LUDA
JEAN SCHNİTZER
MARCEL MARTİN



DEVRİM SİNEMASI

ÖTEKİ SİNEMA: 31/1

Kapak Dizaynı: Öteki Ajans
Dizgi: ADIM Ajans - 426 92 60 - 61
Baskı: Atalay Matbaası, Ankara, 1993

Kitabın Orjinal Adı: Cinema in revolution

Öteki, Açı Yayıncılığın kuruluşudur.
Yönetim Yeri:
G.M.K. Bulvarı 12/125 Demirtepe/Ankara
Tel: (4) 425 08 60 Fax: 425 90 08

ISBN: 975-7782-31-9

Derleyenler: Luda, Jean Schnitzer,
Marcel Martin

DEVRİM SİNEMASI

Türkçesi:
Osman Akınhay

ÖTEKİ YAYINEVİ

bu çeviriyi
Ula'lı genç sinemacı arkadaşım
Yüksel Aksu'ya
ithaf ediyorum...

O.A.

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ /7

DEVRİMİN DELİKANLI SANATÇILARI
Sergey Yosipoviç Yutkeviç/13

"WİE SAG " İCH'S MEİNEM KİND?" İLK FİLMİM
Sergey Mihayloviç Ayzenştayn/57

AYZENŞTAYN'LA ÇALIŞMAK
Grigori Vassiliyeviç Aleksandrov/68

MONTAJIN KÖKENLERİ
Lev Vladimiroviç Kuleşov/85

SİNEMA - GÖZ : SAVAŞAN BELGESELCİLER
Dziga Vertov/101

DEVRİMİN ÇOCUĞU
Grigori Mihayloviç Kozintsev/115

EGSANTRİK OYUNCU FABRİKASINDA
Sergey Apollinaryeviç Gerassimov/145

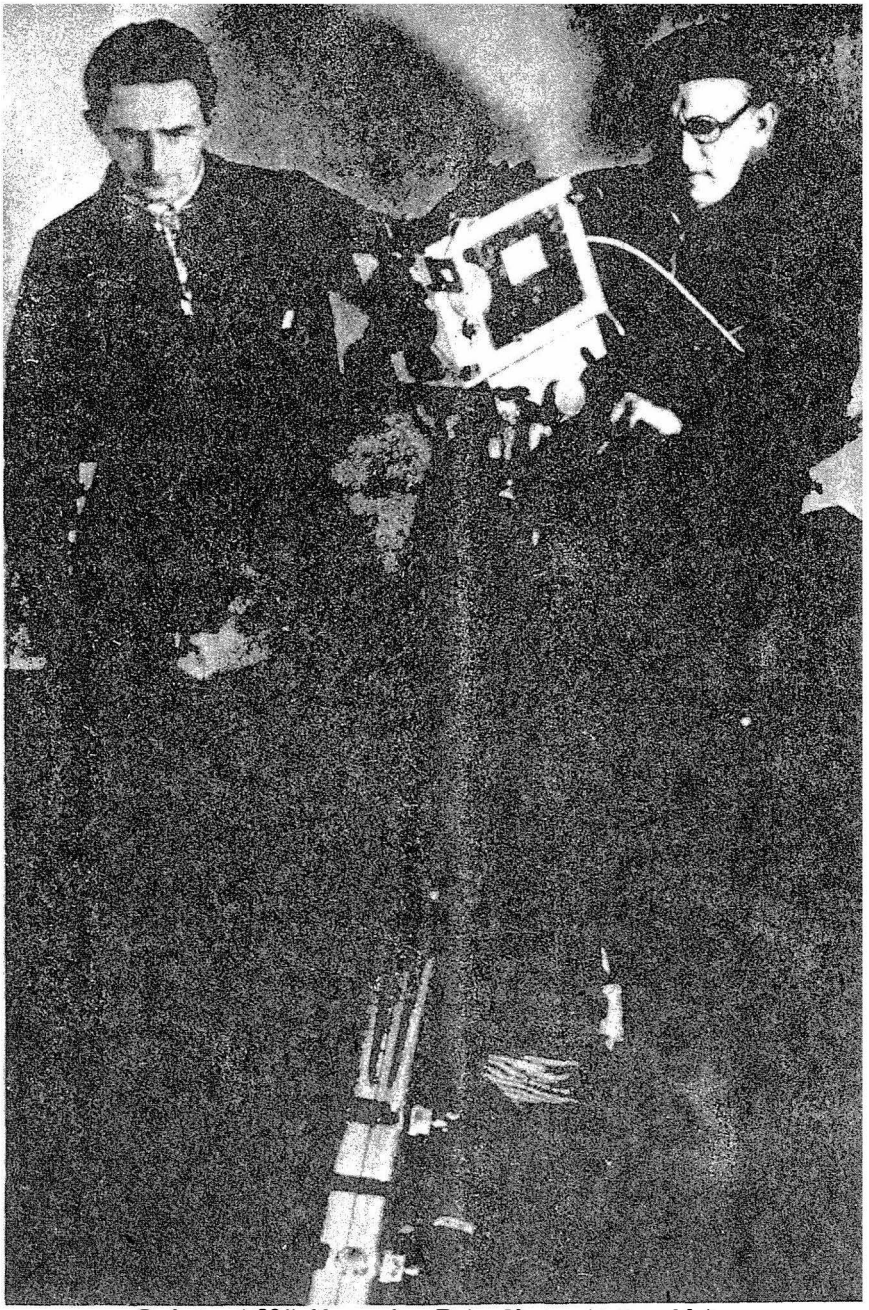
ŞİİRSELİN GÜCÜ
Vsevolod İllaryonoviç Pudovkin/164

KIRIK ÇOMAKLAR
Anatoli Ddimitriyeviç Golovnya/172

İLK ADIMLAR - KAYNAKLAR
Aleksandr Petroviç Dovjenko/197

BİR SENARİSTİN SERÜVENLERİ VE KARŞILAŞMALARI
Yevgeni Yosipoviç Gabriloviç/210

İKİNCİ KUŞAK
Mihail İlyiç Romm/237



Coşku'yu (1931) filme çeken Dziga Vertov (üstte solda)

SUNUŞ

David Robinson

Sergey Yutkeviç elinizdeki derlemenin ilk denemesinde, "İnanılmaz, harika günlerdi; devrimci bir sanatın ilk adımları," diye yazar. Batı'da ve 1970'li yıllarda yaşayan bizlerin o harika şeyleri unutması çok kolaydır. O günlerin gözüpek gençleri şimdi, yaşıyorlarsa eğer, yaşlı insanlardır; filmleri ise, tabii *onlar* da bugüne kalmışsa, izlenmekten çok önünde saygıyla eğilinen, üstleri çizilerek bozulmuş ve eskimiş, yalnızca sinema derneği salonlarının dumanlı ortamlarında gösterilen klasiklere dönmüşlerdir.

Ama harika *günlerdi*. 1920'lerin başlarındaki genç Sovyet sanatçılarının önüne açılan türde sınırsız bir görme ufkuna daha önce belki hiç rastlanmadı ve belki bundan sonra da hiç rastlanmayacak. Geçmiş ölmüş ve gömülmüştü; (üzerine basa basa vurguladıkları gibi) doğrusu da buydu. O kuşaktan çok insana derin acılar getirecek olan gelecek ise henüz çok uzaktaydı, nasıl bir şey olacağı bilinmiyordu. Ama gün, bu genç sanatçılarındı; onlar da zamanlarına tutkuyla sarıldılar. Grigori Kozintsev, henüz yirmisine bile basmamış, biricik kişisel nitelikleri coşkuyla dolu olmak olan üç-dört gence kendi oyunlarını sahnelemeleri için gerçek bir tiyatronun tahsis edilebildiğini anlatır. Dünya asla daha açık biçimde gençlere ait olmamıştı: Biricik tehlike, bu dünyayı sizden de genç olanlara kaptırabilecek olmanızdı. Sergey Gerassimov, eğlendirici bir ifadeyle, yirmiiki yaşındaki, artık olgunlaşmış sayılan Egsantrik Oyuncu Tiyatrosu (FEKS) yöneticilerinin, kendilerini, muhafazakâr ve akademik eğilimlerine saldıran, onaltı yaşlarındaki gençlerin oluşturduğu yeni bir avant-garde akımın tehdidiyle karşı karşıya bulduklarını anlatır.

Geçmişin sanatları tamamen ölmüştü. Güncel görev, yeni, devrimci bir sanat, sosyalist bir sanat (heyecan duyan, eşine rastlanmadık ve ideal yeni toplumun gereksinimlerine hizmet

edecek bir sanat) yaratmaktı. Kural, emsal, sınırlama, kısıtlama, hiçbir şey yoktu. Söylemek gereksiz ki bu gençler çok da korkusuzlardı. Niçin korksunlardı ki? Geçmişin yıkılmaz gibi görünen dev kütlesinin bir anda unufak olup dağılmasına tanıklık etmişlerdi. İçlerinden bir çoğu Birinci Dünya Savaşı'nda, Devrim'de ve onun ardından patlayan İç Savaş'ta savaşmışlardı. Gün, herşeyden özgür olan bu sanatsal aşırılık ve egsantriklik eğilimlerinindi: Bütün gerekli olan, enerji ve coşku, belki bir de yetenekti.

Sosyalizmin yüce yeni dünyasının, yetenekleri ortaya çıkarıcı bir ortam sunması harika bir olaydı. Kiev, Moskova ve Petrograd sokaklarında dolaşırken tempo tutarak Mayakovski'nin şarkılarını söyleyen, binalara ve bayraklara resimler çizen, doğaçlama oyunlar oynayıp kukla gösterileri yapan, tartışan ve miting düzenleyen, daha fazla tartışan delikanlıların yaratıcı yeteneğe sahip bir kuşağı oluşturdukları görülecekti. Nitekim bu gençlerin yirminci yüzyılın sanatlarına yaptıkları katkılar bizi bugün bile derinden etkilemektedir. Özellikle kârlı çıkan alanlar, resim ile sinema gibi görünüyordu: Herşey bir yana, Devrim sinemaya Ayzenştayn, Pudovkin, Dovjenko ve Kuleşov gibi sinema tarihinin bütün akışını değiştiren dört ustayı kazandırmıştı.

Elinizdeki kitapta yazıları olan o büyüleyici kuşağın, Sovyet sinemasının kurucularının bazıları, o yılları hatırlayıp gençlikleriyle övünüyorlar. Kitaptaki denemeler belki bu insanların kendi dönemlerine ilişkin tam ve bütünsel bir tarihsel tablo ortaya çıkarmazlar (gerçekten de taraflılık ve önyargıları yer yer çok çıplak biçimde sırıtmaktadır), ancak, eşsiz bir çağın atmosferi, duygusu ve heyecanının canlı bir tablosunu sunup, o günlerin coşkunluğunu aradan yarım yüzyıl geçtikten sonra bizim zihnimizde yeniden canlandırırlar.

Bu denemelerin yayımlanmasıyla, Sovyet sinemasının erken döneminin tarihine yeni bir boyut ekleneceğini ve Vsevolod Emilyeviç Meyerhold'un sinemayı ne kadar etkilediğinin ortaya çıkacağını düşünüyorum. Birbirinden tamamen bağımsız olarak kaleme alınmış olan bu denemelerde Meyerhold'un ismi tekrar tekrar anılmaktadır. Çağın ikliminin dışında, Mayakovski'nin sa-

nata kattığı savaş çığlıklarının (ki bu derlemedeki bütün denemeler aynı zamanda bu çığlıkların insanüstü esinlendirici gücünün birer kanıtıdırlar) dışında, Sovyet sinemasının gelişimi ve oluşumunda Meyerhold'un öğretisi ve örneğinin canalıcı etkisi ilk kez burada bütün çıplaklığıyla gözler önüne serilmektedir.

Sovyet sinemasının bu özelliğinin daha önceki yayınlarda tam olarak ortaya çıkması kuşkusuz olanaksızdı. Meyerhold 1940'da, Stalinist tasfiyeler sırasında Moskova'da idam edilmiş; karısı aktris Zinayda Reich, Meyerhold hâlâ hapisteyken, birlikte oturdukları dairelerinde öldürülmüştü. O zamandan 1950'lerin ortalarına kadar Meyerhold'un isminin bütün izleri Sovyet tiyatrosunun tarihinden sistemli olarak çıkarıldı, Meyerhold'un arşivleri gizlendi, birlikte çalıştığı insanların ondan söz etmeleri, ortak anılarını anlatmaları yasaklandı ve Vsevolod Meyerhold ismi kendi ülkesinde olduğu gibi yurt dışında da fiilen silinmiş oldu. Meyerhold'un itibarının iadesi süreci 1957'de başladı ve ağır ağır, ölümüyle ilgili gerçeklerin en sonunda kabullenilip ona yöneltilen suçamaların düzmeceliğinin ilan edildiği son zamanlara kadar devam etti. Bugün Meyerhold'un arşivlerinin yeniden yararlanılabilir duruma gelmesiyle, onun olağanüstü başarılarını, tiyatroya getirdiği akılalmaz yenilikleri, sanatın doğası ile problemlerini akılcılaştırıp çözümlemedeki dehasını (büyük bir kuramcının doğru soruları sorma yeteneği) yeniden değerlendirmek olanaklıdır.

Sinema ilk başta Meyerhold'un ilgisini fazla çekmemişti: 1912'de , "Sanatta, salt yardımcı bir kapasiteyle dahi, sinematografa yer yoktur," diye yazmıştı. Üç yıl sonraysa anlaşılan düşüncelerini değiştirmeye hazırdı, çünkü 1915'te *The Picture of Dorian Gray'i* (Dorian Gray'in Portresi) filme çekti. Meyerhold'un gerek bu filmi, gerekse Przybyszewski'nin *The Strong Man* (Güçlü Adam) romanından uyarladığı başka bir başarılı filmi bugün elimizde yoktur; ancak oynadıkları günlerde izleyenlerin anılarına ve Meyerhold'un kendi yazılarına* bakılırsa,

* Okurlar özellikle, Edward Braun'un antoloji çalışması olan *Meyerhold on Theatre* (Tiyatro Üzerine Meyerhold), Londra ve New York, 1969'a bakmalıdırlar.

bu filmlerin, çağının sahnesinin ilerisinde olan kendi tiyatro yapıtları gibi, çağdaş sinema pratiğinin bir hayli ilerisinde olduğu görülmektedir. Meyerhold "sanat" sözcüğünü sinemaya ilişkin olarak kullanmaya başlamıştı ve bu başlı başına bir devrimdi. Meyerhold, iç ritimin, yeni bir oyunculuk biçiminin, her çekimin ışıklar ile bir dokudan bileşmesinin gerekli olduğunun farkındaydı. Özel olarak sinemasal bir oyunculuk biçiminin gelişmesi, Meyerhold'un tiyatroya getirdiği kuramlarla uyuşuyordu. Meyerhold, aktörün, kendi rolünü, Stanislavski okulunun savunduğu "duygu"dan (temsil edilen duygulanımları fiilen yaşamayı denemek) çok, kontrollü tekniklerle oynaması gerektiği konusunda ısrarlıydı.

Çok tuhaftır ki Meyerhold, sayısız projesi olmasına karşın — bunlar arasında, sonradan kendi öğrencisi Ayzenştayn'ın filme aldığı *Ten Days That Shook The World* (Dünyayı Sarsan On Gün) de vardı—, Devrim'den sonra tek bir film dahi çekmedi. Gene de sinema Meyerhold'un düşüncesinde önemli bir yer kaplamayı sürdürdü. Meyerhold'un yönettiği tiyatro dergisinde (Kozintsev onu henüz bir oğlan çocuğuyken okuduğunu hatırlamaktadır), sinema üzerine düzenli makaleler, Ayzenştayn ile Vertov hakkında, bunun yanı sıra yönetmenlik dehasını ilkin Meyerhold'un keşfettiği Buster Keaton ile Charlie Chaplin hakkında yazılar çıkıyordu.

Meyerhold'un tiyatro çalışmaları, zaman geçtikçe kendisinin tiyatroda bulunmayan özellikleri yakaladığı, imgelemi uyarıcı bir güç —"tiyatro açısından yaşamsal, ama sinema açısından vazgeçilmez önem taşıyan eylemin (action) ötesinde bir şey"— gördüğü sinemadan daha fazla etkilenmiş gibidir. Bu modern bakışta içerili olan "bir şey", "sinemanın izleyicinin çağrışım gücüyle oynama yeteneği"ydi.

Bu söz 1936 yılında düzenlenen bir konferanstan aktarılmıştır. O toplantıda Meyerhold'u tanıtan Kozintsev, "Sovyet sineması Meyerhold'un parlak çalışmalarından Sovyet tiyatrosuna göre çok daha fazla şey öğrendi," demiş; Meyerhold'a, kendisi hiçbir zaman onun öğrencisi olmadığı halde, "öğretmenimiz" diye hitap etmişti. Toplantıya diğer yönetmenler Ayzenştayn,

Nikolay Ekk, Sergey Yutkeviç, Grigori Roşal, Nikolay Ohlopkov, Lev Arnştam ile aktörler İgor İlinski, Maksim Straukh, Sergey Martinson da katılmışlardı. Hepsi de Meyerhold'a duydukları borcu ifade ediyordu; nitekim Ayzenştayn'ı, bu derlemede yer alan, unutuluş yıllarında kaleme aldığı makalesinde Meyerhold'dan söz etmeye bu olay cesaretlendirmiş olmalı. Ayzenştayn, Meyerhold'un siyasal açıdan gözden düştüğünü kabul etmek zorunda kaldıktan sonra, ondan "(Novinski Bulvarı'ndaki asla ısınmak bilmeyen stüdyosunda keçeli botlar giyebildiği halde) kendimi onun çarıklarını çözecek değerde bile görmediğim... manevi babam" diye söz etmişti.

Meyerhold'un öğrencileriyle izleyicileri üzerindeki etkisinin en belirgin biçimde görüldüğü nokta, onların ilk filmlerindeki —Ayzenştayn'ın *Strike'ı* (Grev), FEKS grubunun çalışmaları— coşkularının kaynağı olan Meyerhold'un gelişkin "egsantrizm"i ile bunun yanı sıra, çok çeşitli sanat ve tiyatro deneyimlerini (müzikhol, Çin tiyatrosu, sirk, *commedia dell'arte**, halk sanatı ve caz —Rusya'daki ilk açık caz konserinin aslında Meyerhold'un bir yapımında verildiği bu kitabın akışı içinde ortaya çıkmaktadır) birbirine bağlama yeteneğidir.

Meyerhold, öğrencilerine daha genel olarak, sinemanın teknik ve özgül niteliklerini yakalayıp gün ışığına çıkarma yöntemini; Ayzenştayn'ın öğretmenlik çalışmalarından bize kadar ulaşmış olan özel notlarında en parlak biçimiyle yansıyan bir temel ve estetik öğretmişti. Meyerhold, herşeyden önce, sinemanın *önemli* olduğu, tiyatroyla sanatsal açıdan eşit olduğu (bu sözle, en aykırı alan olarak üstün olmakta eşitliği kastetmiş olabilir) duygusunu aşılamıştı. Elinizdeki kitap, Sovyet sinemasının kahramanlık çağına olduğu kadar, Meyerhold'a da ödenen bir borçtur.

"O günlerin gözüpek gençlerinin şimdi yaşlı insanlar olduklarını" başta söylemiştim. Bu söz tam olarak doğru değildir. Elbette Anatoli Golovnya gibi bazıları, yazdıkları yazılarda, çağın

---

* 16.-18. yüzyıllarda geliştirilen, basmakalıp olay örgülerine, doğaçlama diyaloglara, dansa ve cambazlığa yer verilen, Pantaloon, Herlequin ve Columbine gibi sabit karakterlerin olduğu İtalyan komedisi tarzı. (ç.n.).

önyargılarına ve koşullara nasıl uyum sağladıklarını çok açık biçimde sergilerler; ama devrimci sanatın kahramanlık günlerinin sihiri, etkisini başka yerlerde sürdürmektedir. Kozintsev, Yutkeviç ve Romm, altmışına merdiven dayamış oldukları halde, şaşılası kişisel gençliklerini korumaktadırlar. Nitekim onların yazılarında görülen canlılık, nostaljiden daha sağlam bir duygudan (kendi gözlerine son derece harika ve inanılmaz görünen o günlerden bugüne aşınmadan kalan bir coşku ve yüceltme duygusundan) kaynaklanmaktadır.

I. SERGEY YOSİPOVİÇ YUTKEVİÇ

Sergey Yutkeviç, burada, 1920'lerin başındaki Moskova'nın sanat dünyasının, dönemin ekonomik yoksunluklarının ve bunların yanı sıra, sınırsız bir hareket özgürlüğü ortamında, yeni toplumsal örgütlenmelerin doğru biçimde yansıtabileceği yeni ifade biçimlerini coşkuyla araştıran enerjik delikanlıların eşine rastlanmadık heyecanının olağanüstü canlı ve insanı geçmişe sürükleyen bir tablosunu sunar. Söz konusu arayışlar, Yutkeviç'in kendine özgü humour duygusuyla ortaya koyduğu gibi, genelde bir parça yabanıl yarı-delilikler ve aşırılıklarla sonuçlanıyordu; ancak bu atmosferde hiç kimse sıkıcı görünemez gibiydi. Bu kuşağın genç tiyatro sanatçılarını en çok etkileyen, kuşkusuz Mayakovski'yle Meyerhold'du: Ayzenştayn, Yutkeviç ve çağdaşlarını, sirk, kukla, panayır gösterileri, müzikhol ve popüler sanatın her türü gibi apayrı tiyatro deneyimlerini birleştirme deneyleri (daha sonra Sovyet sinemasının gelişiminde temel bir değer taşıyacağı görülecek olan deneyler) yapmaya, Mayakovski'yle Meyorhold'un sergilediği örnekler yönlendirmişti.

