşanıldığı bir Avrupa'da yaşıyoruz. Bu yüzden tarihsel film yapmanın sağladığı güvenli bölgeye dönmek istemiyorum.

Bu sırada alışık olduğum sularda, günümüzde geçen iki televizyon filmi yaptım. Buradan TRANSIT'e dönmemin iki nedeni oldu. İlki, bir mimarla yaptığım sohbeti. Bana, Doğu Alman mimarisinin harika yanının, eski binaların yıkılmamış olmasıyla birlikte yeni binaların, onların



yanına inşa edilmesinden kaynaklandığını söyledi. Tarihlerini katların arasında gizlemeyip, onları yan yana dizip, görünür kıldılar. Münih'te, bize kamplara gönderilen Yahudileri hatırlatması için kaldırımlara [Stolpersteine](#)'lerin konulması tartışılıyordu. Benim için bu taşlar, modern çağın en harika çalışmaları arasında yer alıyor: Güncelin içinden geçerken geçmişe şahitlik ediyoruz. Tinsel bir yanları var ve bu, bana hemen "TRANSIT"i hatırlattı. Geçiş bölgesi, tanımı gereği geçişkendir. Havaalanında kontuara gitmek gibidir: Bagajınızı teslim etmişsinizdir ama henüz bir yere gitmemişsinizdir. Anna Seghers, bu geçiş bölgesini Avrupa ve Meksika arasındaki bir bölge olarak tanımlar ama burası tarihsel olabildiği gibi -tıpkı *Stolpersteine* ya da mimaride olduğu gibi- geçmişle gelecek arasında bir geçiş bölgesi de olabilir.

1940 dünyası ile günümüz Marsilya'sının çakışan dünyalarını resmetmek sizin için güç oldu mu?

Senaryoyu yazmaya başlamadan önce, konu hakkında bir yorumda bulunmadan, günümüz Marsilya'sında mültecilerin hareketlerini resmetmenin nasıl görüneceğini tasavvur etmeye çalıştım. Bu durumu hiç de rahatsız edici bulmadım. Elinde kamp torbasıyla Marsilya limanında takım elbisesiyle dolaşp bir otel odası tutan ve "Faşistler, üç gün içerisinde burada olacak. Buradan gitmeliyim," diyen bir adamı hiç



garipsemedim. Belki de rahatsız edici olan budur. Bir zamanlar Marsilya'yı dolup taşıran mültecilerin hareketlerini, korkularını, travmalarını ve halkların tarihlerini anında kavradım. Bu şeyleri açıklamaya ihtiyaç duymadığıma şaşırdım.

Baştan beri "TRANSIT"i Marsilya'da çekmek istediğinizden emin miydiniz?

Oyuncuların ve projedeki herkesin, hikâyenin geçtiği şehirle öyle ya da böyle bir bağ kurma yükümlülüğü olduğuna inanıyorum. Dünya sadece bize ait değil. Onunla bağ kurmanın bir yolunu bulmalıyız ve Marsilya'daki bu dünya, karmaşık bir dünya. Milyonlarca turistin görünmeden gelip geçtiği bir liman şehri. Şehrin öyle zengin bir dokusu var ki, turizme bağımlı olmak zorunda değil. Panier bölgesinde konakladık ve bazı sahneleri orada çektik: Almanlar, direniş bölgesi olduğu için buranın büyük bir kısmını havaya uçurmuş. Bölge, 50'lerde yeniden gelişmeye başlamış ama eski Le Panier'in kalıntılarını hala görüyorsunuz. Provaları çekimleri yapmak istediğimiz yerlerde yaptık. Çekimlere başlamadan, oraları ışık boğmadan önce şehrin ruhunu solumak istedik. Geçmiş ile şimdinin aynı anda bu kadar görünür olduğu bir şehirde olmak, farklı zamanlarda geçen bir filmi ancak zenginleştirir. Günlük yaşamın ortasında orada çekim yapmak çok eğlenceliydi. Scorsese, sokakları kapatıp koreografi içindeki figüranlarla dolu bir dünyada film çekmek istemediğini söylemişti. Bu filmde sadece üç tane figüran kullandık. Diğer her şey, doğal akışında seyreden şeylerdi.