Kozintsev gibi altmış yaşlarına gelmiş bulunan Yutkeviç de, kahramanlık yıllarının canlılığıyla yaratıcı meraklılığını hâlâ muhafaza etmektedir. Yutkeviç'in, Mayakovski'nin **The Bathhouse***'un (Hamam) canlandırma tarzındaki uyarlaması ile yıllar sonraki, oldukça stilize* **Subject for a Short Story** *(Kısa bir Öykünün Konusu) filmlerindeki sonsuz deney ilgisini karşılaştırabilirsiniz. Gerçekten, Yutkeviç Sovyet sinemasının en çok dikkat toplayan kişiliklerinden birisidir; yaptığı bütün filmler, kişisel cazibesiyle inceliğinin etkisini taşırlar.*

1904'te doğan Yutkeviç, henüz delikanlı çağındayken, Kozintsev ve Aleksey Kapler'le beraber Kiev sokaklarında kukla gösterileri yapıyordu. Mardjanov'un yanında **mise en scène****, Aleksandra Ekster'in yanında resim çalıştı. 1922'de Leningrad'da (o zamanlar adı Petrograd'dı), Kozintsev, Trauberg ve Kryjitzki'yle beraber FEKS'in (Egsantrik Oyuncu Fabrikası) kuruluşuna ve Egsantrik Manifesto'nun hazırlanışına katıldı.*

Yutkeviç, sinemadaki ilk çıkışını 1924'te **Give Us Radio!** *(Bize Radyo Verin!) episodunun yönetmeni olarak yapmıştı. 1926'da Abram Room'un* **The Traitor***'ının (Hain) yazarı ve tasarımcısıydı; ertesi yıl yine Abram Room'un* **Bed and Sofa***'sının (Yatak ve Divan)*

* Mizansen. Sahne (ya da görüntü) düzenlemesi. (ç.n.).

yönetmen yardımcılığıyla tasarımcılığını üstlendi. Yutkeviç'in sonraki filmleri şunlardır: Lace (Tül) (1928); ***The Black Veil*** *(Kara Peçe) (1929);* ***The Golden Mountains*** *(Altın Dağlar) (1931; Şostakoviç'in müziğiyle yaptığı ilk sesli filmi);* ***Counterplan*** *(Karşı Plan) (1932; Ermler ve Arnştam'la beraber çekmişlerdir);* ***Ankara, Heart of Turkey*** *(Türkiye'nin Kalbi Ankara) (1934);* ***Miners*** *(Madenciler) (1937);* ***How the Elector Will Vote*** *(Seçmen Nasıl Oy Kullanacak) (1937);* ***The Man With the Gun*** *(Silahlı Adam) (1938);* ***Yakov Sverdlov*** *(1940);* ***Film Notes on Battle No 7*** *(Savaş Notları, No:7) (1941);* ***The New Adventures of the Good Soldier Schweik*** *(Aslan Asker Şvayk'ın Yeni Maceraları) (1942);* ***Liberated France*** *(Özgür Fransa) (1944);* ***Hello, Moscow!*** *(Merhaba, Moskova!) (1945);* ***Our Country's Youth*** *(Ülkemizin Gençliği) (1946);* ***Three Meetings'in*** *(Üç Toplantı) bir episodu (1948);* ***Prjevalski*** *(1951);* ***Skanderberg*** *(1953);* ***Othello*** *(1958);* ***Yves Montand Sings*** *(Yves Montand Söylüyor) (1957; M. Slutski'yle beraber çekmişlerdir);* ***Stories About Lenin*** *(Lenin Hakkında Öyküler) (1957);* ***Meeting with France*** *(Fransa'yla Tanışma) (1960);* ***The Bathhouse*** *(Hamam) (1962);* ***Peace to your House*** *(Evinizin Huzuru) (canlandırma filmi, 1963);* ***Lenin in Poland*** *(Lenin Polonya'da) (1966);* ***Subject for a Short Story*** *(Kısa Bir Öykünün Konusu) (1969).*

Yutkeviç'in Moskova Satir Tiyatrosu'nda Mayakovski'nin ***Hamam'ı*** *(1954) ile* ***The Bed Bug'ını*** *(Tahtakurusu) (1956) yeniden sahnelemesi, o devrin Sovyet tiyatrosunda, 1940'da Meyerhold'un ölümüyle kesintiye uğrayan bir eylem çizgisinin dirilişinin örnekleriydi.*

DEVRİMİN DELİKANLI SANATÇILARI

İnanılmaz, harika günlerdi; devrimci bir sanatın ilk adımları. Sanat çalışmalarımıza ilk başladığımız yıllardan söz ederken, o devrin neredeyse bütün yönetmenleriyle belli başlı sanatçılarının doğum tarihlerini duyan herkesin ağzı açık kalmaktadır. İnanılmaz derecede gençtik! Sanat yaşamımıza atıldığımızda onaltı-onyedi yaşlarındaydık. Oysa bunun çok basit bir açıklaması vardı: Devrim biz gençlerin önünü açmıştı. O zamanlar bütün bir kuşağın yok olmuş olduğu unutulmamalıdır. Büyüklerimiz ülkenin her tarafına dağılmışlar, İç Savaş'ta kırılmışlar ya da Rusya'yı terkedip gitmişlerdi. Bu yüzden Cumhuriyet, açıkça örgütlenme eksikliği, insan eksikliği duyuyordu; bunu anlamıştık, ülkemiz bizden çalışma bekliyordu, ülkemizin kültürün her alanında insanlara gereksinimi vardı.

Sovyet sanatı açısından çalkantılı bir gelişme dönemiydi. Şimdi, bunun, sözgelimi 1919'da ya da 1920'de Rus imparatorluğunun terkedilmiş, ama hâlâ güzel olan eski başkenti Leningrad'da nasıl gerçekleşmiş olduğunu hayal etmek zordur. Victor Şklovski o dönemi, kaldırımlarda ve yoldaki taşların arasında otların büyüyüşünü anlatır... Hepsi doğrudur, ama şehir aynı zamanda yoğun bir kültürel yaşama sahne olmaktaydı. Asla bu kadar çok tiyatro varolmamış (üstelik o sıralarda tiyatrolar bedavaydı), asla bu kadar çok kitap —özellikle şiir kitabı— basılmamıştı. Tiyatro ve resimde asla bu kadar çok deney yapılmamıştı. Ben, genç oğlan çocuklarıyken gittiğimiz, hayranlık uyandırıcı olan ama ne yazık ki ömrü kısa süren Halk Komedisi Tiyatrosu adındaki bir tiyatroyu hatırlıyorum örneğin. Bu tiyatroyu, çağa ayak uydurmak zorunda kalan büyük klasik tiyatro uzmanı, son derece kültürlü ve kitap düşkünü bir adam, yapımcı Sergey Radlov kurmuştu.

Radlov, Devrim'den önce kurulan Halkevi'nin devasa "demir oda"sına —bu ad takılmıştı— kendi tiyatrosunu yerleştirmiş, aktörler olarak sirk oyuncularını tutmuştu. Aralarında Aleksandr Blok'un karısı Lyuba Bassargina-Blok'un bulunduğu



Sergey Yutkeviç

bir kaç profesyonel oyuncusu da vardı. Ançak aktörlerin çoğu sirkten geliyordu. Radlov, sirk oyuncularındaki gerçekten dikkate değer oyunculuk yeteneklerini keşfetmişti.

Tiyatronun repertuvarı son derece özgündü. Radlov, Deburau'nun eski pandomimlerini sunan ilk kişilerden birisi olarak çıkış yapmıştı. Çok tuhaftır, Pierrot* rolünü en olağanüstü biçimde yorumlayan kişi, sahneye Sergey ismiyle çıkan Aleksandr Sergeyeviç Aleksandrov adlı bir palyaçoydu. Ben geleneksel bir Pierrot'u ilk kez bu tiyatroda izlemiştim; çünkü Radlov'un pandomimleri, eski Théâtre des Funambules'ün oyunlarının asıl metinlerinden yeniden sahneleniyordu.

Radlov'un tiyatrosunda Molière, Shakespeare vb. de temsil edilmişti, gelgelelim hâlâ sirk oyuncuları rol alıyordu. En ilginç olanlar Radlov'un kendi yazdığı oyunlardı. Aklımda *Love and Gold* (Aşk ve Altın) adlı bir tanesi kalmış. Bu oyunlar, kuvvetle

* Pierrot, eski Fransız pandomiminde, bembeyaz yüzlü, bol bir beyaz pantalon ile kocaman düğmesi olan bir ceket giyen komik bir karakterdir. (ç.n.).

vurgulanan toplumsal temalarla macera öykülerini birleştiren fantazyalardı. Akla hayale gelmez takip sahneleriyle, kavgalar ve kılık değiştirme bölümleriyle bezenmiş oyunlar Rusya'da, Paris'te ya da düşsel bir New York'ta geçiyor olabilirdi... Kısacası, belki Fransız macera serileri *Vampires* (Vampir) ve *Fontamas*'dan (Fontama), sahnelerimizde yeni görünmeye başlayan Amerikan benzerlerinden —*The Iron Claw* (Demir Pençe, 1916), *The Fatal Ring* (Ölüm Halkası, 1917) ve diğer Pearl White filmleri— etkilenmiş, modern tiyatronun bütün özelliklerini biraraya getiren büyüleyici deneylerdi. Gerçek bir halk tiyatrosu yaratmak amacıyla geleneksel Fransız pandomiminin, panayır tiyatrosunun, Shakespeare sahnesinin ve Tabarin farslarının öğeleri birarada harmanlanmıştı. O günlerin seyircilerini, ironik bir deyişle "sigara tacirleri" denilen insanlar oluşturuyordu. Bunlar, tek tek ya da tabaka halinde sigara satan gençler, devrimci Leningrad'ın "kumarbazları"ydı.

Doğallıkla tiyatronun daimi seyircileri entelektüeler, yazarlar ve sanatçılardı, ama işçilerle askerler de geliyordu. Gerçekte halkın ağırlıkta olduğu bir seyirci kitlesiydi. Radlov, estetik açıdan işlenmiş bir düzeyde, bu topluluğa olağanüstü derecede ilginç bir deneyim —ilk halk tiyatrosu deneyimi— sunuyordu.

O günlerde Leningrad'da bütünüyle özgün başka bir gösteri tarzı (kitlesel halk temsilleri) yaratılmıştı. *The Taking of the Winter Palace* (Kışlık Saray'ın Ele Geçirilmesi), gerçek yaşamdan alınan olayların gerçek tarihsel mekânlarda yeniden canlandırıldığı bir oyundu; Kışlık Saray'ın meydanında ve Borsa merdivenlerinde gerçek savaş gemileri, makineli tüfek müfrezeleri, klasik korolar (bunun nedeni merak edilebilir) ve kapitalistlerle proleterleri temsil eden masklar eşliğinde gizemli bir oyun sergileniyordu.

Baltık Körfezi açıklarındaki adaların üçünde birden sergilenen başka bir temsili hatırlıyorum. Kızıl Şafak Caddesi'nin — eski Kamennoostrovski Alanı'nın yeni ismi— ucunda dev bir amfiteatr kurulmuş ve üç adada birden, teknelerin, savaş gemilerinin ve askeri müfrezelerin katılımıyla, daha çok klasik temsilleri andıran ve muazzam bir donanma fişeği gösterisiyle bi-

ten fantastik bir temsil sunulmuştu.

Bu kitlesel temsiller galiba Mayakovski'nin *Mystère-Bouffe* (Gizemli-Güldürü) ile başlattığı geleneğin sürdürülmesiydi. Bu gösteriler sonradan Ayzenştayn'ın filmlerini de çok etkileyecekti. *Grev* ile *The Battleship Potemkin* (Potemkin Zırhlısı), Devrim'le beraber doğan halk temsili türünün doğrudan devamı olan filmlerdi.

Bu çağın sanatının en anlamlı ve ilginç özellikleri nelerdi? Birincisi, önceden söylediğim gibi, sınırsız bir deney yapma özgürlüğü vardı. Henüz hiçbir şey istikrara kavuşmamıştı. Cumhuriyet, İç Savaş'la neredeyse bütün kuvvetini tüketmiş gibiydi, kendi kültürünü yaratmaya daha yeni başlıyordu; Sovyet iktidarıyla beraber çalışmak isteyenlere kapılar ardına kadar açıktı. Ama o günlerde her şey yolunda da gitmiyordu. Yaşlı kuşak arasında, tiyatroda ya da Devlet'in başka alanlarında kendilerine sunulan mevkileri kabul etmekle birlikte, pratikte Sovyet iktidarının fikirlerini sabote eden kimselere rastlanıyordu. Gençler de bu arada elbette açıkyüreklilikle öne atılmaktaydılar.

O sırada *Komün Sanatı* adıyla, zihinlerden silinmeyen bir gazete kurulmuştu; gazetenin kurucuları arasında, kendilerine "komfütler" —komünist fütüristler— diyen Mayakovski, Brik ve Punin de vardı. Mayakovski'nin ilk "Sanat Ordusuna Emirler"i bu gazetede yayınlanmıştı. Yeri gelmişken belirteyim, o dönemde gazeteler parayla satılmaz, herkesin okuyabilmesi için duvarlara yapıştırılırdı. Tiyatrolar gibi ekmek ve tramvay da bedavaydı.

İşte, Sovyet Devleti'nin yeni sanatı böyle bir araştırma, muhakeme ve deney atmosferinde doğmuştu. Batı'dan yeni gelen rüzgârların her esintisine, her etkiye açık, rengârenk bir sanattı. Avrupa'nın diğer bölgelerinde olup bitenleri daha yeni öğrenmeye başlamıştık.

Oysa ne tuhaftır, özellikle tiyatro alanındaki karşılaştırılabilir deneyler, Moskova ve Paris'te aynı anda, ancak... sözgelimi Radlov'un deneyleri ile Annenkov'un Toller ile Kaiser'in ekspresyonist oyunları için kurduğu "kinetik" (hareketli) dekor-

lar"la yaptığı deneyler arasında hiçbir doğrudan bağ olmadan gerçekleşmişti. (Ulusal dramaturji olmadığından o devirde ekspresyonist dramaturji de devrimci sayılmaktaydı.) Yaratıcısı olan Annenkov, "kinetik dekorlar"a, sahne üzerinde hareket ettikleri için bu adı vermişti. Radlov'un kostümleri, Annenkov'un kostümleri, Foregger Tiyatrosu'ndaki bizim kostümlerimiz ve Meyerhold'un kostümleri; Picasso'nun *Parade* balesi için tasarladığı ya da Cocteau'nun Diajilev için yarattığı kostümlerle şaşırtıcı ölçüde benzerlik taşıyordu. Hepsi birlikte düşünüldüğünde, bizim yaptıklarımız ile Paris'te uygulanan deneyler arasında garip bir çakışma vardı, ne var ki biz bunu çok daha sonraları öğrenecektik.

Bunun nedeni, genç Sovyet sanatçıları kuşağının yeni yön arayışlarında, küçümsenen türlere, aristokrasiyle burjuvazinin tepeden baktığı halk sanatı türüne, tam bir ifadeyle söylersek müzikhol, sirk ve sinemeya yönelmiş olmalarıdır Devrim, o zamana kadar "kötü beğeni" sayılan bu türler adına tamamen yeni olanaklara kapı açmış ve onlar da özellikle etkili olmasını bilmişlerdi.

Bizim "Egsantrizm" adını koyduğumuz hareket işte böylesi bir ortamda doğdu. Şimdi itiraf edilmelidir ki, bize Deburau geleneğinden yankılar getiren, gençlere has bir sirk taşlamaları tutkusunun ve basit aykırılıkların acayip bir karışımından oluşan bir hareketti. Chaplin'in ilk filmlerini yeni seyretmiştik; bu, hem bir keşif hem de müzikhol ve sirk çizgisinin bir uzantısıydı. Aynı zamanda ilk Alman ekspresyonist filmleri de perdelerimizde gösterilmeye başlamıştı. Bütün bunların hepimiz üzerinde derin etkileri oldu. Ayzenştayn'la birlikte, Lang'ın *Doctor Mabuse*'sini (Doktor Mabuse) ilk seyredişimizi ve ikimizin de tepeden tırnağa sarsılışımızı hatırlıyorum. Ayzenştayn'ın kurguyu bu filmden öğrenmiş olması hatırlanmaya değer bir noktadır: İkimize de kurguyu öğreten Ester Şub, bu filmin kurgusunu yeniden yapmak zorundaydı. Ayzenştayn, Fritz Lang'ın montaj düzenlemesini öğrenebilmek amacıyla Şub'un gönüllü yardımcılığını üstlenmişti.

Yine Ayzenştayn'la beraber, *Intolerance'ı* (Hoşgörüsüzlük)

1921'de, eminim ilk kez olarak seyretmiştik. O sıralarda insanlar Griffith'in filmlerinin karmaşıklığını, mekânı ve zamanı dilediği gibi kullanmasını anlamıyorlardı. Bazı seyirciler, makinistin makaraları birbirine karıştırdığına emin olarak gürültülü tepkiler göstermişlerdi. Oysa biz ikimiz, bizce bir keşif olan seyrettiklerimiz karşısında hayretten kesinlikle donakalmıştık.

Fransız ve Amerikan serilerinin de coşkulu izleyicileriydik. Bu bağlamda, Ayzenştayn'ın "eğlendirici" sanatın mekanizmasını incelemeye, türün ustalarının seyircilerin tepkisine bakarak kullandıkları araçların çözümlemesine korkunç bir önem yüklediğini not etmek ilginç olacaktır. Amaç, onları taklit etmek değil, geçmişin yapıtlarının incelenmesiyle, onlarınkinin karşısına kendi yeni sanatımızı çıkarmaktı.

Sovyet sanatının kendisinden önceki her şeyi reddedip yıktığını iddia eden karşıtlarımızın yaydıkları mitler, yalnızca cahillerin uydurmalarıdır. Biz kesinlikle yeni baştan yaratmak istiyorduk, ama geçmişin sanatının bize çok şey öğrettiğini de iyi biliyorduk. Bütün düşüncesi geçmişin sanatının reddedilmesine (Lenin'in aslında kuvvetle eleştirdiği bir tutumdu bu) dayanan bir örgüt olan "Proletkült" tarafından atanmasına karşın, Ayzenştayn, yeni tiyatronun, kesinlikle geçmişin bütün kültürünün enine boyuna incelenmesinden, tiyatro, edebiyat ve sinemayla ilgili eksiksiz bilgilerden doğması gerektiğine inanıyordu.

Ayzenştayn benden, "Macera Filmi ve Dedektif Edebiyatı" konulu bir dizi konferans vermemi istemişti. Kırsal bölgelerden, hatta doğruca cepheden "Proletkült"e gelmiş genç meslektaşlarıma, özümsemek —ve aşmak— zorunda oldukları kültürel mirası açıklayacaktım. Klasiklerden, özellikle Ponson de Terrail, Gaboriau, Leblanc, Gaston Leroux vb. gibi Fransızlardan başlayıp, "şaşırtmacalar"ın kaynaklarının neler olduklarını, dikkat çekmeyi nasıl başardıklarını, sürükleyici bir entrika ile sonu nasıl kurguladıklarını (yazarın yöntemlerinin bütün gizlerini) açıklayarak, dedektif romanının kurgusu üzerine bir metin hazırlamıştım. Aynı yolla macera filmlerinin, özellikle dizilerin yapısını da çözümledim. Bütün bunlarla, dinleyicilerimin oluşturduğu kuşağa daha sonra en büyük hizmeti sunacak-

tım! Dinleyicilerim arasında, Grigori Aleksandrov, Maksim Straukh, Judith Gliese ve o zamandan beri Sovyet Cumhuriyeti'nde tanınmış olan başka ünlü sanatçılar vardı. Bu parlak gözlü genç kız ve oğlanlar, burjuva kültürünün korkunç çeşitliliğini büyük bir açlıkla yutmuşlardı. Ayzenştayn kuşku yok ki müthiş kültürlü, dört dili mükemmel biçimde konuşan birisiydi; kültüre karşı nihilist tutumu en az savunanlardan sayılıyordu. Yeni unsurların, sirk, müzikhol ve sinema gibi sözde-küçümsenen türlerden gelen eski, estetik unsurlara sokuşturulması karakteristik bir özelliktir. Bu özellik, ilk yıllarda çekilen bütün filmler ile sahnelenen bütün tiyatro yapımlarında dikkati çeken bir yandı.

Ayzenştayn kendi çıkışını, Jack London'ın romanından esinlendiği *The Mexican* (Meksikalı) adlı yapımla yapmıştı. Yönetmen resmi olarak Smişlayev'di, Ayzenştayn yalnızca tasarımcılık görevini üstlenmiş görünüyordu; oysa onun yönettiği ilk çalışmaydı. Ayzenştayn, inik perdenin önünde sergilenen boks maçını rastgele tasarlamamıştı. Boks maçı, özgün planda geleneksel tarza uygun olarak sahne gerisinde gerçekleşiyor, yalnızca karakterlerin tepkileri yansıtılıyordu. Ayzenştayn ise burjuva "eğlendirici" sanatının karşısına, salt sportif bir gösteriyi çıkarmak istemişti. Bu amaçla perde önünde gerçek bir ring kurdu, aktörlere doğru biçimde boks yapmayı öğretti (müthiş heyecanlı bir gösteriydi); alışılmış bir tiyatro oyununa sahici bir spor gösterisini sokan ilk kişi olmak onu son derece gururlandırmış görünüyordu. Aynı şekilde Picasso ve Braque da kendi resimlerine renkli kâğıt kırıntılarını ve gazete parçacıklarını soktukları zaman, "kolaj" ortaya çıkıp insanlar resme o güne kadar hiç yararlanılmamış yeni unsurlar kattıkları zaman, aynı türden bir cesareti sergilemişlerdi.

Demem o ki bizim sirke, müzikhole ve sinemaya delice tutkunluğumuz tesadüfi bir olay değildi ve bizi bütün estetik kavramları altüst etmeye, yeni bir devrimci gösteri estetiği yaratmaya götürmüştü. Bunun bir sonucu olarak kitlesel temsiller ve halk gösterileri ortaya çıkarken, başka bir sonuç da klasik sanat biçimlerine, küçümsenen türlerin girişiydi. O zamanın gerici in-

sanları, şimdi soyut sanatçılar dediğimiz kişilerdi. Biz onlara, ilk kez Maleviç'in kullandığı bir terimle "süprematistler"* derdik. Daha sonra ressam Tatlin, kendi çalışmalarını "kontürölyefler..." diye adlandırdı. Figüratif sanattaki analitik akım, gelebileceği en uç noktaya ulaşmıştı.

1922'de Kozintsev'le beraber, Leningrad'da, ünlü "Kara ve Beyaz Meydan"ın yanı sıra Tatlin'in hiçbir şeyi temsil etmeyen başka bir resminin (tuvalin her yanını aynı biçimde pembe bir boya tabakasıyla kaplamıştı) de yer aldığı "Sol Akım Sergisi"ni açmıştık. Bu adımımız gerçekten de artık çizginin sonu demekti.

Bizim resimlerimiz, benimkiler ve Kozintsev'inkiler, yanyana asılmıştı: Bunlar eğlenceli kolajlar, başka afişlerin parçalarından oluşan, sirkçileri ve egsantrik aktörleri temsil eden afişlerdi. İyice yakınına geldiğinizde küstahça ve egsantrik bir izlenim de veren rengârenk mozaiklerden, canlı renk çalışmalarından oluşuyorlardı.

Tabii eleştirileri üstümüze çekmiştik, çünkü sol hareketler içinde zaten belli bir akademizm kendini hissettirmekteydi. Bize tepeden bakan bir edayla, "Böyle giderseniz sonunuz sinema olacak," diyen hareketin kuramcısı Punin'i hatırlıyorum. Sinema, sanat türleri hiyerarşisinin en alt sırasında yer alıyordu. Daha kötüsü, bir yeri bile yoktu!

Leningrad'daki Annenkov'un deneyleri, Moskova'daki Meyerhold'un yapımları, Foregger tiyatrosunun ilk adımları, politik revünün yeni bir karışımı ile Mistinguette'in şarkıları, işte bu tür koşullarda ve yaklaşık aynı zamanda doğmuştu. Müthiş bir yenilik olan "Mon homme"un müziği, bize oldukça tuhaf biçimde *LEF*** kanalından ulaşmış, Paris'ten Lili Brik getirmişti. Yineliyorum; devrimci temaların, Amerikan tarzı vodvilin, ma-

---

* Nesneden yola çıkan Maleviç'in süprematizmine göre, eski sanatın algı yapısını çarpıtan etkilerin, soyutlanmış saf formların yeni geometrik kompozisyonları aracılığıyla düzeltilebileceği öngörülür. (ç.n.).

** LEF (Sol Kanat Cephesi), 1923'te Mayakovski, Aseyev, Brik vb. kişilerin kurduğu, geleneksel edebiyata savaş açan, bünyesinde fütüristleri, formalistleri, konstrüktivistleri ve tek tek yazarları toplayan, sanatta deneye ve araştırmaya ağırlık veren, 1925 yılında kapanan edebiyat dergisi. (ç.n.).

cera filmlerinin, soyut sanatın... ve en ileri tiyatro tasarımı sanatının fantastik bir karışımıydı.

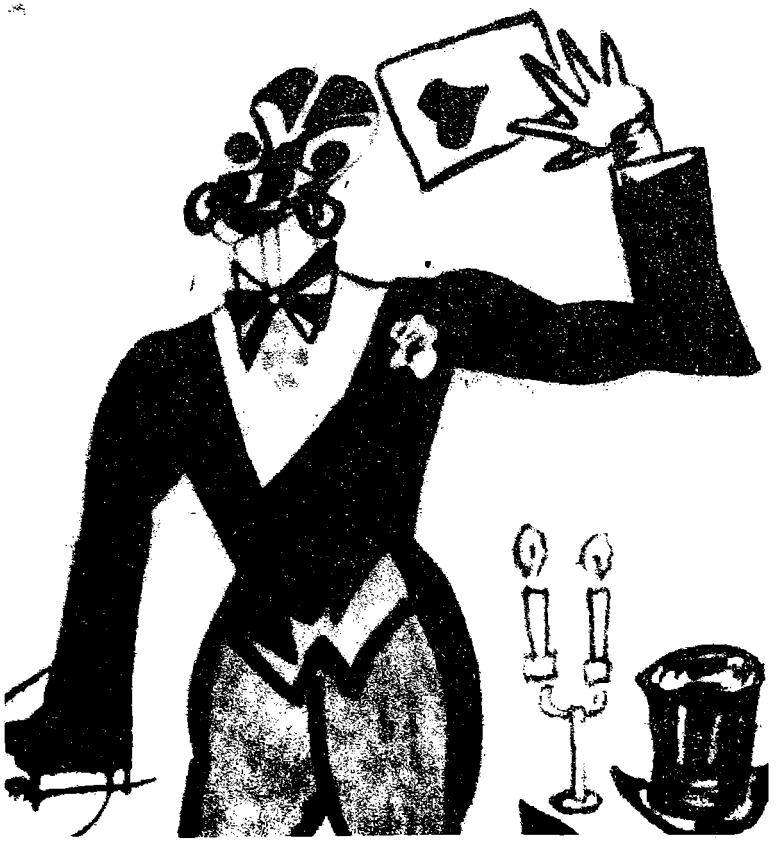
Konstrüktivizm* yeni doğmuştu ve yarattığı hareketli, değişken dekorlarla tiyatro üzerinde korkunç bir etkisi vardı. Herkes, mimar Vesnin'in, Chesterton'un *The Man Who Was Thursday*'inin (Adı Perşembe'ydi) sahne uyarlaması için tasarladığı, yukarı inip kalkan gerçek asansörlü seti görmek üzüre Kamerni Tiyatrosu'na akın ediyordu. Meyerhold'un yapımı olan Crommelynck'in *The Magnonimous Cuckold*'unda (Şahane Boynuzlu), dönmekte olan büyük tekerlekler vardı. Konstrüktivist Varvara Stepanova, Souhovo-Kobyline'in *The Death of Tarelkin*'i (Tarelkin'in Ölümü) için tamamen yaylar üzerine yerleştirdiği bir set hazırlamıştı. İnsanlar masalara ya da sandalyelere oturduklarında, ilkin sahne hizasına kadar gelen aktörün ağırlığıyla irkilip geri çekilecek, arkaya yaslanacak ve sonra üzerlerine yüklenen kişiyi itip atacaklardı. Dahası, sahnede korkunç bir gürültü patırtı kopsun diye bütün koltukların altına krakerler yerleştirilmişti.

Sahne ve sinema sanatının çeşitli alanlarında böyle cesur deneylere girişilmesi, Kuleşov Stüdyosu'nun kurulmasına, bizim oluşturduğumuz FEKS Tiyatrosu'na ve şimdi fiilen kimsenin hatırlamadığı çok tuhaf bir tiyatronun (Tayrov tiyatrosunun eski aktörlerinden Boris Ferdinandov'un yönettiği "Kahramanca Deneyler Tiyatrosu") kurulmasına yol açmıştı. Ferdinandov, tiyatronun *ancak* kahramanca olabileceği kuramını ortaya atmıştı. Onun repertuvarı *Oedipus Rex*'le (Kral Oedipus) başlıyordu. Ayrıca, konuşma ile jestin tam bir ritim içinde olması gerekliliğini vurgulamaktaydı. Bunun üzerine onun aktörleri, sahnede, yönetmenin saptadığı eksiksiz hareketler şemasına göre oynayan kuklalar gibi davrandılar. Görünen tablo çok şaşırtıcıydı. Bu noktada, Sofokles'in konstrüktivist dekor ve masklarla oynandığına, sözcüklerin "ana ritim"in değişmez kurallara uydurulduğuna da dikkat çekilmelidir. Ferdinandov, birbiri peşi sıra, tam

* Daha çok heykel, resim, mimarlık vb. alanlarda görülen, sanatta inşa (yapı) sağlamlığına, dev yapılı biçimlere ağırlık verip biçimi hacimden bağımsız olarak ele alan soyut sanat akımı. (ç.n.).

bir ritmik konuşmayla aynı tarzda oynanan Labiche'in *La Cagnotte*'i ve modern bir melodram olan *The Lady with the Black Glove* (Siyah Eldivenli Lady) gibi daha şaşırtıcı temsiller de sundu. İmgeci şair Vadim Çerçeneviç'in kaleme aldığı *Siyah Eldivenli Lady*, Radlov'un hem modern hem de fantastik bir melodram yaratma deneylerinin devamıydı.

Burada yalnızca bir kaç noktaya değinebildim; ancak yeni sanat-genellikle yanlış yola sapan ve eninde sonunda terkedil-



Kozintsev: Bir tiyatro yapımı için kostüm, 1920

mesi gereken unsurlar barındıran sanat— böyle bir atmosferde doğmuştu. Bence bu sanat, kendi bağrında, "yeni bir devrimci içerik, aynı ölçüde devrimci yeni biçimler gerektirir" şeklindeki güçlü inancımızı taşıyordu. Çok çeşitli alanlardaki araştırmalar, daha sonraları, sosyalist gerçekçi sanatı yaratmakla uğraşan bizlerin, yeni bir nitelik kazandırarak onlardan yararlanmasına olanak tanıyacaktı.

Ondan sonraki gelişmeler tesadüfi değildi: Ayzenştayn'la ben, 1941 ilkbaharında (bir zamanlar, tiyatronun ve natüralist sanatın karşısına kendi yeni devrimci tiyatromuzu çıkararak kıyasıya kapıştığımız aynı Moskova Sanat Tiyatrosu'nda) Devlet'ten ilk ödüllerimizi aldık. Ayzenştayn'la birlikte eğlence olsun diye ödül kazananları tek tek saydık ve yüzde seksenin Meyerhold'un öğrencileri olan kendi kuşağımızın sanatçıları olduğunu gördük. Hepsi de devrimci sanatın fantastik deneylerine katılmışlardı! Bu deneyler naif, garip, gülünç, küstahça, hatta bugün açısından bütünüyle anlaşılmaz görünebilir. Gene de ülkemizin onuru olan sinema sanatının doğduğu çağda yerlerini almışlardı.

(29 Mayıs 1966'da Paris'te kayda alınan söyleşiden)

Büyücünün Çırakları

Sergey Mihayloviç Ayzenştayn'la ilk kez Ağustos 1921'de karşılaştım. O zamanlar moda bir uygulama olan kısaltmalarla, GVYRM (Devlet Tiyatro Yönetmenliği Yüksek Öğretim Enstitüsü) diye bilinen Devlet Stüdyoları için *mise en scène* giriş sınavları yapılmaktaydı. GVYRM, Meyerhold'un fikriydi. Meyerhold, Birinci RSFSR Tiyatrosu'ndaki 1920-21 sezonunu —son derece tartışmalı yapımlar olan *Dawn* (Şafak) ile Mayakovski'nin *Gizemli-Güldürü*'sünün sahnelenmesi yüzünden fırtınalı geçen bir sezon- daha yeni kapatmıştı.

Meyerhold'un "Tiyatro Ekim'i" sloganı sanatçı entelijensiya arasında belirgin bir kamplaşma yaratıp, tiyatroda net çizgilerle tanımlanabilen iki ayrı akım doğurmuştu. Sağ kanat, akademik



Sergey Ayzenştayn (1921)

tiyatrolarla (Kamerni ve Tayrov tiyatroları) beraber bir gruptu; sol kanadın destekçileriyse Meyerhold'un kendi tiyatrosu, Proletkült tiyatrosu (ironik biçimde Moskova Sanat Tiyatrosu'nun doğduğu yer olan "Ermitage"a yerleşmişti), Foregger Stüdyosu ve Ferdinandov'un Kahramanca Deneyler Tiyatrosu'nun stüdyosuydu.

1921'de güçlerini yeni yeni toparlamakta olan bütün bu tiyatrolar, ertesi yıl Sol Cephe'yi örgütlemek üzere birleşeceklerdi. Birinci RSFSR Tiyatrosu'nun sağlam para kaynakları ve sürekli bir şirketi yoktu. Birinci RSFSR Tiyatrosu eski Nezlobin Dramatik Tiyatrosu'yla birleştirildiği ve kurulan bu yeni örgüt yeni yapımlar sahneleme sorunuyla karşı karşıya kaldığı zaman (bütün bunlar NEP döneminin ilk başlarında oluyordu), Meyerhold, yerini en yakın çalışma arkadaşı V.M. Bebutov'a bırakarak tiyatrodaki işinden ayrıldı. Tek başına hareket eden Meyerhold, akademik tiyatrolara karşı yeni bir saldırı başlatmadan

önce kendi gençler ordusunu kurmayı kararlaştırmıştı.

Meyerhold bu yöntemi eskiden de denemişti. O sıralarda, sonradan tiyatroya aktaracağı ilkeleri keşfedip doğrulama fırsatı bulduğu deneysel stüdyo çalışmalarını seviyordu Meyerhold.

Böylece 1921 sonbaharında, kendimizi, önceden okul olarak kullanılan Novinski Bulvarı'ndaki bir konağın ufak salonunda buluverdik. Meyerhold'la ailesi bu konağın ikinci ya da üçüncü katındaki bir dairede kalıyorlardı. Oradan küçük ve gıcırtılı ahşap asansörle, düz okul sıralarının dizili olduğu bir sınıfa çıkılmaktaydı. GVYRM'nin bütün binası bu sınıfla küçük salondan ibaretti.

Salonda, kabul kurulunun masasının arkasındaki başkanlık yerinde Meyerhold'un kendisi duruyordu. Üstünde rengi solmuş bir süveter vardı, pantalonunun çevresine asker dolakları sarmış, ayağına da kocaman, geniş tabanlı ayakkabılar geçirmişti. Boynuna yün bir atkı dolamış olan Meyerhold, ara sıra başına kırmızı bir fes takıyordu.

Meyerhold'un yanında, çok düzgün kırmızı sakallı, insanın içine işleyen gözleri ve süratli hareketleriyle, saçları tamamen dökülmüş birisi oturuyordu: Kendilerine tuhaf bir isimle "Merkezkaç" diyen gruptan şair Ivan Aleksandroviç Aksenov. Aksenov, Picasso üzerinde Rusça olarak çıkan ilk monografın yazarıydı ve çalışmasına *Picasso and His Environs* (Picasso'yla Çevresi) gibi alışılmadık bir başlık koymuştu. Aynı zamanda bir çevirmen (Meyerhold, *Şahane Boynuzlu*'yu Aksenov'un versiyonuyla sahnelemişti), parlak ve özellikle Elizabeth devri tiyatrosu konusunda bilgili bir araştırmacıydı.

Aksenov'un yanında, yine tamamen kel, sofu ve keşiş görünüşlü Valeri Bebutov duruyordu. Bebutov'un yanında ufak tefek, tuhaf bir Moğol, Pudovkin'in *Storm Over Asia*'sındaki (Asya Üzerinde Fırtına) oyunuyla ün kazanacak olan Valeri Inkidjino vardı. Hareketin önemli uzmanlarından sayılan Inkidjinov, Meyerhold'un bu bölümdeki başlıca yardımcısıydı.

Kendimizi bu mahkemenin önünde kanıtlamak zorundaydık. Kril alfabesine göre benim ismimle Ayzenştayn'ınki yakın harflerle başlıyordu. Onun için benimle aynı anda, bir pal-

yaçonunki gibi dimdik saçları, geniş alnı, parlak, alaycı gözleriyle oldukça kısa boylu bir genç adam girdi salona. İsmini doğru duyamadığımdan ona Ayzenştadt demiştim.

Tek bir hareketle Areopagus'a* çizim çantalarımızı sunduk. Bize bir kaç soru sordular, sonra da asıl sınavların yapılacağı ertesi güne kadar serbest bıraktılar.

Başbaşa kalınca Ayzenştayn'la birbirimizin isimlerini iyice öğrenip telaffuz etmeye başladık. Ardından, ressam ve sahne tasarımcısı olarak ortak mesleklerimizle birbirimize yakın olduğumuzu anladık.

Tam o anda, Proletkült İşçi Tiyatrosu'nun el ilanlarında gözüme çarpan Ayzenştayn ismini hatırladım; onun ismi, Jack London'ın altına, *Meksikalı* yapımının tasarımcılarından birisi olarak ressam Nikitin'in ismiyle beraber yazılmıştı.

Novinski Bulvarı'nda o günlerde dizi dizi sıralanan yapraklı ağaçların gölgesindeki bir banka oturduk. Çok geçmeden yeni arkadaşımın karmaşık olmayan yaşam öyküsünü öğrenmiştim. Benden altı yaş daha büyüktü, Riga'nın yerlisiydi, Mimarlık Enstitüsü'nde öğretim görmüş, Kızıl Ordu'ya katılmış, terhis edildikten sonra Moskova'ya gelince aynı anda hem Japonca öğrenmeye hem de Proletkült Tiyatrosu'nda tasarımcı olarak çalışmaya koyulmuştu. Benim gibi o da *metteur en scène*** olmanın düşünü kuruyordu; onu Meyerhold'u önüne getiren bu düşüydü.

Ertesi gün çok basit ama alışılmadık biçimde geçen sınavlar başladı. Sonra kültür düzeyimizi değerlendirmek amacıyla tasarlanmış sözlü sorular soruldu. Ayzenştayn'la benden aynı problemi çözmemiz istenmişti: bir karatahtada birbirini izleyen altı karakterden oluşan bir *mise en scène* çizmek zorundaydık.

Ayzenştayn'ın nasıl bir çözüm bulduğunu hatırlayabiliyorum. Tebeşirle altı kapılı kocaman bir çadır çizmişti; bir kaç yıl sonra Meyerhold'un *The Government Inspector* (Müfettiş) adlı yapımında şarap kavanozu sahnesini gördüğüm zaman bunu ha-

---

* Eski Atina'da Akropol'ün yanındaki Areopagus adlı tepede yüksek hukuk meclisi toplanırdı. (ç.n.).

** *metteur en scène:* sahneleme ustası, yönetmen. (ç.n.).

tırladım. Peşpeşe çizdiği hızlı çizgilerle, İtalyan palyaço Fregoli'nin ustaca değişimlerini akla getiren ayrıntılı bir *mise en scène* planlamıştı.

Meyerhold tiyatrosu bir *metteur en scène*'in aynı zamanda bir aktörün tekniğine sahip olmasını öngördüğünden, "ifade gücümüz" de sınanmıştı. İkimizden hayali bir yayla ok atmamızı istemişlerdi.

Ertesi gün ikimizin de GVYRM'ye kabul edildiğimiz bildirildi.

Ayzenştayn'la ben, daha ik derste, Usta'nın masasına değen ilk sırayı kapmıştık. Derken Meyerhold göründü. Delici bakışlarla hepimizi inceledi ve o gün iki konuyu, *mise en scène* ile biyomekaniği işleyeceğimizi bildirdi. Yeni bir açıklayıcı sahne hareketini anlatan bu acayip sözcüğü ilk defa işitiyorduk. Meyerhold biyomekaniğin henüz deneme aşamasında olduğunu, bize onun temel ilkelerini göstereceğini söyledi.

Meyerhold'un *mise en scène* öğretisi aynı derecede özgün bir biçim almaktaydı. Salt bilimsel bir kuram oturtmayı diliyordu: "Bir temsil yaratma kuramı." *Metteur en scène*'in yaratma sürecinin her aşamada formüllerle çözülmesi gerekliliğini onaylıyor, bizi *şemaları* izlemeye, bir yapımın doğuşundan itibaren bütün aşamalarıyla ilgili bir tür bilimsel sistem geliştirmeye özendiriyordu.

Meyerhold, kendi görüşünce bir orkestra şefi gibi yapımı yönlendirmesi gereken ideal bir *metteur en scène* tablosu çizerken çok coşkuluydu ve bunu o an bulduğu uygun sözcüklerle anlatıyordu. *Metteur en scène* 'in, sayısız kaldıraçlar ve düğmelerle donatılmış bir masada oturduğu bir tiyatro imgesi sunuyordu bize.

Meyerhold'a göre *metteur en scène*, "seyircilerin tepkilerini can kulağıyla dinlemeli, son derece karmaşık bir işaretler sistemi aracılığıyla seyircilerin tepkilerine uygun olarak temsilin ritimlerini değiştirmelidir". Aktörün oyun ritminin hızlandırılıp yavaşlatılabileceğini düşünüyordu: "Günümüzün seyircileri bu duraklamayı benimserlerse daha da uzatırlar. O zaman da herhangi bir düğmeye basmanız yeterli olur."

Bu yaradılıştan doğaçlamacının, kendi önermelerinde planlanmamış hiçbir yan bırakmayan bir sistem aşılamaya çalışmasını gözlemek büyüleyici bir deneyimdi.

Bir kaç ders sonra Ayzenştayn bana, yeterince daire ve kare çizimi yaptığını, Meyerhold'u biraz dürtmek ve yaratısının gerçek mutfağının (*cuisine)* kapısını aralamaya zorlamak niyetinde olduğunu bildirdi.

Dersin bitiş zili çalınca, Meyerhold'a, bazı ek sorularımızı yanıtlaması için biraz geride kalıp kalamayacağını sorduk. Meyerhold o yıl tiyatroda çalışmadığından bütün boş zamanını bize ayırdı. Gitmekte aceleci davranmıyordu, isteyerek geride kaldı. Onu'nla bazı özgül yapımlar hakkında konuşmak istedik. Komissarjevskaya Tiyatrosu'nda Blok'un *Balaganchik*'inin (Fars) *mise en scène* planının nasıl ortaya çıktığını, Paris'te d'Annunzio'nun *Pisanella* yapımında İda Rubinstein'la nasıl çalıştığını ve *metteur en scène* olarak korkunç derecede zengin deneyimleriyle ilgili başka şeyleri bilmek istiyorduk.

Meraklılığımız Meyerhold'u heyecanlandırmıştı. Bize kanı kaynadı ve içten ifadelerle, oldukça ayrıntılara dalarak ikimize de inanılmaz görünen bir sürü şey anlatmaya başladı. Böylece yavaş yavaş öğretmenimizi kendi *şemalar* tutkusundan uzaklaştırmayı becerdik. Meyerhold'un sınıfları karşı konulmaz bir fantazyayla besleniyordu. Yalnızca gerçekleştirdiği yapımları değil, sahneye koymak istediklerini de anlatırdı. Böylece Meyerhold'un ne yazık ki kendisinin asla gerçekleştiremediği bir *Hamlet* projesinden ilk defa söz ettiğini duyduk. Bu derslerin muazzam bir yararı oluyordu. Ayzenştayn, *mise en scène*'in gerçekte nasıl bir şey olduğunu ilk defa Meyerhold'un konuşmalarıyla anladığını söylemekten hiçbir zaman bıkmamıştır.

Bir gün Meyerhold sınıfa, kısa saçlı, deri ceketli ve erkek çizmeleri giymiş olan genç bir kadınla çıkageldi. "Size biyomekanikteki asistanım, Zinayda Yessenina-Reich'i tanıştırmak istiyorum. Bugün ilk dersimiz," dedi. Bizi salona götürdü, çifter çifter ve yüzyüze olarak sıraya dizdi. Ayzenştayn'la ben yine birarayа düşmüştük.

Meyarhold, özelliği, azami derecede açıklayıcı olmasında ve

her hareketin "temel"inde yattığı için anlatması çok zor olan ilk egzersizi kendisi gösterdi. Sirk palyaçolarını çağrıştıran akrobasi numaralarına benziyordu. Partnerlerden birinin diğeriyle dalga geçmesi üzerine, ikincisi ileri atılacak, odayı bir koşu geçecek ve ayaktaki düşmanının burnuna hayali bir darbe indirmeyi hedefleyecekti. Düşmanı da hayali bir darbeyle karşılık verince yere serilecekti. Sonra partnerler yer değiştiriyordu.