Sanat yönetimine yaklaşımınız nasıldı?

Geçiş bölgeleri, her zaman aynı anda birden fazla şey yapmanızı gerektirir. Bugün de görebileceğiniz ama karakterleri çok modernize etmeyen bir şey yakalamak istiyorduk. Yıllar yıllar önce Marsilya'yı tıka basa dolduran hayaletler yaratmak istemedik. Onlar, günümüzün hayaletleri olmalıydı. Kostüm tasarımcımız Katharina Ost, başından beri ne tam retro ne de tam modern olan bir tarzımız olacağını ve her şeyin klasik çizgilerde hazırlanacağını söyledi. Yapım tasarımı da bu şekildeydi. Marsilya'daki küçük otellerde hemen hemen hiç değişiklik yapmadık. Estetik kaygılar yüzünden duvarları boyadığımız oldu ama hepsi bu kadar. Driss'in dairesini olduğu gibi çektik. İçeri girdik, gördük ve burada çekim yapabiliriz dedik. Ama bazı şeyler de çok kolay olmadı. Orijinal Mont Ventoux mesela, hala Marsilya'da ama yerinde McDonald's vardı. Onun dışında diğer restoranlar oldukları gibi duruyor, hiçbir şey değişmemiş.

Georg'un evi diyebileceğimiz yere, geçmişine çok fazla değinilmiyor.

Anna Seghers hikâyeyi modern bir karakterin ağzından aktarıyor. Bir mülteci bir diğerine bir hikâye anlatıyor. Sıklıktan korkuyor çünkü her yerden bir mülteci öyküsü fıskırıyor. O öyküler anlatıldıkça ve özellikle travmatize olduysan, bir şeyini; dilini ya da yurdunu kaybettiysen hatırlarından parçalar aniden su yüzüne çıkıyor. Bu hatıralar romanda şu şekilde ortaya çıkıyor: Annenin şarkısı, kokular, çocukluk hatıraları, ışık... Bu hatıralar çok derinlerden su yüzüne çıkıyor. Sanki hatıralar bir yere kısırılmış gibi... Çünkü kaçarken sıla özleminin ortaya



çıkması ölümcül olur. Bu hatıralar, Anna Seghers'in dilinde inanılmaz derecede güzel bir şekilde ortaya çıkıyor. Anlatıcı bir şey hatırladığında metnin ritmi bambaşka bir yapıya bürünüyor. Georg, yazarın el yazmalarını okuduğunda ya da Hanns Dieter Hüsch'ün "*Abendlied*" (Gece Şarkısı)'nı söylediğinde, dilin ve müziğin Nazilerden önce ne kadar güzel olduğunu ve onların söylemlerinin, filmlerinin ve propagandalarının Alman kültürünü nasıl yok ettiğini anımsıyor.

Kitapta kullanılan birincil tekil şahıstan anlatma yöntemini neden reddettiniz?

Bu anlatım diliyle hep sorunlarım olmuştur. Bana inandırıcı gelmiyor. Bir romanda anlatıcı yalnızlığı içinde yine yalnız olan seyirciye açılabilir. Ama bir filmdeki anlatıcı yalnız birine değil, bir odaya, bir seyirciye dönüyor. Sinemada biri "ben" dediğinde kendini bir yere konumlandırmış olmuyor, sadece gevezelik etmiş oluyor. Anlatım dilinde "Barry Lyndon"ı kendime model aldım. Kendi karakteri Barry Lyndon'ı gözlemleyen ve onu kusurlarıyla seven bir anlatıcı var filmde. Kahramanımızı bu gözle izlediğimizde ona karşı belirli bir tutum alıyoruz. "Transit'teki anlatıcım kim olmalı?" diye sordum kendime. Georg'un arkadaşı yok, sürekli hareket halinde... Bu yüzden anlatıcı, onun hikâyesini bilen ve bize aktaran biri olmalıydı. Daha sonra anlatıcı olduğuna kanaat getirdiğimiz barmenin yazarın el yazmalarını edinmesi bu nedenle önemli.