Meyerhold'un kendisi bu egzersizi oldukça hatasız bir netlik ve açıklayıcılıkla yaptı. Egzersizde fiilen belirli bir mantığa yönelen bir dizi hareket, "engellemenin önlenmesi", denge, akılcı hareketler, ritim vb. unsurlar devreye giriyordu.

Meyerhold, "Duncanism" dediği şeyin, yani her türlü göstermeci estetiğin, "danslı" yapmacık duygusallığın, kısacası çeşitli bale ve ritmik dans stüdyolarının müdavimlerinin (*habitués*) sevdiği herşeyin kararlı bir karşıtıydı. Aynı şekilde Delsarte'a da karşıydı. *Commedia dell'arte*'dan ve sirk akrobasisinden ödünç alınan pandomime dayalı biyomekanikte stilizasyona yer yoktu.

Meyerhold gelmediği zaman Inkidjinov'la Zinayda Reich'in yaptırdığı egzersizler günbegün karmaşıklaşıyordu. Düzenli akrobasi derslerinin de katkısıyla gün geçtikçe daha yoğun bir fiziksel eğitim istenmekteydi.

Ayzenştayn'la ben yine biraradaydık ve uygulamada kendimizi bedenlerimizin doğal hantallığını yenmeye zorluyorduk. Bu durum, bir gün, "yakalayıcım" olması gereken Ayzenştayn bir anlık dalıp gidene, böylece tehlikeli bir sıçrayışla yere düşüp boynumu incitene kadar sürdü. Ondan sonra temel hareketleri yeterince öğrendiğimizi söyleyerek akrobasiden uzak durmaya dikkat ettik.

Derken Birinci RSFSR Tiyatrosu'nda sezon açıldı. Bebutov, bütün sınıfımızın her gece son derece karmaşık bir kadrille oynadığı Ibsen'in *The League of Youth*'unu (Gençlik Birliği) hazırlamıştı. Makyaja bile gereksinimimiz yoktu. Yönetmen, topun maskelenmesi gerektiğini düşünüyordu; bunun üzerine Ayzenştayn'la birlikte masklarımızı taktıktan sonra çember oluşturup hızla çevremizde dönüyorduk.

Öbür yandan, Meyerhold'la çıraklığımız sürerken, günlük ekmeğimizi düşünmemiz de gerekiyordu. O günlerde burs verilmiyordu. Zor yıllardı... Öğrenci tayınlarımız çok yetersizdi. Çoğunlukla, güzel annemin o zamanlar "burjuvazi" adını taktığımız sobada pişirdiği patates böreklerini yiyorduk. Bu yüzden Ayzenştayn'la, hangimiz ilk önce iş bulursa diğerini de yardımcı olarak yanına alması konusunda anlaştık.

İlkin benim şansım yaver gitti. Canlı kömür gibi gözleri ve gür saçlarıyla coşkulu birisi olan, "solcu" tiyatro hakkında heyecanlı makaleler yazan tiyatro eleştirmeni Samouil Margolin, yönetmenlik yapmaya ve Yevgeni Vahtangov yönetimindeki Üçüncü Moskova Sanat Tiyatrosu stüdyosuna girmeye karar vermişti. Oraya kabul edilmek için çizimleriyle birlikte bir yapım projesi sunması gerekiyordu. Kendisi çizemiyordu ve benden, bir lütuf olarak, Molière'in iki oyunu *La Jalousie de Barbouille* (Barbouille'in Kıskançlığı) ile *Le Médecin Volant* (Zoraki Hekim) için bazı taslaklar çizmemi istedi. Margolin'i ziyarete gelen *metteur en scène* Foregger ile oyun yazarı Mass, çizimlerimi gördüler, beğendiler ve benden yeni yapımlarının dekorlarını hazırlamamı istediler. Ayzenştayn'la beraber çalışabilmemiz koşuluyla kabul ettim. Foregger isteğime karşı çıkmadı ve sonuçta Foregger Stüdyosu (Masterskaya Foreggera, ya da kısaltılmış haliyle Mastfor) denilen yeni bir tiyatronun tasarımcıları olduk.

Foregger çok tuhaf bir insandı. Ruslaşmış bir Alman ailesinden geliyordu, tam adı Baron Foregger von Greiffenturn'du. Her zaman son moda giyimli, onu boru kenarlı iri gözlükler takmaya zorlayacak kadar ancak en yakınını görebilen, zayıf ve şık görünüşlü bir gençti. Rusçayı iyi konuşuyordu, ama Rusçaya özgü sert "1"ye hakim olamadığından sesi yabancı aksanı almaktaydı. Kiev Üniversitesi'nin filoloji fakültesinden mezun olduktan sonra tiyatroyla ilgilenmiş, klasik dramanın gerçek bir ustası olmuştu. İlk yapımları gerçekte *commedia dell'arte* ile ortaçağ Fransız farslarının, özellikle Tabarin'in farslarının uyarlamalarıydı.

Moskova'ya devrimin ilk günlerinde gelen Foregger, işe ken-

di evinde bir tiyatro açarak başlamıştı. Bu dönemde küçük tiyatrolarla stüdyolara inanılmaz sayıda seyirci geliyordu; Foregger'in Dört Mask Tiyatrosu'nun özel bir dairede faaliyet göstermesi gerçekte hiç kimseyi şaşırtmamıştı. Aynı biçimde o günlerde çok iyi tanınan "Semperante" Tiyatrosu da, bu doğaçlama tapınağında yönetmenlik ve aktörlük yapan Levçina ve Bykov'a ait, iki odalı bir dairede faaliyet gösteriyordu.

Dört Mask Tiyatrosu her ne kadar bir kaç temsilin ardından kapandıysa da, Foregger, bu tiyatrodaki çalışmaları sonucunda oyun yazarı Vladimir Mass'la tanışmıştı. İkisi birlikte eski klasik tiyatronun uyarlamalar biçiminde yinelenmesinin artık bir değer taşıyamayacağına, yeni bir masklar komedisi yaratmanın zorunlu olduğuna karar verdiler.

Bir tiyatro maskının gerçek yaşamdaki insanların genelleşmiş bir ifadesi olması geleneğini gözeten Foregger ve Mass, aşağıdaki tipleri geliştirdiler: "Tüccar" (NEP döneminin tipik kişiliği); "deri evrak çantalı komünist kız" (yalnızca sloganlarla konuşan, Kollontay'a öykünerek "özgür aşk kuramı"nı savunan deri ceketli kadını hicvetme amacını taşıyordu); "Mistik Entelektüel" (bunun prototipi, kısmen şair Andrey Bieliy, kısmen de diğer egsantrik Moskovalılardı ve bu tipler halen ortadan kaybolmamışlardır); "İmgeci Şair" (hem Yessenin türünden köylü şairin hem de Mariyengov ya da Çerçeneviç tipinin "züppesi"nin özünü simgeleyen bir tipleme); "Milis", yasanın ve düzenin bekçisi; nihayet sıradan soytarı, herkesin ayağının altında dolaşan "Auguste".

Bu masklar ya da tiplerle bunların yanı sıra güncel gereksinimlere göre yaratılan diğer karakterler, genç Sovyet devletine yabancı müdahalesini konu alan *How They Mustered?* (Nasıl Birleştiler?) adlı ilk gösterinin iskeletini oluşturuyorlardı.

Mayakovski'yi dinleyiciler arasında ilk görüşüm, ucuca konmuş masalardan oluşan bir sahnede doğaçlama oynayan aktörlerle birlikte, Vhutemas'daki (Yüksek Sanatlar ve Teknikler Enstitüsü'ün kısaltılmış ismi) stüdyoda oldu. Mayakovski'nin ne giymiş olduğunu hatırlamıyorum. Belleğimde bütün kalan,

onunla Moskova sokaklarında karşılaştığım sonraki günlerde de sık sık göreceğim gibi, kıvrık saplı, kocaman, kalın bir bastondu.

Temsil belli ki Mayakovski'nin hoşuna gitmişti. İri elleriyle alkışladı ve temsilden sonra, çevresinde kümelenen öğrencilerle zayıf, gözlüklü Foregger'e bas sesiyle cesaret verici sözler söylediğini işittim. Ayzenştayn'la ben, o günlerin moda tiyatro yapımları hakkındaki bir *Parody Show*'un sahnelerini hazırlamak zorundaydık. Gösteri üç bölümden oluşuyordu: Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan Nemiroviç-Dançenko'nun *La Fille de Madame Angot* (Madame Angot'un Kızı) adlı oyuna tutkun olmasıyla alay eden "Akıllı Adamlara Bir Operet Yeter", o zamanın popüler propaganda oyunlarıyla ilgili bir parodi olan "Kaynamayan Suya Yazı Yazılmaz" ve Tayrov'un Kamerni Tiyatrosu'nda yeni sahnelemiş olduğu Claudel'in *L'Annonce Faite à Marie*'sinin (Marie'ye Çağrı) aktarılmasıyla ilgili bir parodi. Anlaşılacağı üzere son oyunda dekorlara gereksinim duyuluyordu. Doğallıkla bizim genç tiyatromuzun maddi olanağı olmazdı, oysa ressam Vesnin'in üslubunu gülünç biçimde taklit eden hem eğlenceli hem de şatafatlı dekorlar hazırlanması gerekliydi.

Ayzenştayn'la beraber, düşünerek yeni bir yöntem denemeyi kararlaştırdık, Vestnin'in kübik dekorlarını alaya alan, mukavva kartonlara yapıştırdığımız bir miktar parlak renkli kâğıt aldık. Böylece taşınabilir, çok canlı bir dekor sağladık. Çalışmamız büyük hayranlık topladı ve Foregger yeni oyununun tasarımlarını bize verdi. Mass'ın yazdığı bu oyunun adı *Be Kind to the Horses* (Atlara İyi Davranın) idi. Başlık Mayakovski'nin ünlü şiirinden alınmıştı ve atlarla hiçbir ilgisi yoktu. Oyun iki bölümden oluşuyordu: İlkinde, daha önce sözü edilen masklar, yani tipler ince bir biçimde işlenmiş, ama güncel şakalar ve referanslarla süslenmişti. İkinci kısım bir müzikhol gösterisinin parodisiydi. Sahneleri ben hazırlamıştım. Ayzenştayn da kostümleri. Her zamanki gibi özellikle müzikhol sayıları için hazırlanan kostümlerde aşırı bir imgelem gücü sergilemişti Ayzenştayn.

Şarkı söyleyerek dönen aktrisler için, etek yerine, renk renk

kurdelâlarla tutturulmuş geniş tel kasnaklar hazırlanmıştı. Bunlar, o yıllarda çile çekmeye alışmış olan Moskovalı seyirciler onların altında aktrislerin bacaklarının ince hatlarını seçebilsinler diye, hayli aralıklı olarak yerleştirilmişti. Altı ay sonra ressam Jakulov aynı fikri Kamerni'deki *Girofle-Girofla* operetinin kostümleri için kullandı. Ayzenştayn, iyi hatırlıyorum, aşırmacılığın her türüyle karşılaştığında burnundan solurdu; bunun için *Theatrical Journal* yayımcılarına hitaben bir protesto mektubu yazmak bile istemişti.

Benzer bir espriyi "İmgeci Şair" için hazırladığı kostümde de kullandı. Ayzenştayn, imgeci şairi iki kısma ayırmıştı: Sol yarısına bir köylü gömleği, tam pantalon ve bir çizme giydirirken, sağ yarısında modaya uygun bir redingot vardı.

Oyunun galası, Nikitski Bulvarı'ndaki Basınevi'nde (şimdi Gazeteciler Evi'dir) 1922 yılının arifesinde yapıldı. Büyük bir başarı olmuştu. Ayzenştayn'la ben oldukça iyi övgüler almıştık.

Bir kaç hafta sonra, yine aynı yerde, *Atlara iyi Davranın*'ı konu alan bir tartışma gerçekleşti. O günlerde, elbette hemen her konu üzerinde, insanların yüzlerinin lırstan kıpkırmızı olduğu yoğun tartışmalara tanıklık ediliyordu. Bizim yapımımız da yoğun bir tartışmaya yol açmıştı. *Basın ve Devrim* dergisinin yayın yönetmenliğini yapmakta olan Viyaçeslav Polonski, *Atlara iyi Davranın*'a bir çok yönden saldırmıştı.

Ardından Basınevi'nin küçük sahnesine Mayakovski çıktı ve gösteriyi savunarak Polonski'yi yerden yere vurdu. Kendi adımdan çokça söz edildiğini ilk kez orada duyuyordum. Şair, kostümler için Ayzenştayn'ı, düşünülebilecek her açıdan Polonski'yi kızdırdığı tahmin edilebilecek setler için de beni kutluyordu. Çünkü bu setler, afişlerdeki gibi "şehirci" bir manzarayı temsil ediyordu ve sahnedeki arka perdenin ayrı bölümlerinin en ilkel teknikle (doğal olarak elle çalıştırılıyordu!) hareket ettirilmesi anlamında "kinetik" idiler.

Mayakovski herşeyle ilgiliydi. Onu çok sık olarak, neredeyse her gün, ya Basınevi'nde ya Meyerhold'un provalarında ya da Vhutemas'ta görüyorduk. Devrimci sanatın ideallerini savunan herkesin gerçekten görev yerlerinde bulunup bulunmadık-

larından emin olmak istercesine nöbetçilerini teftiş eden bir devriye komutanı gibiydi belki de.

1922 Sonbaharında küçük tiyatromuz kesin olarak "Mastfor" adını alıp, Arbat Sokağı, No:7'deki kendi binasına yerleşti. O günlerde tiyatronun lobisine "vauxhall" deniyordu. Galalardan sonra Moskova'nın tiyatro ve sanat dünyasında yer alan herkesin katıldığı davetler düzenliyorduk. Mayakovski ile Lili ve Osip Brik hiçbir galayı kaçırmıyor, doğallıkla bu davetlere de konuk oluyorlardı.

Ama Mayakovski lobiye gündüzleri de gelirdi. Dansçı Ferry'nin (o zamanlar onu, çok geçmeden, "benzprizornyi" -devrim çağının terkedilmiş çocukları- resimleriyle yankı uyandıran bir ressam olarak başarı kazanacak olan Fedor Bogordski adıyla tanıyacağımızı tahmin edemezdik) yönetiminde egzersiz yapan ya da ünlü boks şampiyonu Boris Barnet'den (Barnet o sırada Kuleşov'un yanında aktörlük yapmaya başlamamıştı, film yönetmeni olmayı ise hiç düşünmüyordu) ders alan aktörleri seyretmek Mayakovski'yi büyülüyordu.

Bu arada, ileride yıldızı parlayan bir sinema aktörü olacak Vladimir Fogel'le, ilk aktörlük deneyini Moskova Yürütme Komitesi'ndeki hukuk danışmanlığı göreviyle birleştiren Aleksandr Maçaret de katılmıştı bize. Aktris ve dansçı Ludmilla Semyonova ile Ivan Çuvelyov (ikisi de sinemada ün yapacaklardı), yine başarılı bir film aktörü Boris Poslavski, sonradan Vahtangov Tiyatrosu'nda aktrislik yapacak Natalya Lvova, çeşitli filmler hazırlayan ve artık bilimsel filmler çeken Vitali Jemçujnyi ile gençlik günlerimin yetenekli ve canlı çağdaşları olan başka kişiler de bize bağlıydılar.

Mayakovski aktif olan bütün gençlerin dostuydu, herkesin gelişmesini yakından takip ediyordu; Mayakovski'nin bizim tiyatromuzun da dostu olduğunu hissetmek çalışmamızı olumlu yönde etkiliyor, daha zevkli bir çalışma ortamı sağlıyordu.

Meyerhold bizi biraz yüzünü asarak gözlemeye başlamıştı. Tasarımcılık yapmamızı yasaklayamazdı, gelin görün ki Foregger'i kıskanmıştı. *Atlara iyi Davranın*'ın galasından kısa süre önce, Ayzenştayn'la benim açımızdan müthiş önem taşıyan bir

olay oldu. Meyerhold bir gecelik dersin iptal edildiğini ve grup halinde Proletkült Tiyatrosu'nda *Meksikalı*'yı görmeye gideceğimizi bildirdi. Ayzenştayn çok heyecanlanmıştı. Usta, ilk defa öğrencilerinden birinin çalışmasını izlemeye razı oluyordu.

Ermitage Tiyatrosu'nun daire şeklindeki salonunun ön sırasına küme halinde yerleştiğimizi hatırlıyorum. Ayzenştayn yanıma oturdu; elleri gerginlikten kaskatı kesilmişti.

Gösteri son derece ilginç geçti. Yönetmen Smiçliyayev'le onun vasat eklektik buluşlarının nerede bitip Ayzenştayn'ın çektiği bölümün nerede başladığı hemen belli olmuştu.

Meksika'da hazırlanan ilk sahne zayıftı, nitekim belleğimden tamamen silinmiş. Yapımın en anahtar bölümü ikinci kısımdı. Ayzenştayn sahneye iki rakip boks organizatörünün bürolarını yerleştirmişti. Atlantik-ötesi uygarlığın insanlıktan çıkmış, mekanik yönünü satirik bir anlatım biçimiyle vurgulamak



1922'de Trauberg, Yutkeviç ve Kozintsev (soldan-sağa)

isteyen Ayzenştayn, alışılmış buluş duygusu ve maksimalizmiyle, bürolardan birine yalnızca kare, diğerine yuvarlak biçimler vermeyi kararlaştırmıştı. Bu yöntemi salt mobilyalara değil, kostümlere, ya alan ya da küp şekline sokulmuş karakterlerin makyajlarına da uygulamıştı. Bürolardan birinin patronu olan Kelly'nin yuvarlak bir kostümü, yuvarlak peruğu vardı, yanaklarına ve makyajına daire şekilleri verilmişti. İsmini unuttuğum diğer patron ise baştan aşağı küp şekline sokulmuştu. Bu stilize figürlere aykırı olarak, oyunun kahramanı Meksikalı Rivera salondan içeri makyajsız giriyordu; siyah pelerinini ve geniş kenarlı şapkasını kaldırdığı zaman, önümüze, bu kuklalar topluluğunda yaşayan biricik canlı adam, ince hatlı, kahverengi saçlı genç çıkıyordu.

Meyerhold yapımı sevmişti; tabii biz de. Ayzenştayn'ın yüzü al al olmuştu.

Bu çalışmamızın üzerinden fazla zaman geçmeden, FEKS'in yani Egsantrik Oyuncu Fabrikası'nın örgütlenmesinde birlikte yer aldığım Kozintsev ve Leonid Trauberg'le beraber Leningrad'a gittim. Ayzenştayn Moskova'da kaldı ve Foregger'in sonraki yapımı olan Ennery'in melodramı *The Child Snatcher*'ın (Çocuk Hırsızı) kostümlerini hazırladı. Foregger bu eski melodramı aşırı derecede hızlı bir ritimle, "sinematografik" bir gösteri olarak yönetiyordu. Sessiz bir projektörün yanıp sönen ışığını canlandırmak düşüncesiyle, sahneyi, önüne hızla açılır kapanır kapaklar yerleştirdiği projektörlerle aydınlatmıştı.

Bu arada Ayzenştayn'la birbirimize (acayip bir takma isimle "Pipifax" diye imzaladığımız) sonu gelmez mektuplar yazıyor, uzun uzun iki başkentin bütün sanatsal yeniliklerini anlatıyorduk. Palyaçolara uygun, şaka olsun diye seçilmiş bir isimdi bu: Sirke deli gibi tutkunduk. Ayzenştayn "Pipi", bense "Fax"tık.

Az bir süre sonra dostumdan Moskova'ya gelmemi isteyen acil bir çağrı aldım. İlk baştaki pazarlığımız hâlâ geçerliydi; bu defa iş bulan Ayzenştayn oldu. Yapımcı V. Tihonoviç, Merkezi Eğitim Tiyatrosu'nda *Macbeth*'i sahnelemek istiyordu. Lady Macbeth rolünü bir taşra aktristi olan karısı oynayacaktı. Zorunluluk nedeniyle tiyatroya hiç elverişli olmayan bir yer seçil-

mişti. Ne var ki Shakespeare trajedyasının sahnelerini hazırlama işini çok cazip bulduğumuzdan hevesle çalışmaya koyulduk.

Yönetmenin *Macbeth*'i nasıl sahneleyeceği konusunda net bir düşüncesi yoktu. Biz şu çözümü önerdik: Perde inmeyecekti ve oyun, bir ölçüde sahneye giren aksesuvarların değiştirebileceği tek bir mimari ortamda oynanmalıydı. Bunun için bir platform kurduk. Ortaya kocaman, burç gibi bir meşale yerleştirdik. Oyunun gereklerine göre bu meşale, çevresi dönerli bir merdivenle kuşatıldığı için, ya nöbetçi kulübesi ya da kale girişi işlevi görüyordu. Ayrıca sahnedeki bütün renkleri silmeyi, bütünüyle tarafsız bir gri tuvalle kapatmayı önerdik. Yalnızca ışıklar ile arka perdedeki gökyüzünün rengi değişecekti. Yapımın bütün tonal yelpazesi üç renkle sınırlı kalacaktı: Siyah, altın sarısı ve mor.

Ayzenştayn sanatının dikkatli bir öğrencisi, onun *Macbeth* eskizleri üzerindeki çalışmalarına bakarak, yaratıcı düşgücüne heyecan katan imgelerini ve çalışmasındaki süreklilikle azmini yakalayabilir. İskoç savaşçıların miğferlerinin eskizlerinde, yirmibeş yıl sonra yaptığı *Aleksandr Nevski*'deki Töton şövalyelerinin prototiplerinin izleri kolayca bulunabilir.

Yapım genelde başarılı bulunmadı. Yalnızca bir hafta oynandı ve sonra repertuvardan çıkarıldı. Bu oyunla birlikte Merkezi Eğitim Tiyatrosu'nun kariyeri de sona ermişti.

Ayzenştayn bu başarısızlıktan, bir yapımın tasarımı ve yönetiminde vazgeçilmez bir düşünce birliği olması sonucuna vardı, ki bu yerinde bir sonuçtu. Ayzenştayn ressamların fikirlerini anlamayan yönetmenler adına yeterince çalıştığını söylüyordu: Setler ve kostümler, ne kadar ilginç olurlarsa olsunlar, kötü ya da yanlış yönetilen bir yapımı kurtaramazlardı.

Ayzenştayn'ın zaten kendi tiyatrosunu kurmak gibi bir düşü vardı. Onun açısından çarlık dönemi sona ermişti. Ancak fikirlerini tam olarak gerçekliğe dönüştürebilmesinden önce, Ayzenştayn'ın sanatsal tutumlarını açık ve kesin bir biçimde doğrulayan bir yapım "icat etmek" üzere yeniden bir araya geldik.

1922 İlkbaharı, yalnızca Shakespear'le ilk tanışmamızdan dolayı değil, aynı zamanda Meyerhold'un, Crommelynck'in *Şaha-*

ne Boynuzlu'sunun provalarını izlememiz açısından da bizim için unutulmazdı. Bu yapımı seyreden herkes, tiyatro yapımları içindeki en tartışmalı ve aynı zamanda en parlak ürünlerden birini belleğine kazımış oluyordu. Provalar olağanüstü derecede ilginçti. Meyerhold formunun zirvesindeydi. Her prova, bir tür özel yapıma benziyordu. Önceden belirttiğim gibi, Meyerhold aktörlere oyunu nasıl oynacaklarını hayranlık uyandırıcı biçimlerde gösteriyordu. Erkek olsun kadın olsun her aktörün rolünü göstermeyi kendisi üstleniyordu; doğaçlama dehasını son sınırına kadar kullanıyordu. Hantal vücudu kâh sahnede Popova'nın konstrüktivist dekorları arasında, kâh auditoryumdaydı. Ünlü "Güzel!" haykırışı, bir esin ateşiyle çalışan aktörlerin üzerinde kamçı etkisi yaratıyordu.

Ayzenştayn'la ben *Şahane Boynuzlu*'nun zafer galasına katıldıktan sonra yaz mevsimini geçirmek üzere Leningrad'a gittik. Foregger Tiyatrosu Moskova'da turneye çıkmıştı (sonradan Lenfilm Stüdyoları'nın yerleşeceği Akvaryum'daydı). Dostlarım Kozintsev'le Trauberg'i bu temsillere götürüp ayzenştayn'la tanıştırdım. Egsantrik Tiyatro'nun ilkeleri Ayzenştayn'a doğal olarak sempatik geliyordu; Ayzenstayn'ın ismi FEKS'in ilk afişinde gelecek dönemin hocaları listesinde yer almıştı. Ne var ki dördümüzün birden bir yapım sahneleyemeyeceğimiz belliydi. Bu yüzden etki alanlarını kendi aramızda paylaştık. Kozintsev'le Trauberg Leningrad'ı "fethetmek" üzere kalırlarken, Ayzenştayn'la ben Moskova'da Foregger'le çalışmaya devam etmeyi kararlaştırdık. Eski acı deneylerden ders çıkardığımızdan, bu defa yalnızca setler ve yapım için kendi şemalarımızı sunmakla yetinmemeye, ayrıca yüreklerimizin en aziz köşesinde tuttuğumuz tiyatro sanatı ilkelerini bütün boyutlarıyla sergileyebileceğimiz bir oyun yazmaya karar vermiştik.

Saptadığımız ilk oyun, Donani'nin pandomimi olan *The Scarf of Columbine** (Columbine'in Eşarpı) idi. Meyerhold bu pandomimi ressam Sapunov'la ortaklaşa hazırlamış, Tayrov da kendi Kamerni Tiyatrosu'nda *The Veil of Pierrette* (Pierrot'nun Peçesi) adıyla canlandırmıştı. Biz, 1912 tarihini taşıyan Meyerhold uyarlamasını elbette izlemiştik. Tayrov'un uyarlamasını

ise arkaik ve yavan bulmuştuk. Bu durumda o günlerin anlayışlarına göre oyunu "şehirleştirme"yi ve "aktüelleştirme"yi kararlaştırdık.

İlk perdenin geçtiği Pierrot'nun tavan arasındaki odası *düşey biçimde* kurgulanmıştı: Şöyle ki, sahnenin bütün alanını kaplayan dev pencere aynı zamanda sahneyi oluşturuyordu. Karakterler, demirlere tutunarak başaşağı hareket etmek zorundaydılar. Harlequin'in evindeki ikinci perdeye, o zamanlar çok büyük bir yenilik olan caz müziği eşlik edecekti; dans ustası, artık bir insan değil, Picasso'nun Coctea'nun *Parade* balesi için hazırladığı kostümlerin etkisiyle tasarlandığı çok açık olan bir otomattı. Ayzenştayn'ın düşüncesi, Harlequin'in sahnede, auditoryumdan içeri bir tel üzerinde giren bir ip cambazı gibi görünmesiydi. Daha sonra bu fikirden *Enough Simplicity in Every Wise Man* (Her Akıllı Adamın Saf Yanı) adlı yapımda yararlandı...

İki aylık yorucu çalışma sonucunda en küçük ayrıntılarını bile gözden kaçırmadan (yalnızca yapım planlarını değil, bütün aktörlerin bütün jestlerini, bütün ışık değişimlerini, bütün hileleri bile unutmadan) hazırladığımız yapıtımıza *The Garter of Columbine* (Columbine'in Jartiyeri) adını vermiştik. İlk sayfaya bir ithafla başlıyorduk: "Jartiyer çıraklarından, eşarp ustası Vsevolod Meyerhold'a. " Geriye kalan, bütün başarılı çalışma ilkelerini içine alabilecek bir terimi tanımlamaktı. Ve şans bize yardım etti.

O zamanlar bizim gözde eğlencemiz Halkevi'ndeki Amerikan Dağları'ydı (yabancılar onlara "Rus Dağları" derler)**. Egsantrizmin bütün kuramlarının bu Amerikan Dağları'nda doğduğu söylenebilir. Bu "gezinti"lerden birinin ertesi günü Ayzenştayn'ın evine o denli heyecanlı ve etkilenmiş bir halde gelmişim ki hemen bana ne olduğunu sordu. Ona, en çok sevdiğim panayır atraksiyonunda on dönüş yaptığımı anlattım. He-

---

* İlk pandomimlerin bilinen bir karakteri olan Columbine, Pantaloon'un kızı, Harlequin'in ise sevgilisidir*(ç.n)*.

** İngilizlerin "switchback" dedikleri, lunapark ya da panayır gibi yerlerde bir dizi iniş çıkışlardan oluşan, inerken aldığı hızla arabayı ya da vagonu bir süre çıkışta da götüren ray üzerindeki eğlence aracı. (ç.n.)

men atıldı: "Dinle! İşte bir fikir! Niçin çalışmamıza 'sahne atraksiyonu' demiyelim? Ne de olsa izleyicileri atraksiyon kadar fiziksel etkiyle de şok etmek istiyoruz." Sonuçta *Columbine'in Jartiyeri'nin* kapağına, ithaf yazısının üzerine, "Sergey Ayzenştayn ile Sergey Yutkeviç'in sahne atraksiyonları buluşu" yazısını ekledik.

Sonradan Ayzenştayn bu terimi "atraksiyonlar montajı" (çarpıcı montaj) olarak değiştirdi.

Sonbaharda Moskova'ya geri dönünce senaryomuzu Foregger'e teslim ettik, o da kendi repertuvar planına dahil etti.

Sabırsızlıkla projemizin gerçekleşmesini bekliyorduk, oysa Foregger'in hiç acelesi yoktu. Ayzenştayn bundan kısa süre sonra, Foregger'den hayal kırıklığına uğrayınca, Suhovo-Kobylin'in *Tarelkin'in Ölümü*'nü hazırlayan Meyerhold'un yardımcılığını üstlendi. Ayzenştayn'ın "Mastfor"dan ayrılışı tesadüfi bir durum değildi: O günlerde Foregger, siyasal propagandacı tiyatronun yeni biçim arayışlarını terketmişti. NEP izleyicilerinin beğenilerine uygun müzikhol tipi salt eğlendirmeye dayalı oyunu ile saf stilizasyon arasında kararsızlık geçirip duruyordu. Ben bir süre daha "Mastfor"da çalışmayı sürdürüp yönetmenliğe el attım: Ortaçağ Fransız komedilerinden oluşan *Parade of Charlatons* (Şarlatanlar Geçidi) yapımında Tabarin'in farslarından birisini sahneledim. 1922-23 Sezonunun sonlarına doğru Vladimir Mass ve bir grup aktörle beraber yeni yönelimini protesto etmek amacıyla tiyatrodan ayrıldım.

Bu noktada, egsantrik tiyatroya, sirke ve müzikhole delice tutkun olmamızın dışında, sinemanın yaşamlarımıza parça parça girdiğini belirtmem gerekiyor. İç Savaş sona ermişti; ilk yabancı filmler ablukayı yavaş yavaş delmeye başladı. Bunun yanı sıra ilk *Kino-Pravda*'larıyla (Sinema-Gerçek) Dziga Vertov da görünmüştü.

1923 Başında Ayzenştayn, Proletkült'ün gezici tiyatrosu olan Peretru grubunun (anlaşılmaz bir sözcük oyunundan oluşan Peretru ismi, Peredvnaya Raboçaya Truppa'nın kısaltılmış halidir) başındaydı. Altı ay sonra bu kumpanyayla birlikte, başka

atraksiyonların yanı sıra sinemayı da dahil ettiği ilk yapımı olan Ostrovski'nin *Her Akıllı Adamın Saf Yanı*'nı sahneye koydu. Böylece, ithal macera filmlerinin bir parodisi* olan ilk kısa filmini de yapmış oluyordu. 1923 İlkbaharında gösterime giren bu yapım Ayzenştayn'ın asıl kariyerinin başlangıç noktası sayılabilir. Onun ismi kısa sürede dünyanın her tarafında yankılanacaktı: Ayzenştayn ismi hâlâ Sovyet kültürünün gerçek onurudur.

Nasıl Yönetmen Oldum?

F. Anstey'in *The Brass Bottle* (Pirinç Şişe) adlı romanında, bir müzayedede satın aldığı antik vazonun üzerindeki mührü düşürmeden söküp çıkaran kahraman, oraya binlerce yıllığına hapsedilmiş bir cinle yüz yüze gelir. En olağanüstü mucizeleri gerçekleştirme yetisi bahşedilmiş olan cin, hemen minnettarlığını göstermeye karar verir ve böylece kahramanın başına bitmek bilmez sıkıntılar, dertler çıkarır...

1924 Kışının unutulmaz, buz gibi bir sabahında kendimi ilk kez kamerayla başbaşa bulunca, denetiminin ötesindeki sihirli yetileri elinden alınmış basit bir ölümlünün duygularını yaşadım. O zaman Petrovski Parkı'nda bulunan Mejrabpom-Russ stüdyolarına gidiyordum.

Evcilleştirmek zorunda olduğum kamera, Georges Méliès'in sihirli filmlerini çektiği antikalaşmış canavarlar cinsine aitti. Kontrplaktan oluşan sahnede, antik Pathé kamerasının önünde, zooloji bahçelerinden getirilmiş bir yılan sürüsü oynaşıyordu. Daha önce tek bir filmde dahi rol almamış, kahraman olarak elleri bağlı bir halde yılan çukuruna atılması gereken genç aktör, bir gözü endişeyle benim üzerimde, bir gözü zararsız yılanlar yığınında, melankolik hayvanat bahçesi bakıcısının bir sopanın ucuyla dürttüğü çukurdan uzak duruyordu. Araç gereçlerinin üzerine tünemiş teknisyenler yönetmenin emirlerini bekliyor, bense tek laf edemiyordum.

---

* *Her Akıllı Adamın Saf Yanı*, aynı zamanda Dziga Vertov'un *Sinema-Gerçek*'in bir parodisiydi.

Sahnemizin öbür tarafındaki başka bir yerde genç asistan Rayzman e erjik hareketler e emirler yağdırır ve bir Mejrabpom süper yapımının çekimine hazırlanırken, ona acı ve gıptayla bakıyordum. Sinema mutfağının bütün gizlerini bildiği çok açıktı! Her şey, hareket ve ışıklardı; herşey, bir stüdyonun sihirli atmosferine ilk defa giren acemileri tepeden tırnağa sarsan o gizemle yıkanmıştı.

Oysa burada, benim birimimin yerleştiği arka salonda herkes kasvetli ve umutsuzdu...

Bir ay önce, sakin geçen ressamlık ve sahne yönetmenliği mesleğimi terkedip bir sinema yönetmeni yardımcılığının "şan"ını seçmiştim. Sevzapkino'nun Moskova şubesi kısa bir komedi olan *Bize Radyo Verin!*'i yapmayı kararlaştırmıştı. Bu amaçla, rastgele, Reinhard'la Lubiç'in öğrencisi olduğunu iddia eden birisini tutmuşlardı. Söz konusu yönetmen, daha ilk çekimin başlamasıyla anlaşılacağı üzere, hiçbir şeyden haberi olmayan bir sahtekâr çıkacaktı. Tabii hemen kapı dışarı edildi, ama filmin de bitirilmesi gerekiyordu.

Beklenmedik bir anda yükselivermem, kendimi bir anda, kimsenin yardımı olmadan, o zamanlar moda olan Amerikan macera filmlerinin bir parodisini filme çekmek zorunda bulmam işte böyle olmuştu. Yirmi yaşındaydım ve sinemada hiçbir deneyimim yoktu; ilk sancılı tereddütlerden sonra film çekmeyi daha sonraki bir zamana ertelemiş ve tabanları yağlayıp bir daha dönmemek üzere stüdyodan ayrılmış olsaydım, belki yaşamım çok daha farklı bir yönde seyrederdi.

Sempatik Sergey Vassi iviç'in bana söylediklerini sözcüğü sözcüğüne hatırlamıyorum. Ama belleğimde kalan genel duygu, "Kaygılanma! Hepimiz bu yollardan geçtik." şeklindeydi. Onun sözleri bana cesaret verdi. Alışılmış stüdyo kaosunu harekete geçiren, törensel "Çekime geçiyoruz!" sözünü söyledim... ve bir yönetmen oldum.

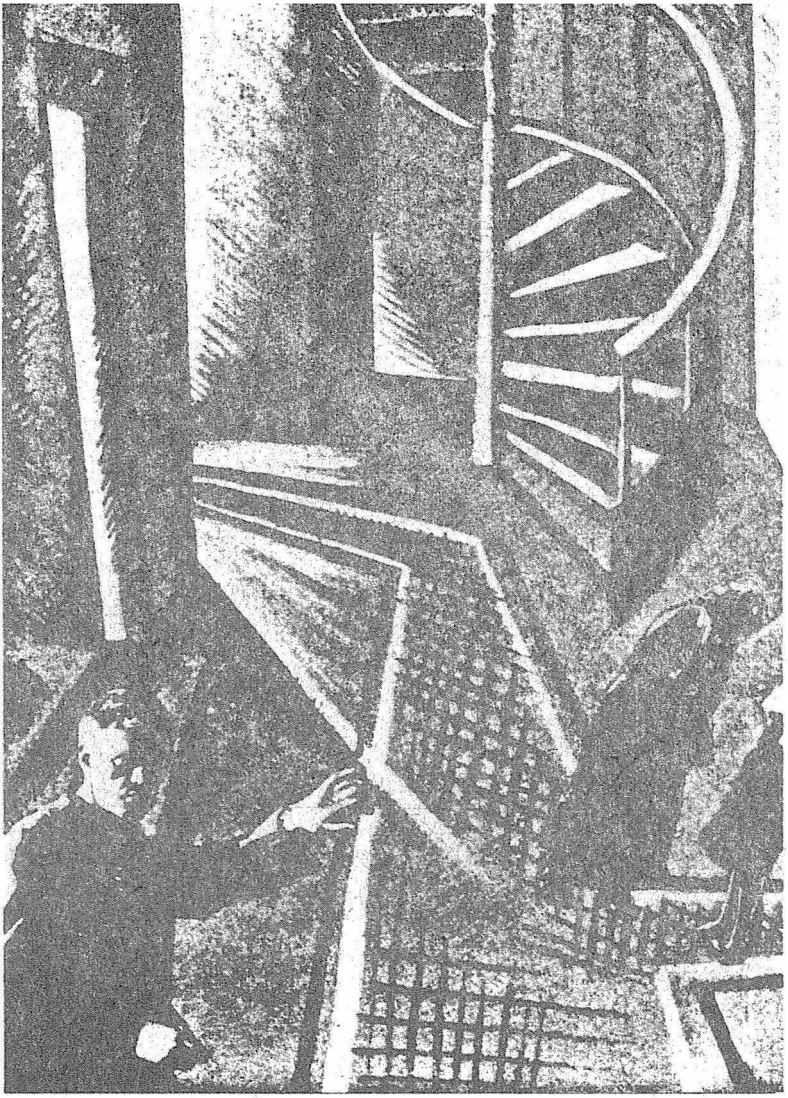
Aslında beni mesleğin bütün gizleriyle tanıştıran ilk usta, yönetmen Abram Room'du. Room, 1926'da beni kendi filmleri *Hain* ile *Yatak ve Divan*'da tasarımcılık ve asistanlık yapmaya davet etti. O günlerde Biri ci Devlet Sinema Atölyesi Jitnaya



Bize Radyo Verin ! (Yutkeviç, 1925)

Sokağı'ndaydı. İkinci kattaki bu küçük stüdyoda *Potemkin Zırhlısı* ve *The Death Ray* (Ölüm Işını) gibi fimler de çekilmiş olmakla birlikte, çekim birimleri çok azdı ve çok yoğun biçimde çalışıyordu.

Böylece -ne şans ki- Room'un biriminde genel olarak bütün işlere bakan görevli oldum. Ressam olarak setleri kurdum, asistan olarak sette ve kurgu odasında yönetmene yardım ettim, planları hazırladım, aktörleri giydirdim ve aksesuvarlara göz kulak oldum. Hiçbir işi ve problemi reddetmediğim, işin hayhuyu içinde en gösterişsiz ve ayak işi niteliğindeki yönlere bile coşkuyla sarıldığım için, bu iki film kendime yavaş yavaş sağlam bir mesleki eğitim kazandırmaya yetti.



Yutkeviç'in *Hain* için hazırladığı set tasarımı



Tül (Yutkeviç, 1928)



Bize Radyo Verin! (1924)



Tül (Yutkeviç, 1928)

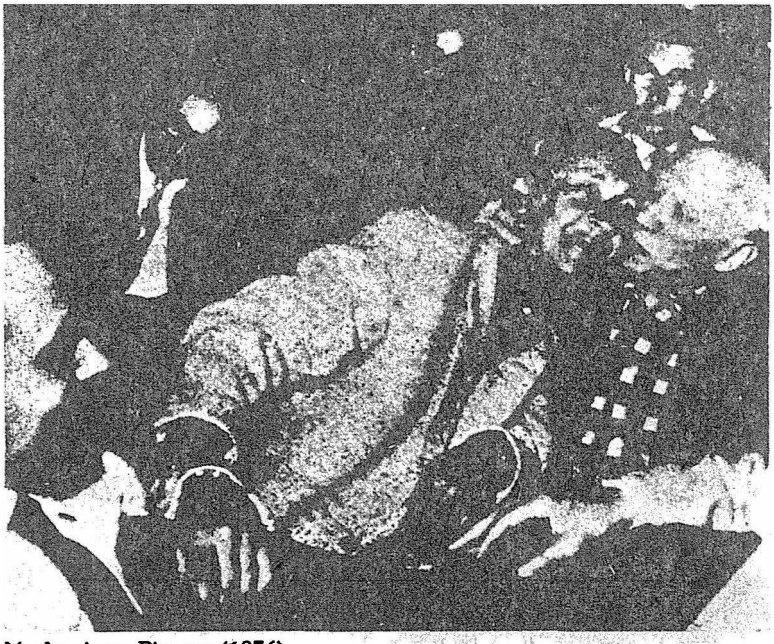


Altın Dağlar (Yutkeviç, 1931)

Sinemadaki diğer ustam, yaşlı yapımcı (şimdi ne yazık ki ölmüştür) A.V. Donaçevski'ydi. Donaçevski çok önceleri, gençliğinde, Çarlık yönetiminin zulmünden kurtulmak amacıyla Amerika'ya göç etmişti. Orada, sinemaya geçmek gibi bir niyet taşımadığı halde, büyük D.W. Griffith tarafından mesleğe alınmıştı. Devrim'den sonra yurda dönen bu ak saçlı, coşkulu adam kendini Sovyet sinematografisini kurmaya adadı ve Birinci Devlet Sineması Atölyesi'nde yapım yönetmenliğini üstlendi. İki filmlik sınavımı başarıyla verdiğimde bana da kendi başıma çalışma güveni aşılayan ilk o olmuştu.

Donaçevski bana şans tanıyıp bir film yapmakla görevlendirdi. Böylece 1927 yılında, komsomolların yaşamını konu alan ilk filmim *Tül'ü* çektim.

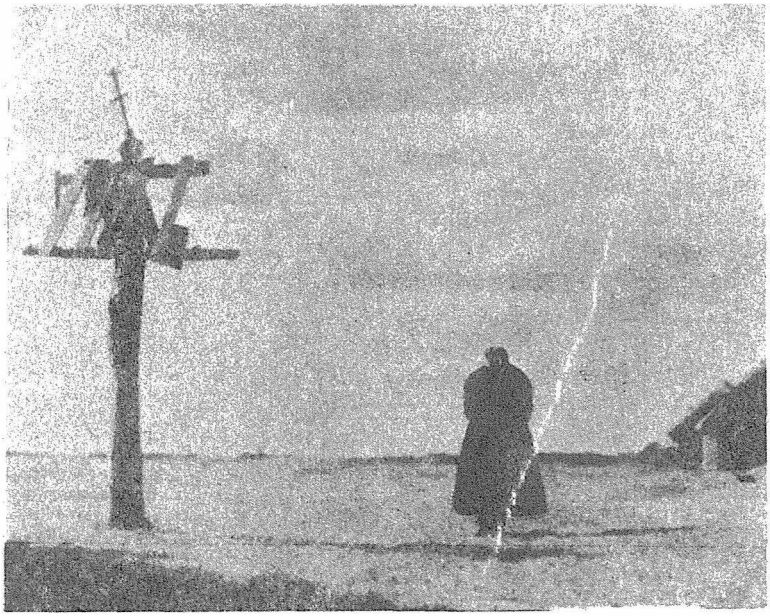
Film yapma zanaatının gizlerine ulaşmak çok karmaşık bir



Yutkeviç ve Picasso (1956)

süreç değildi. Asıl, film yapma *sanatının* bütün gizlerine hakim olmak çok zordu. Pratik yaşam göstermiştir ki, tamamen teknik kurallara uygun olarak banyo edilip kurgulanan bir film kendiliğinden gerçek bir büyük sanat yapıtı özelliğine ulaşamazdı. Kaldı ki bu sırada, stüdyodaki ve sahnedeki kararlı, yoğun çalışma yıllarımın boşuna geçmediği açıklığa kavuşmuştu. Tiyatronun ve resmin bana öğrettikleri, sinemada bir yaşam kurmanın en sağlam temelini oluşturacaklardı.