Üst ses kullanmamayı hiç düşündünüz mü?



Üst ses kullanımına gerek kalmayacak bir yapı kurmak istemiştim. Beni ilgilendiren şey geçitlerdi. “Geçiş” ve “geçit” terimleri birbirlerine çok yakın. Üst sesi bir geçit ya da geçiş müzikleri olarak gördüm.

***TRANSIT*'i bir aşk filmi olarak tanımlar mısınız?**

Evet. Birinin kaçış hikâyesinin ancak bir aşk hikâyesi olarak anlatılabileceğini düşünüyorum. Aşk, zaman ister ama kaçışın mahvedemeyeceği bir yanı vardır aşkın. Âşıklar, kendi zaman ve mekânlarını yaratırlar. Hikâyenin dışına çıkabilirler. Bu durumu harika buluyorum.

Neden sinemaskop formatı tercih ettiniz?

Karakterlerin sadece diyalog yoluyla değil, varlıklarıyla, hareketleri ve aralarında korudukları mesafeye de iletişim kurabildikleri bir koreografi oluşturabileceğimiz bir alanın olması önemliydi. Sinemaskop size o alanı tanıyor ve uzun planlar kurup oyuncuların koreografisini takip etmenize yardım ediyor.

Başrol oyuncularınız Franz Rogowski ve Paula Beer'i nasıl buldunuz?



Georg için, yolunu tırnaklarıyla kazıyan, belli bir duruşu olan bir aktör arıyordum. Senaryoyu yazarken aklımda *A bout de souffle*'deki Belmondo gibi biri vardı. Hem Simone Bär, hem de Bettina Böhler anında Franz Rogowski'yi önerdiler. Onu, *Love Steaks*'te izlemiştim. Franz ile bir araya geldiğimizde ilk söylediği şey, bir sahnedeki pinball makinesini sevmediği. Makinenin daha çok 60'lara özgü olduğunu ve bu filmin geçmiş ile şimdiki aynı alanda sunması gerektiğini söyledi. Kesinlikle haklıydı. O sahneden makineyi çıkardım.

Paula Beer'e dikkatimi çeken François Ozon oldu. François, "Frantz" daha vizyona girmeden önce çekimlerden sahneler izletti bana ve büyülendim. Paula daha 22 yaşında. Bu olgunluğu nereden geliyor bilmiyorum.

Mülteci krizinin bu kadar gündemde olması "TRANSIT"teki çalışma yönteminizi etkiledi mi?

Her zaman dikkatli olmalısınız. Calais'teki "ORMAN" isimli kamp biz çekimlere başlamadan önce tahliye edilmişti. İnsanlar oraya gidip Afrikalı göçmenleri, Lampedusa'ya vuran cesetleri ve tekneleri filme almamız söylediler. Afrikalı mültecileri filme alamam, öyle bir hakkım yok.



Onun yerine Marsilya'nın Mağribi'ni çektik ama o da biraz şehrin, biraz da Fransa'nın kolonyal tarihinin hikâyesiydi.

CHRISTIAN PETZOLD'UN FİLMOGRAFİSİ

2014	YÜZÜNDEKİ SIR
2012	BARBARA
2008	JERICHOW
2007	YELLA
2005	GESPENSTER
2003	WOLFSBURG
2000	DIE INNERE SICHERHEIT

FRANZ ROGOWSKI'NİN FİLMOGRAFİSİ

2018	IN DEN GÄNGEN
2017	MUTLU SON
2015	VICTORIA
2013	LOVE STEAKS



PAULA BEER'İN FİLMOGRAFİSİ

2016 FRANTZ
2015 4 KÖNİGE

FİLMİN KÜNYESİ

Yönetmen: Christian Petzold
Yapımcılar: Antonin Dedet, Florian Koerner von Gustorf
Senaryo: Christian Petzold
Görüntü Yönetmeni: Hans Fromm
Kurgu: Bettina Böhler
Müzik: Stefan Will
Oyuncular: Franz Rogowski, Paula Beer, Godehard Giese
Süre: 101 dakika
Yapım Yılı: 2018
Ülke: Almanya / Fransa