"İlk müfreze"deki çoğu sinemacının sinemaya resimden geçmesi rastlantı değildir. Hepimiz, üzerinde çalışılmış olan, gerçekliğin doğallığını yok ettikleri için isteyerek ya da istemeyerek genellikle "çarpıtan" bir filmi, bir dizi sayısız kompozisyona dönüştürmemizi sağlayan sinemanın olanaklarıyla büyülenmiştik.



Genel Çizgi (Ayzenştayn ve Aleksandrov, 1929)

Sinema kariyerimin başında resimin büyük yardımını gördüm. Sinema yaratımında *tek* destek, tek uyarıcı ve tek itki haline geldiğinde kısıtlayıcı bir işlev görmekle birlikte, resimin yardımını halen de görüyorum. İlk filmim olan *Tül* 'de, resimleştirilmiş şekliyle görmeden önce bir sahne biçimi tasarlayamadığımı hatırlıyorum. Daha sonra öz ve biçim arama süreci giderek daha fazla içiçe geçti ve bunun sonucunda bulunan çözümler daha eksiksiz oldu.

Başka hiçbir alanda, sinema kuramının problemlerinde olduğu kadar tılsımlı taş* arayışına, sözde-ortaçağ skolastizmine rastlanmamıştır. Yeni bir sanatla uğraşan sanatçılar ve yenilik-

* Simyada diğer madenleri altın ya da gümüşe çevirdiğine inanılan olağanüstü maden. (ç.n.)



Genel Çizgi (Ayzenştayn ve Aleksandrov, 1929)

çiler, bu yeni sanatın özgül niteliğini tanıyıp oturtmaya gerçekten gereksinim duyuyorlardı. Zamanında, sinemanın tılsımlı taşı adını hakeden, montajdı; montaj, pratikte olduğu kadar kuramda da, hararetle yeni sanatın özgünlüğünün başlıca öğesi olarak savunuluyordu. Bu, başlangıçta sağlıklı ve ilerici bir olguydu; ne var ki, Sovyet sinemasının evriminin sonraki aşamalarında, "montajın önceliği" kuramı sinemanın daha fazla sıçrama yapmasını engelleyen ölü bir ağırlığa dönüşecekti.

Sinemanın Augias ağıllarını* temizleme olayı söz konusu olduğunda, Kanjonkov'un mirasından kurtulmak yaşamsal bir

* Efsaneye göre, zengin sürüleri olan Elis kralı Augias ağıllarını yıllarca temizlenmemiş; otuz yıl pis kalan ağılları, işçilerinden Herakles, Alpheios ırmağının yatağını değiştirerek getirdiği suyla temizlemeyi başarmıştır. (ç.n.).

önem taşımaya başladığında, burjuva kültürünün zihinlere kazıdığı her türlü teatralliği, ucuz edebi değerleri (özetle, her türlü süprüntüyü) hedef alan polemik dilindeki sertlik anlaşılabilirdi. Ancak iş yapıcı ve olumlu çalışmaya geldiğinde, "saf sinema"nın sorununun sinema fanatiklerine göründüğünden sonsuz derecede daha karmaşık olduğu açığa çıkmıştı. Pratikte o türe özgü herşeyi (yani, onun temel ve zorunlu özelliği olan eğlendiriciliği dışında herşeyi) ödünç alarak Amerikan polis filmlerinin taklitlerini *(Ölüm Işını)* yapmaya yönelecek olduktan sonra "devrim" yapmak neye yarardı?

Böylece tılsımlı taş arayışının ilk kısır aşaması sona ermiş, sinemanın ilk "homunculus"u* doğmuş oluyordu.

Gene de çalışmalar boşa gitmedi. Temizlenmiş olan yüzeyde, çok kısa sürede gerçek bir Sovyet sinemasının tarzını belirleyecek olan iki film göründü. Bunlar, Ayzenştayn'ın ilk filmleri olan *Grev* ile *Potemkin Zırhlısı* 'ydı.

Montajın açıklayıcı gücünden sonuna kadar yararlanan Ayzenştayn, hiçbir konuda Amerikan modellerini taklit etme yoluna başvurmadı. *Grev*'in (bence hâlâ yeterince değerlendirilemeyen) müthiş önemi, beyazperdede işçi imgesinin ilk defa görünmesinde yatar. İlk defa bir Sovyet sanatçısı, işçi sınıfının devrimci mücadelesinin muzaffer öyküsünü korkunç bir inandırıcılıkla anlatıyordu. Bu mücadele yüzlerce "sansasyonel" Alman ya da Amerikan filminden bin kat daha heyecanlıydı. *Grev* ile daha sonraki *Potemkin Zırhlısı* gerçekten yenilikçi olan çalışmaların ideal örnekleriydi.

Ne var ki onlardaki yenilikçi nitelikler, bence önceden tasarlanmış formüllerin ürünü değildi. Bu yenilikçi nitelikler, gerçekte, sanatta emsali bulunmayan ve bundan dolayı emsalsiz biçimler keşfedilmesini zorunlu kılan temanın kendisinin doğurduğu zorunlulukların ürünüydüler. Yani biçimi ortaya çıkaran, fikir, tema ve öyküydü. Ancak şimdi hepimiz, düşünceden ve sanatçının duygularından doğan biçimin özle karşılıklı ilişki içinde olduğunu, birbirlerini karşılıklı olarak etkilediklerini de

---

* Simyacıların yaratmaya çalıştıkları çok küçük boydaki insan (ç.n)

bilmekteyiz.

Ayzenştayn'ın oldukça değişik bir etkinlik alanından doğan "atraksiyonlar montajı" kuramı, yansıması ve uygulamasını açıkça burada buluyordu; ancak ben, söz konusu filmlerin başarısında belirleyici rolü bunun oynamadığından eminim. *Grev*'de, filmin gerçekten realist malzemesiyle genellikle çelişen laboratuvar hileleriyle karşılaşırsınız. Öbür yandan *Potemkin Zırhlısı*, sinematografinin (yalnızca Sovyet sinemasında değil, ayrıca bütün uluslararası sinemada da) en eksiksiz ve saf çalışmalarından birisidir. Onunla boy ölçüşebilecek değerde yalnızca bir tek yapıt düşünebilirim: Dovjenko'nun *Earth* (Toprak) adlı filmi.

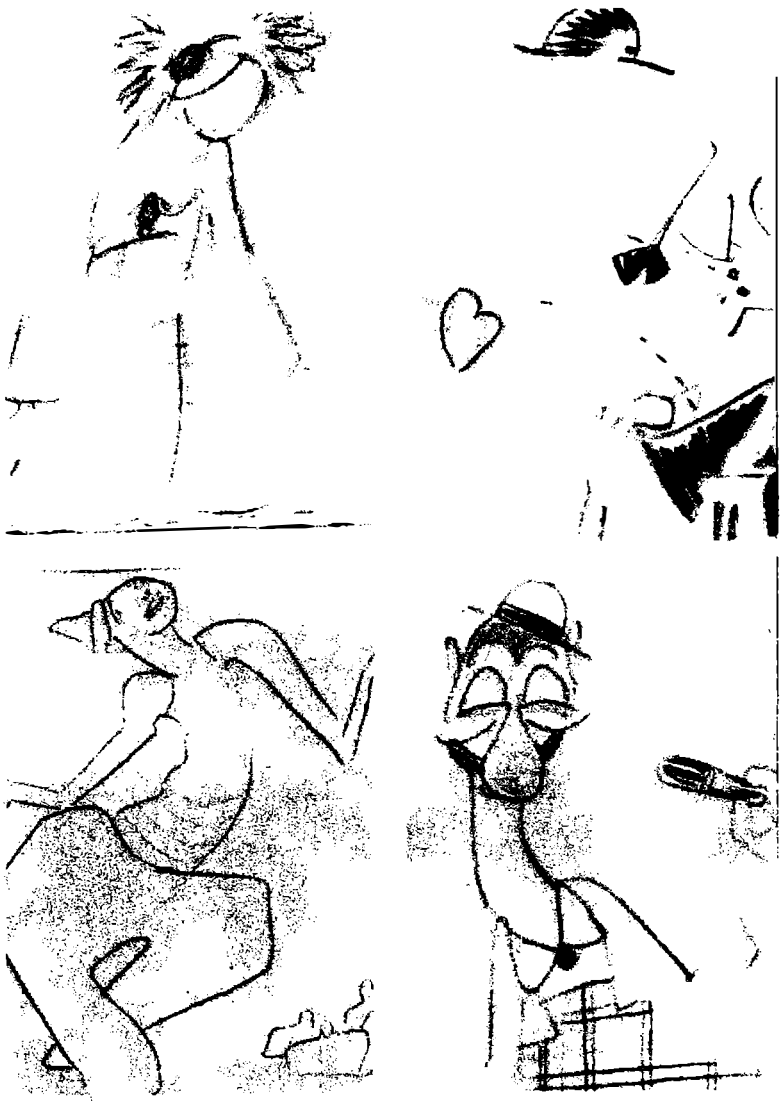
Birinci Sovyet İşçileri Kongresi'nde Leonid Sobolev, hayranlığını ifade eden şu sözleri söylemişti: "Parti ve hükümet, Sovyet yazarına herşeyi verdi. Onlardan yalnızca bir hak esirgendi: Kötü yazma hakkı."

Ülkem herşeyi vermiştir. Bana güvenip "bütün sanatların en önemlisi" adına çalışma hakkını tanımıştır.

Bizim ülkemizde sinema yalnızca tek bir haktan, aptal ve sorumsuz olma, para basan bir makine olma, bir karnaval atraksiyonu olma hakkından yoksundur.

Bizim ülkemizde sinema, halka karşı akıllı, derinlikli ve sorumlu ürünler vermekle yükümlüdür.

Çok ağır ve harika bir sorumlulukla karşı karşıyayız.



Ayzenştayn'ın çizimleri

II. SERGEY MİHAYLOVİÇ AYZENŞTAYN

Ayzenştayn'ın bu kitaptaki denemelerinin ilki için seçtiği başlık, aslında bir zamanların ünlü bir Almanca cinsel eğitim kitabının başlığıdır. Yaşam öyküsü tarzındaki çeşitli denemelerde yer alan bu başlık, Ayzenştayn'in en sonunda anılarını toplayacağı, ama gerçekleşmemiş bir kitapta kullanılmak üzere tasarlanmış olabilir. Nasıl olursa olsun, bu başlık, Ayzenştayn'ın, gerçek babasının biyolojik "gizler"i oğluna anlatmaktan kaçınması ile manevi babası olan Meyerhold'un sanatsal "gizler" konusundaki aynı ölçüde kaçamaklı tavırlarını karşılaştırdığı bu denemeye özellikle uygun düşmektedir.

Bu denemenin, Meyerhold'un kişisel karakterine ilişkin olarak düşülen çekince paylarına karşın (pek inandırıcı görünmemekle birlikte), 1946'da, yani Meyerhold'un idam edilmesinden yalnızca altı Ay sonra, Meyerhold'un isminin Sovyet sanatıyla ilgili bütün belgelerden tamamen silindiği bir zamanda kaleme alındığı düşünülürse, Ayzenştayn'ın ustasına açıkca övgüler düzmesi daha da dikkat çekici hale gelir. Ayzenştayn'ın Aktör Tiyatrosu'nda sahnelenen **A Doll's House***'da (Oyuncak Ev) (20 Nisan 1922) Meyerhold'la beraber çalıştığı günlerdeki özel anılarını anlatmamasından yakınmak herhalde nankörlük olur. Edward Braun (***Tiyatro Üzerine Meyerhold****'da) "skandala yol açan" bir yapımdan söz eder. "Beş provadan sonra aceleye getirilmiş ve 'Nora'nın isyan ettiği burjuva ortam'ı simgelemek üzere -ya da Meyerhold'un iddiası buydu- sahne duvarlarına tutturulan ve depodan çıkarılan kumaş gerili çerçevelerden oluşan bir ortamda oynanmıştı. 'Nezlobittsi'ler buna dayanamazlardı, nitekim tek bir oyundan sonra orayı terkedip kaçtılar. Böylece Meyerhold'la kumpanyası, 1932'de yenilenme çalışmaları için kapatılana kadar, her tarafı kırık dökük bu tiyatronun tek kiracıları olarak kaldılar."*

Ayzenştayn 23 Ocak 1898'de Riga'da doğdu ve Petrograd'daki Mühendislik Enstitüsü'nde öğrenim gördü. Kızıl Ordu'daki hizmetinden sonra Meyerhold'un öğrencisi olup, Yutkeviç'in bundan önceki makalede anlattığı gibi Foregger Tiyatrosu'nun dekorlarını hazırladı. 1920'den sonra Proletkült Tiyatrosu'nda görev aldı. Bu kitaba alınan ikinci makalede anlattığı gibi, yapımlarından birisiyle, **Her Akıllı Adamın Saf Yanı** *adlı oyununa dahil edilen kısa bir filmiyle ilk defa sinemaya el atmayı denedi.*

Ayzenştayn 1924'te, tiyatro deneyimlerinin bir kanıtı sayıla-

bilecek olan, ama her açıdan, özellikle kitle-kahramanın beyazperdeye ilk defa aktarılmasıyla devrimci nitelik taşıyan. ilk uzun filmi ***Grev****'i yaptı. Bu kitapta makalelerine yer verilen diğer yazarların sık sık değindikleri sonraki filmi* ***Potemkin Zırhlısı*** *(1925), 1958 yılında bile, Brüksel Evrensel ve Uluslararası Sergisi'nin uluslararası jürisi tarafından Bütün Zamanların En Iyi Filmi seçilmişti. Ayzenştayn,* ***October*** *(Ekim) (1992) ile* ***The General Line****'ı (Genel Çizgi)*(1929) çekmesinden sonra, Aleksandrov ve Tissé'yle beraber, Paramount şirketinden aldıkları film yapma teklifi üzerine geniş bir Avrupa ve Amerika gezisine çıktı. Beraberce iki senaryo,* ***Sutter's Gold*** *(Sutter'in Altını) An Amirac Tragedy (Bir Amerikan Trajedisi), ile yazmışlardı, ama bütün projeler başarısızlıkla sonuçlandı; sonunda üçlü, Upton Sinclair'in yönettiği bir filmi çekmek üzere Meksika'ya geçti. Sinclair'le çıkan anlaşmazlık sonucunda Ayzenştayn* ***Qué Viva Mexico'yu*** (Viva Meksika!) *tamamlayamayıp 1931'de arkadaşlarıyla birlikte yurda geri döndü. Ayzenştayn ömrünün geri kalan yıllarında yaratıcı enerjisinin büyük bölümünü ister istemez yazmaya ve başkalarına öğretmeye adadı (Devlet Sinematografi Enstitüsü'nde ders verdiği sınıflarda okuyanların ortaya koydukları çalışmalar onun parlak bir öğretmen olduğunu gösterir.)*

Ayzenştayn ***Bezhin Meadow'un*** *(Bejin Çayırı) iki versiyonuna 1935-36'da başlayıp yarım bırakmıştı; çekilen bütün malzeme savaş sırasında kayboldu. (Bu filmden geriye kalanların biraraya getirilmiş hali kısa bir film olarak 1967'de Sergey Yutkeviç imzasıyla gösterilmiştir.) Ayzenştayn, Prokofyev'in müziğiyle yaptığı sesli filmi* ***Aleksandr Nevski****'yi 1938'e kadar bitiremedi. Prokofyev, üç bölümlük bir film olarak tasarlanmış, ne var ki ikinci bölüme yöneltilen eleştiriler yüzünden yarıda kalan* ***Ivan the Terrible*** *(Korkunç Ivan) (1941-46) için de bir müzik parçası bestelemişti. İkinci bölümün gösterilmesine ancak 1958 yılında, Ayzenştayn'ın 11 Şubat 1948'de ölümünün üzerinden on yıl geçtikten sonra izin verildi.*

---

* SSCB'de tarımın kollektivazyonunu konu alan bu film önce *Genel Çizgi* adıyla çekilip montajı tamamlanmış, Stalin'in finali beğenmemesi üzerine yapılan iki aylık ek çekimlerden sonra gene de soğuk karşılanınca, partinin yapılan genel tarım politikasıyla özdeşlik kurulmasın diye adı **Eski ile Yeni**'ye çevrilmişti. (ç.n.)

*Ayzenştayn'ın önemi ve etkisi, **yapıtlarının** gerçekleşen bölümüne (yirmibeş yılda yalnızca altı film bitirmişti) bakarak değerlendirilemez. Ayzenştayn sinemaya geniş kültürünü ve zekâsını da katmış; **Grev**'in ve **Potemkin Zırhlısı**'nın açığa çıkardığı entellektüel ve anlatım olanaklarıyla, sinema sanatının tartışmasız ustalarından biri konumuna yerleşmişti.*

Yaşamın yolları ve patikalarında fiziksel bir babanın yanında her zaman bir de manevi baba görünür.

"Gizler" söz konusu olduğunda manevi babamın fiziksel babamla hemen hemen aynı türde bir adam olması Tanrı'nın bana lütfuydu.

Mihail Osipoviç** biyolojik "gizler"le ilgili sorular sorulduğunda daima kaçamaklı yanıtlar verirdi.

Vsevolod Emilyeviç***de yönetme-sanatının "gizler"i sorulduğunda daha da kaçamaklı yanıtlar veriyordu.

Kutsal kitabın yasalarına göre, benim Mihail Osipoviç'i pek umursamadığımı kabul etmek herhalde daha ürkütücüdür.

Her neyse, bütün sevgimi manevi babama vermem benim açımdan doğaldı.

Benim ustam kadar kimseyi asla sevmediğim, tapmadığım ve putlaştırmadığım bilinmelidir.

Günün birinde kendi öğrencilerim içinden de biri çıkıp benim hakkımda aynı sözleri söyleyecek mi?

Hayır, söylemeyecek. Ve bu, benimle öğrencilerim üzerine bir yargıyı değil, benimle ustam arasındaki ilişkiyi gösterir.

Çünkü ben, onun çarıklarının bağını çözecek değerde bile değilim; zaten o da, Novinski Bulvarı'nın ısınmayan stüdyolarında keçeden yapılmış çizmeler giyerdi.

Çok yaşlandığımda bile, bir insan olarak yanlışları nedeniyle tiyatronun en büyük ustalarından birisinin bütün adımları tiyatro sanatımızın sayfalarından silinmiş de olsa, kendimi yine onun ayak izlerinin tozunu öpecek değerde görmeyeceğim.

Sevmeden, ilahlaştırmadan, tutku ve hayranlık olmadan yaşamak olanaksızdır.

Şaşırtıcı bir adamdı. "Dehanın ve kötülük yapmanın birbiriyle bağdaşmaz şeyler olduğu" fikrinin canlı tekzibiydi.

---

* Bunu çocuğuma nasıl anlatabilirim? (ç.n)

** M.O. Ayzenştayn; Ayzenştayn'ın babası.

*** V.E. Meyerhold.

Tiyatronun sihirbaz ve büyücüsünü tanımak ne bahtiyarlık!
İnsana güvenmek ne bedbahtlık!
Onu seyrederek öğrenebilmek ne bahtiyarlık!
Ona bir soru sormak için güvenle yaklaşmak ne bedbahtlık!
Çok yıllar önce bütün masumluğumla ona gizli zorluklar hakkında bir dizi soru sormuştum.
Delici gözleriyle kartal yüzü, kabarık burnunun altındaki etkileyici dudaklarının kıvrımı ansızın Mihail Osipoviç'in görünümünü alıvermişti.
Donuk bir bakış, sonra uçup giden, ulaşılmaz derecede uzaklaşan, sonra resmi ve kibar, sonra neredeyse sempatiyle dolu ve alaycı, sonra sanki şaşırmışcasına ironik, "Şimdi söyle bana...Ne merak!...Mmm-evet..."
"Sıhhatine içmek" deyişinin ağzının neresinden çıktığını tam bir kesinlikle söyleyebilirim!
Bunun benim sevgim ve hayranlığım üzerinde hiçbir etkisi olmadı.
Sadece ruhum derin bir kedere boğulmuştu.
Babalarımdan yana hiç talihim yoktu....

Dersleri serpent* ezgileri gibiydi.
"Bu şarkıları kim dinlerse bütün dünyayı unutur..."
Dersler seraplar ve düşlerle doluydu.
Hevesle not tutulan.
Telaşla uyanınca, defterde yalnızca "Şeytan ne bilir"** sözü kalan.
Meyerhold'un söylediklerini hatırlamak olanaksızdır.
Kokular, sesler, renkler.
Herşeye sinen altın buğu.
Dokunulmaz.
Dokununca hissedilmez.
Giz üstüne giz.
Peçe ardına peçe.

---

* Ağızlık ve parmak yerleri borununkine benzeyen, yılankavi biçiminde eskiden kullanılan tahta gövdeli, nefesli çalgı aleti. (ç.n.)
Gogol"de geçen bir deyişe atıf yapılıyor.

Yedi peçe değil.

Sekiz, on iki, otuz, hatta elli.

Her türlü düşünceyi çağrıştırarak, gizleri yumak yapan sihirbazın ellerinde uçuşuyorlardı.

Hakikaten tuhaf.

Sihirbaz herşeyi altüst etmişe benziyor.

Romantik "ben" büyülenmiş, dalmış, dinliyor.

Akılcı "ben" halinden şikayetçi ve sağır.

"Giz perdeleri ne zaman kalkacak? Metodolojiye ne zaman ulaşacağız? Bu içeri-dışarı striptizi son bulacak mı?"

Hoş bir sarhoşlukla geçti kış, elimizde kalan sıfıra sıfır.

Ama sonra:

Birinsi RSFSR Tiyatrosu, Nezlobin Tiyatrosu'yla birleşir.

Çalışmayan yemez.

Tiyatroda ise oynamayan yemez (en azından 1921'de öyleydi!).

Ve şimdi üç provayla *Oyuncak Ev* sunulacak.

Bazen kendime sormuşumdur: Yoksa Meyerhold gizleri aktaramıyor ve ortaya çıkaramıyor mu?

Her neyse, giz sonbahar ve kış boyunca saklı kalsa da, ilkbaharda el ve ayaklarımızın bağları çözülecek.

Çalışırken kendini tam olarak ortaya koymamak olanaksızdır.

Çalışırken aldatmak olanaksızdır.

Çalışırken görünmez örümcek ağlarını, düşlerde gezerek imgelemin altın kumaşını dokumaya zaman kalmaz. Çalışırken *yapmak* zorundasınızdır.

İhtiyatla ve hırçınlıkla saklanan herşey üç prova gününde bütün görkemliliğiyle açığa çıkmıştı.

Ömrüm boyunca bir kaç insan ve şey gördüm...

Ama hiçbir şey, *Oyuncak Ev*'in Novinski Bulvarı'ndaki spor salonunda yapılan üç günlük provasının izlenimlerini belleğimden silemeyecek.

Durmadan yaprak gibi titrediğimi hatırlıyorum.

Soğuk değildi, heyecan vardı, sinirler son haddine kadar gerilmişti.

Spor salonunun duvarlarının her tarafı demir parmaklıkla çevriliydi.

Ve tam bir gün boyunca Ludmilla Gyetye'nin sert ve kısa emirlerine uyarak kol ve bacaklarımızı oynatıp durmuştuk.

Bugün bile ayaklarımı rahatça oynatabilir, kırksekiz saat içinde kusursuz *leve du pied*'imle dansçılara taş çıkartabilirim.

Demirler ve duvarlar arasında çömelerek, soluğumu tutmuş, sırtım pencerede devamlı önüme bakıyordum.

İşte ikinci eğilimim belki oradan geliyor:

Kazmak, kazmak, kazmak.

Girmek, nüfuz etmek, kendimi sorunların her çatlağına sokmak; daima derinleşmek ve öze yaklaşmak gibi görünüyor.

Başka yerden yardım aramak yok.

Bulunan şeyi saklamamak koşuluyla: Bulduğunu gün ışığına çıkarmak -derslerde, yayınlarda, makalelerde, kitaplarda.

Ve bir de...gizlemenin en emin araçları nedir, bilir misiniz? Son peçesine kadar herşeyi açığa çıkarmak!

Ostrovski'nin *Her Akıllının Saf Yanı* adlı oyununda, planın ana öğelerinden birisi Glumov'un bütün serüvenlerini kaydettiği günlüktür.

Ostrovki'nin devrimci bir "modernleşme"nin problemlerine yaklaşmasına, yani karakterlerin günümüzdeki karşılıklarına (Kroutitzki-Joffre, Mamayev-Milyukov gibi kişiliklerden tutun bugünlerde bir NEP-man* olacak Golutvin'e kadar) toplumsal düzeyde nasıl dönüştüklerini ele almasına benzer biçimde, biz de günlüğü modernleştirmiş olduk.

Günlüğün yerini, o günlerde yeni yeni tutulmaya başlayan *Sinema-Gerçek* almıştı.

Kendisini karşılaştığı çok farklı insanlara uyduran serüvencinin psikolojik oyununun karmaşık temasını, biz egsantrik tarzla, sahnedeki geleneksel kostüm değişiklikleriyle yorumlamıştık. Kısa haber filminde bu daha da ileri götürülüyordu. Glumov, tehlikeli bir sıçramayla, kendisini tek tek her insanın arzu edebileceği bir nesneye dönüştürmektedir.

Böylece o, bir palyaço kostümü giyerek Savaş Akademisi'nin avlusunda bir tankın üstüne çıkan Joffre-Krouttizki'nin önündeki bir makineli tüfeğe dönüşür. Joffre'u, daha sonra *Potemkin Zırhlısı*'nda ayaklanmaya önayak olan Vakulinçuk rolündeki Antonov oynuyordu.

Şaşaalı nutukların etkisinde kalmış başka bir palyaço olan Milyukov-Mamayev'le karşılaşan Glumov, hayvanat bahçesinden kaçan bir eşek kılığına girer. Sonunda, genç yeğenlerine tutkusu yüzünden kendisini tüketip bitirmiş halasıyla karşılaşınca, babasının *Asya Üzerinde Fırtına*'nın kahramanı olarak beyazperdede görünmesinden beş yıl önce, bebek Inkidjinov'a dönüşür.

Şimdilerde tamamen delice bir tepki gibi görünür, ama 1923'te bu sahneleri dış mekânlarda çekme isteğim panik doğurmuştu. Her nedense çok güç olacağını düşünüyorlar, siyah bir kadife arka perdeden vazgeçilemeyeceğinde ısrar ediyor-

* NEP döneminin yeni zengini.(ç.n.)

lardı. Hatta, macera riskine atılmak istemeyen kameraman Lemberg bile çekim yapmayı reddetmişti.

Sonunda filmi benimle beraber çeken Frantzisson oldu. Goskino'daki* insanlar fazlasıyla sapıtmış olabileceğimi düşündüklerinden yanıma eğitmen olarak...Dziga Vertov'u verdiler!...

Her neyse, iki üç sekans çekildikten sonra, Dziga Vertov bizi kaderimizle başbaşa bıraktı.

Günde toplam 120 metre çekiyorduk. Çok iyi hatırlıyorum; günlerden Perşembe'ydi ve *Her Akıllı Adamın Saf Yanı*'nın galası Cumartesi günü yapılacaktı... Bu çalışmamız, FEKS'in *Marriage*'i (Evlilik) ve Gardin'in *Iron Heel*'iyle (Demir Ökçe) beraber, tiyatroyla sinemanın birleştiği ilk örneklerden birisiydi. Aslında, daha sonra Almanya'da kaçak olarak yürüttüğü parlak çalışmaları için Erwin Piscator'un işine yarayacak olan bir denemeydi.

Ormuz çekimlerinin kamera kaydırma teknikleriyle birleştiği, hatta Aleksandrov'un yüzünde siyah bir maske, sırtında bir pelerin ve başında fötr şapkayla, çatılara tırmanıp tam gaz giden bir otomobile "uçak"tan atladığı bir macera filminin fragmanıyla karışmış olduğu halde, bu çekimlerin gerçek adıyla sinemayla bir ilgisi yoktu. Otomobil, Proletkült Tiyatrosu'nun girişine tam film beyazperdede bittiği an gelmiş ve tempoyla alkış tutan Aleksandrov elinde filmin makarasını tutarak salona dalmıştı.

Bu küçük film parçası daha sonra, *Proletkult's Spring Smiles* (Proletkült'ün İlkbahar Gülümsemeleri) başlığıyla, *Sinema-Gerçek*'in yıldönümü olan 12 Mayıs 1923'te gösterilen *Spring Kino-Pravda* (İlkbahar Sinema-Gerçek) dahil edilmişti.

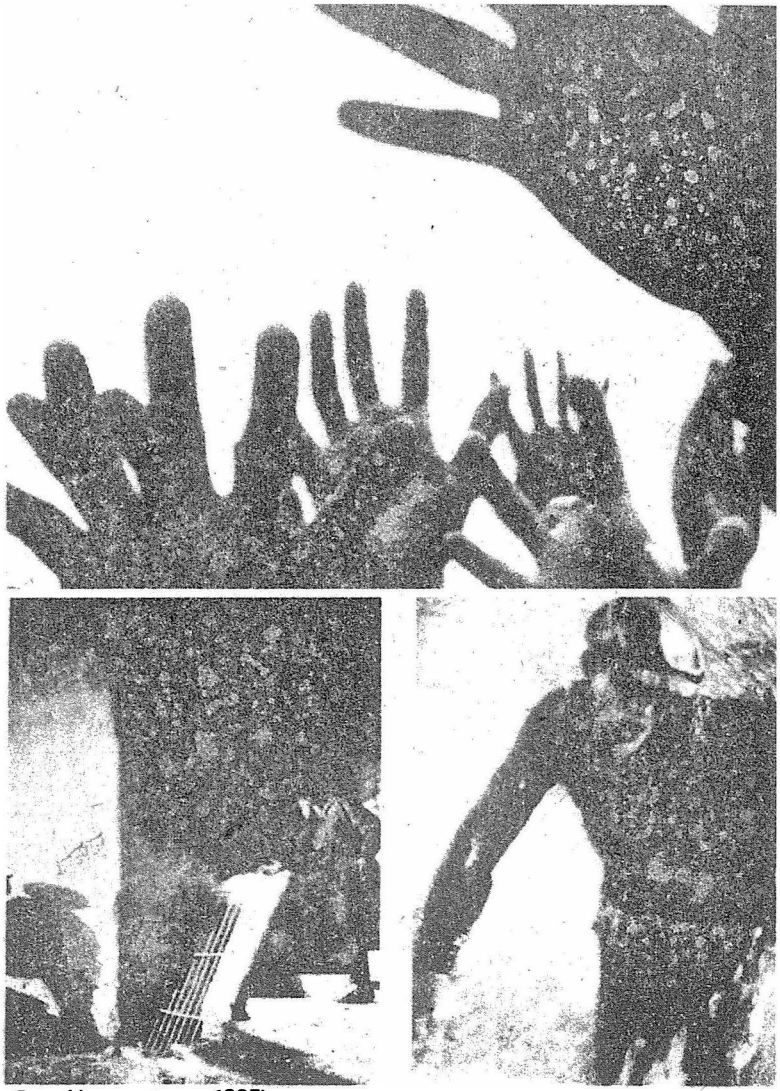
İşin tuhaf yanı, filmimizin uzunluğunu bir kronometreyle baştan 8 metre olarak hesapladıktan sonra, planlanmış uzunluktan her gün biraz saptık ve...120 metre çektik.

Bizim yaratıcı çalışmamızın belli karakteristik yönlerinin bu ilk "gülümsemeler"den** çıktığına inanılmalıdır.

---

* Goskino, 1922'de hükümetin kurduğu sinema örgütünün adıdır. Daha sonra, 1925'te yapım, dağıtım ve her türlü kiralama işlerini de üstlenerek Sovkino adını almıştır. (ç.n.)

** Önce *1905* olarak tasarlanmış, daha sonra 1925'te *Potemkin Zırhlısı*'na dönüşen filmden tek bir kısa episod.



Grev (Ayzenştayn, 1925)

III. GRİGORİ VASSİLİYEVİÇ ALEKSANDROV

Moskova'da Temmuz 1965'te yapılan bu söyleşide Grigori Aleksandrov, kendisinin Proletkült'teki bir Ayzenştayn yapımında aktörlük rolünü üstlendiği 1921 yılından, Ayzenştyan'ın Aleksandrov ve Tissé'yle 1931'de Meksika'dan dönüşüne kadar olan dönemdeki yakın işbirliklerini anlatmaktadır.

1903'te doğan Aleksandrov çalışma yaşamına Ekaterinburg'taki (şimdiki Sverdlovsk) Opera Binası'nda kostüm yardımcısı, sahne ressamı ve teknisyeni olarak başlamıştı. 1918'de İşçi ve Köylü Tiyatrosu'nun prodüksiyon derslerine kayıt yaptırdı ve 1921'de Birinci Proletkült Tiyatrosu'nda aktör olmak üzere Moskova'ya geldi. Aleksandrov, Ayzenştayn'ın ilk film denemesi olan **Glumov's Diary'de** *(Glumov'un Günlüğü) baş rolü oynadı, sonra* **Grev** *(1924) ile* **Potemkim Zırhlısı'nda** *(1925) aktörlük ve yönetmen yardımcılığıyla devam etti;* **Ekim** *(1927) ile* **Genel Çizgi'de** *(1929) ortak yazar ve yönetmenlik görevini üstlendi. Sesli filmlerle ilgili olarak yayımlanan ünlü manifestoda Ayzenştayn ve Pudovkin'le birlikteydi; sonra Avrupa ve Amerika gezilerinde Ayzenştayn'la Tiss'éye eşlik etti. Aleksandrov, Paris'te kısa bir sesli film deneyi olan* **Romance Sentimentale'i** *(Duygusal Aşk Öyküsü) yönetti; Amerika'da Ayzenştayn ve Ivor Montagu'yla iki Paramount senaryosunda çalıştı ve Meksika'da* **Viva Meksika!'nın** *çekilmesinde görev aldı.*

Aleksandrov'un 1933'ten sonra yaptığı kendi filmlerinden en başarılıları, müzikal komedileri, bilhassa **Jazz Comedy** *(Caz Komedisi) (1934),* **Circus** *(Sirk) (1936) ve gözde müzikal yıldızı olan karısı Lyuba Orlova'nın oynadığı* **Volga-Volga'dır** *(1938). Aleksandrov o zamandan beri,* **Parade of Athletes** *(Atletler Geçidi) (1938);* **Bright Road** *(Işıklı Yol) (1940);* **Film Notes on Battle No:4** *(Savaş Notları, No:4) (1914);* **Springtime** *(Ilkyaz) (1947);* **Meeting on the Elbe** *(Elbe'de Buluşma) (1949);* **Glinka** *(1952);* **From Man to Man** *(İnsandan İnsana) (1958);* **Russian Souvenir** *(Rus Hatırası) (1960) ve* **Lenin in Switzerland'ı** *(Lenin İsviçre'de) (1966) çekmiştir. Bu filmlere ek olarak; 1932 yılında, 1917 Devrimi'nin onbeşinci yıldönümünü kutlamak amacıyla iki makaralık* **Enternasyonal** *belgesini çekmiş ve V. Çeryakov'un* **The Girl From The Far River'ı** *(Uzak Nehirli Kız) (1928) ile Vassiliyev Kardeşler'in* **The Sleeping Beauty'si** *(Uyuyan Güzellik) (1930) için senaryolar yazmıştır.*

AYZENŞTAYN'LA ÇALIŞMAK

Ben, Sergey Mihayloviç Ayzenştayn'la ilk defa 1921'de karşılaştım. Ayzenştayn o sırada ressamdı ve Birinci İşçi Proletkült Tiyatrosu adına Jack London'ın *Meksikalı*'sının dekorlarını hazırlamaktaydı. Ben aktörlük yaptığım bu oyunda ilkin bir gazeteci, sonra Amerikalı bir boksör rolündeydim. Yapımı Moskova Sanat Tiyatrosu'nun sanatçılarından Smiçliyayev yönetiyordu. Ayzenştayn'la ben, meydanlarda ve sokaklarda temsil verecek kendi tiyatromuzu örgütlemeyi kararlaştırmıştık. Yapay dekorlarla çalışmanın artık geçmişte kalan bir şey olduğunda anlaşıyorduk; onsekiz delikanlı biraraya geldik ve yönetmenliğimizi Ayzenştayn üstlendi.

İlk önce, Ayzenştyan'ın Ostrovski'nin ünlü *Her Akıllı Adamın Saf Yanı* adlı oyununa dayanarak tasarladığı bir yapımla çıkış yaptık. Bir meydanı kaplamak ve oyunu yoldan geçenlere sergilemek için bir sirk gibi düzenlenmiş daire biçiminde bir halı bulmayı kararlaştırdık. Ama provalarımız ilerledikçe başka aksesuvarlara da gereksinim duyduk. Sonra araya akrobatik numaralar sokuşturmak istedik: Ben bir cambaz ipi üzerinde yürüyor ve uçan trapezde rol yapıyordum. O günlerde bir sirk topluluğu olan Rudenko Kardeşler adına çalışıyordum, kendimize "Ural Dağlarının Kartalları" adını takmıştık. Ayzenştayn akrobatik hünerlerimizden yararlanmayı düşündü. Bunun üzerine prodüksiyon yavaş yavaş biçimlendikçe ayrıntılara inildi, kullanılacak malzeme miktarı arttı, sirk trapezleriyle cambaz iplerine gerek duyduk ve bir yerden başka yere taşınma sorunları gün geçtikçe daha karmaşık bir hal aldı. Bu yüzden ilk temsilimizi Moskova'da, bugünkü Dostluk Evi'nin bulunduğu binada vermeyi kararlaştırdık. Başlamadan hemen önce geçici olarak koltuklar yerleştirilmiş olan bu salonu tahsis etmişlerdi bize. Temsiller büyük başarı kazandıysa bile, bir daha başka bir yerde oynama şansı bulamadık.

Sonraki yapımımızı temsil etmek için kararlaştırdığımız yer bir gaz fabrikasıydı. *Roar, China!*'nın (Kükre, Çin!) yazarı olarak

uluslararası üne sahip Sergey Tretyakov, doruk noktasını gaz makinelerinin patlamasının oluşturduğu, fabrika yönetimi ile işçiler arasındaki çatışmayı işleyen *Gas Masks* (Gaz Maskeleri) adlı bir oyun kaleme almıştı. Ayzenştayn, tozlu bir salonun tiyatroya uygun düşmeyeceğine kanaat getirince Moskova'daki gaz fabrikaları içinde yarısı makineyle dolu, diğer yarısı boş olan bir atölye bulduk. Böylece, dekorları kurup düzenlemektense oturulacak koltukları, seyircilerin, oyundaki fiili rollerini yerine getirecek olan gerçek makinelerle yüz yüze geldiği bir biçimde yerleştirdik. Bu yapımda ben yaşlı bir kadını oynuyordum. O zamanlar egsantrik delikanlılardık, akla hayale sığmayan yöntemler icat ediyorduk. Yapımımız öyle tasarlanmıştı ki, temsilin sonunda gerçek işçiler makinelerin başına geçiyor ve subapları açıyorlardı: Yanan alevler, bu makinelerin oyunun temasına uygun biçimde tamir edilmiş olduğu izlenimini yaratıyordu.

Ne yazık ki bu yapımımız fazla başarı kazanmadı, çünkü insanların belli alışkanlıkları vardı, bir oyun seyretmek için fabrikadan çok tiyatroya gitmeyi tercih ediyorlardı. Ama o günlerde bizim yeniden geleneksel tiyatro tarzına dönmemiz artık çok güçtü. Ayrıca sinemadan yararlanmayı kararlaştırmıştık. Proletkült yapımlarından birinde aynı *Her Akıllı Adamın Saf Yanı* sahneleniyordu.. Ona film episodları eklemeyi düşündük. Ben Golutvin'i oynadım. O günlerde beyazperdede Harry Piel (döneminin James Bond'u) son derece popülerdi ve Ayzenştayn beni bir tür Harry Piel'a benzetmişti. İpek şapka ve gece elbisesiyle bir uçaktan hareket halinde olan bir otomobile atlıyor (ekleyebilirim ki herhangi bir hile olmadan) ve çıkılması kesinlikle olanaksız çatıların tepelerine tırmanıyordum. Filmdeki takip sahnelerinin nedeni olan, oyunun kahramanına ait günlüğü çalacaktım: Artık bu günlük selüloide kaydedilmiş oluyordu: Bizim ilk filmimizdi...Yaklaşık yirmi dakika süren bu film, tiyatro sanatında bir avant-garde örneği olarak Dziga Vertov'un montajı olan *Sinema-Gerçek'in İlkbahar Gülümsemeleri*'ne dahil edilmişti. Bizim sinema kariyerimizdeki çıkışımızı oluşturuyordu.

Bu kısa filmde ağırlıklı olarak sirk numaraları ve egsantrik sekanslar vardı.. Çekimin bitmesinden sonra, Ayzenştayn sinemada çalışmayı sürdürmek istemişti. Ben onun yardımcılığını yapıyordum ve ikimiz birlikte Rus Devrimi'nin tarihini konu alan bir senaryo yazmaya başladık. Başlangıçta, 1905'den Ekim Devrimi'ne kadar uzanan bir dizi episod hazırlamayı düşünüyorduk. Ama daha sonra *Grev*'in teması bize daha çekici geldi. Başlıca rolleri, küçük tiyatrosunda Ayzenştayn'la beraber çalışan bütün ekip üstlenmişti. Ben hâlâ onun yardımcılığını yapıyor, filmde fabrika ustabaşısı rolünü oynuyordum. Ayzenştayn filmlerinde hain rolünü oynamak sanki benim daimi işim gibi bir şeydi; sözgelimi *Potemkin Zırhlısı*'nda isyancılara ateş açan, ondan sonra gemiden denize atılan subay Gulyavorski'yi oynuyordum.



Tissé, Ayzenştayn ve Aleksandrov *Grev*'in çekiminde

Grev, o günlerde eski sinemanın gelenekleri etkisini hâlâ muhafaza ettiği ve ebedi üçlü (evli bir çift ile çiftlerden birisinin sevgilisinin olması) geçerli norm sayıldığı için, avant-garde bir filmdi. Yaşamın bazı yeni yönlerini sinema aracılığıyla sergilemek için çok yoğun biçimde çalışmıştık; Ayzenştayn'ı, bireysel kahramana artık yer olmadığı, onun yerini kitle-kahramanın, işçi kitlelerinin alması gerektiği inancına götüren buydu. Film gösterime girdiği zaman kuşku yok ki büyük tartışmalara yol açtı, çünkü beyazperdede görmeye alıştığımız herşeyle doğrudan bir çelişki taşıyordu. Dahası, başarıya doğru atılmış ilk adımdı.

"Atraksiyonlar montajı" fikri Ayzenştayn'ın aklına, bizim Birinci İşçi Tiyatrosu'nda sahnelediğimiz yapımları seyretmesiyle gelmişti. Önceden belirttiğim gibi, Moskovalı tüccarların gündelik yaşamını gerçekçi bir dille anlatan Ostrovski'nin çok klasik bir oyununu ele alan Ayzenştayn, onu akrobatik numaralar, palyaçolar ve müzikal interlüdlerin yer aldığı bir egsantrik gösteriye dönüştürmüştü. Afişlerde oyunun başlığı bile öyle bir yazılmıştı ki, özgün Rusçasıyla "HERŞEYDEN ....BİRAZ" sözcükleri yer alıyordu.

Bu deneyle ve ayrıca bu yapımın sağladığı başarıyla cesaretlenen Ayzenştayn, bir atraksiyonlar montajı kuramı geliştirebilmeyi istiyordu; çünkü seyirci için izlenimin ve etkinin, daha doğrusu, eylemin psikolojik geçerliliği ve mantığından çok montaj aracılığıyla sağlamak isteği *etkinin* önemli olduğuna inanıyordu. Ancak bu noktada, Ayzenştayn açısından kuram ile pratiğin bambaşka şeyleri temsil ettikleri bilinmelidir. Ayzenştayn genelde, kuramlar geliştirmek istediğinde imgeleminin dizginlerini koyverir, ama iş pratiğe geldiğinde onları uygulamaya dökmezdi. Pratik çalışmalarında çok daha ihtiyatlı davranıyordu. Kuramlarında sinemaya henüz olgunlaşmamış bir gözle bakıyordu. Kendi kuramsal araştırmalarını halkın ilk başta benimsemeyeceğinin farkındaydı ve filmlerini çekerken seyircilere ulaşma amacını daima gözönünde tutuyordu. Kuramsal fikirleriyle imgesel buluşlarını ancak parça parça ve kademeli olarak uygulamaya geçirmekteydi.

Bugünlerde tuhaf şeyler oluyor, çünkü insanlar bizim araştırmalarımızın bir tekrarı olmadığı halde gene de onları yansıtan şeyler yapıyorlar. Yaşam süreci daima yükselen bir sarmal halinde yol alıyor: Bugün olup bitenler geçmişe çok yakın, ama daha yüksekte ve daha ileride. Bugünkü sarmal, devrimci deneylerimizin hemen üzerinden geçiyor; edebiyatta, tiyatroda ve en yakın olarak sinemada modaya geri dönülmüş gibi görünmektedir.

Daha sonraki görevimiz 1905 Devrimi'nin yıldönümüyle ilgili bir film yapmaktı. 1925, ilk Rus Devrimi'nin yirminci yıldönümüydü. Asıl düşünce, çok çabuk biçimde bir film çekmek zorundaydık ve filmin temelini oluşturan Nina Ferdinandovna Agadjanova'nın senaryosuyla Odessa'ya gittik. Odessa'da ünlü merdivenlerle diğer doğal dekorları gördük, filmi Devrim'in yıldönümüne zamanında yetiştirebilmek amacıyla bu geniş senaryodan tek bir episod almayı kararlaştırdık. Böylece *Potemkin Zırhlısı*'nı yaptık. Ayzenştayn yirmibeş, ben ondokuz yaşımızdaydık.

Bu düşünceyle senaryonun çeşitli episodlarını kaleme aldık; ancak ilerledikçe ve insanlarla karşılaşıp yeni yeni ayrıntılar öğrendikçe herşeyi değiştirdik. Şöyle bir olayı hatırlıyorum. Odessa'daydık, yoğun sis nedeniyle çalışamıyorduk. Ayzenştyan, Tissé ve ben bir sandal kiralayıp limanın açıklarına uzandık. Sis birdenbire kalktı ve bize güzel puslu manzaralardan kesitler sundu. Tam olarak ne elde edeceğimizi bile bilmeden çekim yapmayı kararlaştırdık. O sisli görüntüleri çektik. Gece olup otelimize döndüğümüzde, daha sonra ün kazanacak olan Vakulinçuk'un ölümü üzerine "requiem"i oluşturduk. Filmi çalışırken geliştirecektik. Sanırım bu özellik (yönetmen-yazarın çekim sürecinde çevresinde karşılaştığı malzemeleri, önceden belirlenmiş bir senaryoya göre değil de, kendini gösteren bütün değerli öğeleri kabaca yakalayarak kullanabilmesi) bugün kaybolmuştur: Şimdilerde biz bile daha çok bürolarda, bir masanın çevresinde, önceden kağıda dökerek çalışmaktayız. Bana göre *Potemkin Zırhlısı*, büyük ölçüde, hareketli gerçekliğin bu tarzda algılanışının ürünüydü.

Tam bu noktada sesli film üzerine ünlü "manifesto"muz gündeme gelmektedir. 1927 Yılına gelindiğinde sesli film alanında yapılmakta olan deneylerden haberimiz oluyordu. Pudovkin'le çok samimi bir yakınlığımız vardı, sık sık buluşur, sesli filmin yerleşeceği gün sinemanın nasıl bir yön alacağı konusunu tartışırdık. İlk sesli filmlerin nasıl olduğunu, biçimlerini ve içeriklerini öğrendiğimiz zaman bu yeni sanat biçiminin geleceğine ilişkin düşüncelerimizi yazıyla formüle etmeyi kararlaştırdık. Ayzenştayn'la Pudovkin benden sohbetlerimizin özünü kağıda geçirmemi istedikleri zaman yıl 1928'di. Ben bir kaç sayfa yazdım, sonra yeni noktalar ekleyerek hazırlık metnini kolektif olarak bitirdik. Üzerinde daha bir hayli çalıştık; ortaya çıkardığımız taslaklarımızın hepsi bugün devlet arşivlerinde muhafaza edilmektedir. Ama sonra, yurt dışında başka sesli filmler de yapılmaya başlayınca, yayımlanmasından sonra "manifesto" adı verilen, sesin görünmesiyle beraber sessiz sinemanın bütün kazanımlarının tehdit edildiği düşüncesini ifade etmek istediğimiz bir deklarasyon yayımlamaya karar verdik. Çünkü en basit ve en kolay yöntem, tiyatro deneyiminin aktarılması olacak; tabii bu da sesli film değil, konuşan film yapılması anlamına gelecekti. Herşeyi ifade etmeye çalışmanın yerine, sinematograf sanatının özgül araçlarından yararlanıp, basitçe *söyle!* denmesi tercih edilecekti. Bizim bakışımıza göre, bu yöntem, sesli filmin olabileceği kadar ilginç olmayacaktı.

O sıralarda biz, çok genç, sanatsal araştırmalarımızda aşırı derecede "sol"duk ve bu manifestoda, belki çok derinlikli biçimde olmasa bile, olanak bulduğumuz heryerde söylediklerimizi ifade etmiştik. Söyleyeceklerimizi etkili bir şekilde ifade etmek istiyorduk. Amacımıza ulaşıp ulaşamamamız bir yana, bu metinde, sesli filmin oldukça uzun bir yol katedeceğini, bu süreçte sinematograf sanatının zayıflayıp kendi özgül ifade araçlarını kullanamaz olacağını, edebiyat ve tiyatroya özgü yöntemlerin sinemaya egemen olacaklarını belirttik. Aslında olan da bundan başka bir şey değildir: Önceden kestirilebilir biçimde, tiyatro ve edebiyatın zengin deneyimi sinematografik araçları gölgede bırakarak baskın çıkmıştır. Bugün bazı yönetmenler bu eğilimi

tersine çevirmeye uğraşıyorlar; biz de *Viva Meksika!*'da, yayımladığımız manifestoda kuramsal düzlemde formüle ettiğimiz şeyleri pratiğe aktarmaya çalıştık. Ne yazık ki çok iyi bildiğimiz gibi bu olanaksızdı. Daha sonra, Ayzenştayn *Aleksandr Nevski ile Korkunç Ivan*'ı yapmaya başladığında, manifestonun ilkelerini filmlerinde uygulamaya geçirmeyi başaramadı: Onun yerine, tiyatro sanatının geleneklerine dayanan daha geleneksel bir biçimi tercih etti. Ancak ben, şimdilerde genç yönetmenlerin, örneğin *L, Annee Dernière à Marienbad*'daki (Geçen Yıl Marienbad'da) gibi, kullandıkları avant-garde yöntemlerin bir çoğunun bizim manifestomuzda açımlanmış olduğu karısındayım.

Bence bu manifestonun sesli sinemanın evriminde oynayacak bir rolü hâlâ vardır. Manifestonun temel düşüncesi; sinemanın bütün unsurlarının (imge, ses, renk, müzik) yalnızca atmosferi ve fikirleri vurgulamak için varolan basit illustrasyonlar değil, bir bileşimin unsurları olmaları ve gerçek sinemanın, bu unsurların her birinin artık dramatik eylemi göstermeyip, bir senfonideki gibi kendi bağımsız rollerini oynayarak bağımsız bir tema haline geleceği zaman doğacağıdır. Bu manifestoyu yayımlamakta çok aceleci davrandığımızı, pek çok şeyi gözden kaçırdığımızı hissediyorum. Şimdi herkes, Ayzenştayn'ın toplu yapıtlarında bu fikirlerin derin bir çözümlemesini okuyabilir; bence, artık aramızdan ayrılmış olmasına karşın, Ayzenştayn (Pudovkin'le birlikte) geleceğin sinemasının evriminde yine büyük bir rol oynayacaktır.

1928 Yılında Holywood'a davet edildik. 1929 Sonbaharında yoldayken, Berlin'de mola verdik. Orada, *Asphyxiating Gas* (Boğucu Gaz) adlı filmi nasıl tamamlayacağı konusunda biraz öğüt vererek genç bir Alman yönetmenine yardımcı olduk. Sonra, ünlü La Sarraz kongresinde hazır bulunmak üzere gittiğimiz İsviçre'de, *Le Bonheur et le Mallheur des femmes* (Kadınların Mutluluğu ve Mutsuzluğu) başlığını taşıyan bir kürtaj belgeseli olan ilk İsviçre filmini yapma daveti aldık. Yakın zamanlarda yeni filmim olan *Lenin Isviçre'de*'yi çekerken bile İsviçreli sinemacılar beni kendi ulusal sinemalarının kurucusu olarak selamlamışlardır. Yine 1956'da Meksika'dayken, Meksikalı yönetmenler

"cunta'sı, Meksika'da sinemayı ilk keşfeden "troyka"nın (Ayzenştayn, Tissé ve ben) temsilcisi olduğum için benim onuruma bir resepsiyon düzenlemişlerdi; bizi Meksika sinemasının ve Meksika "stili"nin kurucuları sayıyorlardı. Demek ki biz en az üç ulusal sinemanın (Sovyet, İsviçre ve Meksika sinemaları) kurucuları olarak görülmekteyiz.

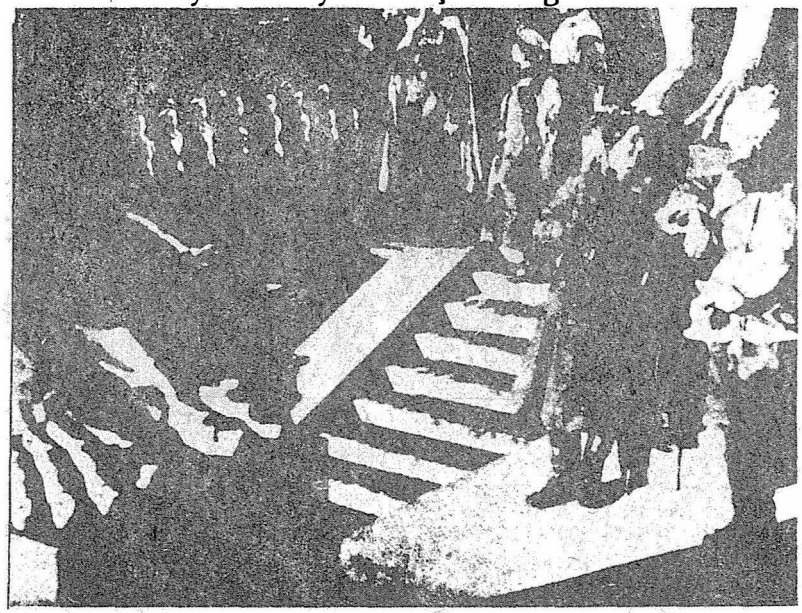
Kasım 1929'da Paris'e vardığımızda sesli film tekniğini öğrenmeye can atıyorduk ve bize çıraklık işlevi görecek küçük bir deney filmi çekmeyi kararlaştırdık. Fransa'yı boydan boya bir otomobille geçtik: Brittany'de denizde bir fırtınayı görüntüledik, Midi'de çiçek açmış manolyaları çektik. Aslında filmimizin ne olacağı konusunda hiçbir fikrimiz yoktu; yalnızca Fransa'yı filme alıyorduk. Paris'e dönünce eski bir duygusal Rus romansını ele alıp deneysel montaj biçiminden yararlanarak bir film yapmayı denedik. Ama tam o sırada, Paramount şirketi Ayzenştayn'ın artık Holywood'a rapor vermesi gerektiği konusun-



Ekim (Ayzenştayn ve Aleksandrov, 1928)

da bastırmaktaydı. *Duygusal Aşk Öyküsü*'nün kurgusu ve miksajı için beni yalnız bırakarak, Tissé'yle birlikte yola çıktılar. Ben de, Holywood'da ekibe katılabileyim diye, işimi elimden geldiği kadar çabuk - bir ayda - bitirdim.

Orda çeşitli senaryolar kaleme aldık; Ivor Montagu asistan olarak bizimle çalıştı. Bütün duvarları saydam olan, bu yüzden içinde oturulamayan bir ev hakkında *The Glass House* (Sırça Ev) adlı bir komedi yazdık. Amerikan yaşam tarzı üzerine bir satir olduğundan bankalar böyle bir filmi finanse etmezlerdi. Sonra, Kaliforniya'yı canlandıran İsviçreli okul öğretmeninin yaşamından esinlenerek *Sutter'ın Altını* adlı başka bir senaryo tasarladık*. Bu senaryo da Holywood ölçülerine göre fazla devrimci

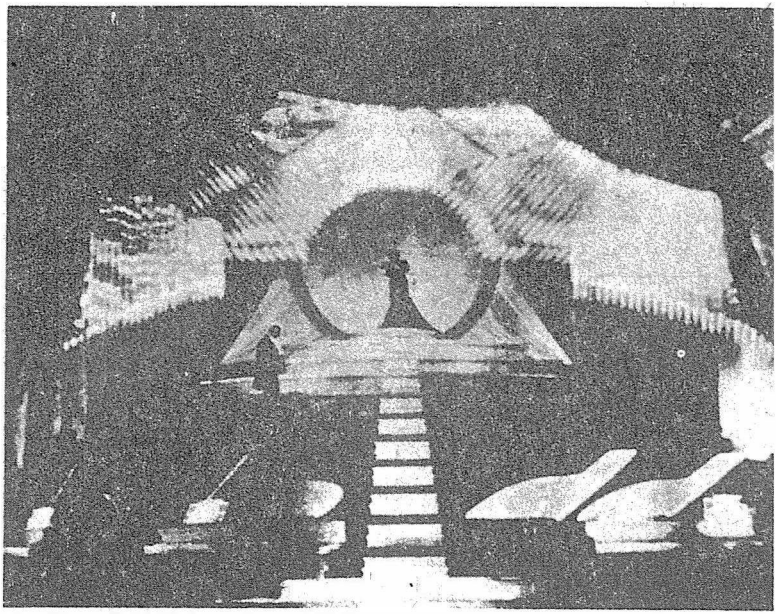


Ekim (1928)

* Bu senaryonun öyküsü, Blaise Cendrars'ın romanı *Altın*'a dayanır. Senaryo, *Bir Amerikan Trajedisi*'ninkiyle birlikte, Ivor Montagu'nun *With Eisensteinn Holywood* (Ayzenştayn'la Holywood'da), Berlin, 1968'de yayımlanmıştır. Montagu, *Sırça Ev* için hiçbir senaryo yazılmadığını iddia etmektedir.

kalıyordu ve yine çekime başlayamadık. Ayzenştayn'ın toplu yapıtlarının altıncı cildinde yayımlanacak olan senaryolar kanımca çok ilginç bulunacaklardır.

O sırada, içlerinde Diego Rivera'nın da bulunduğu bir grup dostumuz bizi kendi ülkeleri olan Meksika'ya davet ettiler. Orda *Viva Meksiya!*'yı filme çekerek yedi ay geçirdik. Sanırım bu filmin trajedisini herkes bilmektedir. Tam çekimlerin bitme noktasına gelip filmin iki ya da üç aylık bir işi kaldığında, bizi finanse eden Amerikalı yazar Upton Sinclair, bizim filmimizle olan bağının Kaliforniya Valisi seçilme şansını azaltabileceğine karar verip malzeme ve kaynak sağlamaktan vazgeçti. Başka finans kaynağı bulamayınca, filmin kurgusunu yapmak üzere çektiğimiz bölümlerle birlikte Moskova'ya dönmeyi kararlaştırdık. Film bizim bagajımızla gönderildi, ancak La Havre'a kadar geldikten sonra Sinclair'in isteği üzerine el konulup tekrar



Caz Komedisi (Aleksandrov, 1934)

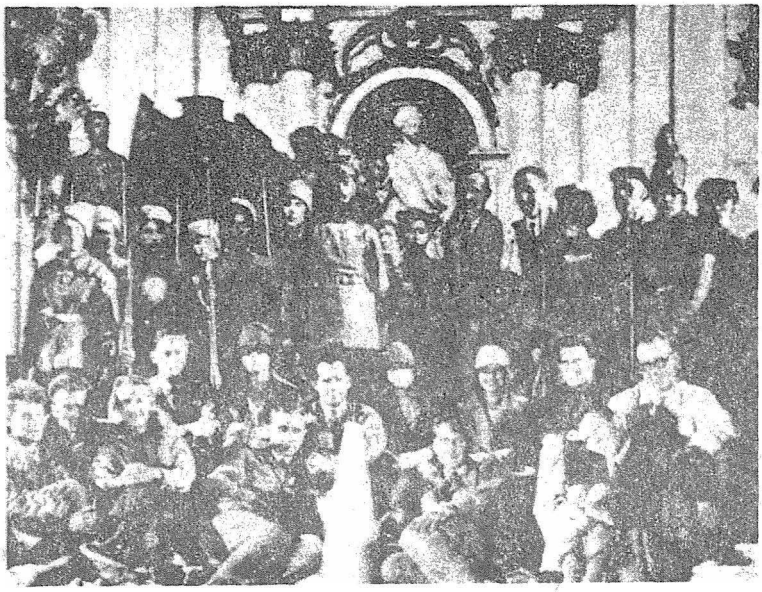
Amerika'ya yollandı. Filmin kurgusunu yapmak için Holywood'a dönmemizi isteyen Sinclair'le kavga eden Ayzenştayn bu öneriyi reddetti ve Amerika'ya ancak kendi işlerimizi toparlayıp sonuçlandırmak düşüncesiyle döndü; bu arada Sinclair'le bir kaç kez biraraya geldiyse de hiçbir sonuç alamadı.

Bu film hakkında konuşurken onu bir gün seve seve bitirmek isteyeceğimi söylemeliyim. Filmin malzemesinin eskimediğini, ölmediğini ve gerek ideolojik gerekse sanatsal açıdan hâlâ ilgi çekeceğini düşünüyorum. Filme son biçiminin verilmesi üzerine bir anlaşma yapmak için durumun şu anda elverişli olduğu kanısındayım. Senaryo ve çekim üzerinde kendim çalıştığım, Ayzenştayn'ın fikirleriyle ilgili bütün orijinal materyaller elimde olduğu ve sık sık birlikte kurguya girdiğimiz için benim konumum daha da elverişlidir. Demek istediğim, filmi Ayzenştayn'ın istediği gibi tamamlamam kolay olur. Filmin son versiyonunu umarım bir gün görme şansı buluruz; günümüz sine-



Caz Komedisi (1934)

masının (Ayzenştayn kadar başarılı olmadan) ulaşmaya çalıştığı pek çok şeyi barındırdığı için filmin başarı kazanacağına en ufak bir kuşkum yok. *Nouvelle vague* (Yeni Dalga) tarafından yapılmış bir çok girişim ancak bir ölçüde ilerleyebiliyor; iyi başlayıp çabucak *açmazla* karşılaşıyorlar. *Viva Meksika!*'da imge ve sesin (senkronik sesin değil, imgeyle çelişen sesin) bireşimci bir tarzda kullanılmasının ilkeleri geliştirilmektedir. Ayzenştayn'ın inancına göre, imgeyle uyumlu olan senkronik ses teatral bir araç iken, sinemadaki ses bir bileşim unsuru olmalıydı: Bazen ses ile imgenin çatışması oldukça yeni izlenimler doğurur. Sinemada birinin yalnızca söylediklerini değil, düşündüklerini de duymak olanaklıdır; kişi söylediklerinden farklı şeyler düşünüyor olabilir. Sinema insanın iç dünyasını, sözlerini dinleyerek anlaşılabilecek olandan çok daha iyi keşfedebilir. Bu filmde bu tekniğin bol bol kullanılmasını tasarlamıştık.



Ayzenştayn, *Ekim'in* ekibiyle birlikte

Sözgelimi, yönetmen karakterlerle konuşmaktaydı. Meksikalı askerlerin karılarının erkeklerinin peşinden gittikleri *La Soldadera* (Askerler) episodunda, *metteur en scène*, içlerinden birine "Nereye gidiyorsun, kadın?" diye sorunca, kadın durur, yüzünü kameraya çevirir ve "Bilmiyorum" der. *Metteur en scène* devam eder: "Nereye gittiğini iyi düşün. Savaşa. Askerlerle. Canını tehlikeye atıyorsun." Kadın, "Ama ben onu seviyorum" deyip skerin peşine takılır. Yazarın karakterlerinden biriyle diyaloğa girmesi yepyeni bir teknikti. Bugün, o zamanlar tasarlanan yeniliklerin pek çoğunun bazı filmlerde kullanıldığını görüyorum, ama korkarım pek başarılı olmuyor. Bu yüzden Ayzenştayn'ın düşüncesinin çağının ne kadar ilerisinde olduğunu göstermek amacıyla bütün bunları gerçekleştirmeyi çok fazla istiyorum.

Meksika'dan dönünce çok değişik filmler yapmaya başladık. Herkes komedi çevirmek istiyordu. Ayzenştayn'ın aklında *M.M.M. -Maksim Maksimoviç Maksimov-* vardı. Dovjenko da bir komedi ol n *Çar*'ı yapmak istiyordu. Ben *Caz Komedisi*'nin senaryosunu yazmaya girişmiştim. İsmini andığım kişiler farklı nedenlerle projelerini gerçekleştiremediler, ama ben bir dizi müzikal komedi gerçekleştirebildim: *Caz Komedisi, Volga-Volga* ve *Ilkyaz Zamanı*. Aynı zamanda çeşitli belgeseller, *The Composer Glinka* (Besteci Glinka) gibi tarihsel filmler ya da *Elbe'de Buluşma* türünden dramatik filmler çektim. Şu anda yeni bir film olan *Lenin Isviçre'de* üzerinde çalışıyorum. 1894'den 1917'ye kadar sürgünde kalan Lenin, İsviçre'de sekiz yıldan fazla kalmıştı, yaşamının çok ilginç bir dönemiydi...

Bundan sonra, Ekim Devrimi'nin onuncu yıldönümü için Ayzenştayn'la beraber çektiğimiz (hem yazarak hem *mise en scène* aşamasında) *Ekim* filminin yeni bir kurgusuna girişmeyi istiyorum. Artık neredeyse ellinci yılına geldiğimiz günlerde, zamanında yerden yere vurulmuş bir filmi ayakları üzerine dikmeyi istiyorum*. Film çok aşırı derecede makaslanmıştı ve dilediğimiz gibi çekememiştik. Şimdi bunu tam istediğimiz gibi (Ayzenştayn'ın gönlündeki gibi) gerçekleştirme olanağımız var.

* 1967. Aleksandrov sonradan hem *Ekim*'in hem *Potemkin Zırhlısı*'nın kurgusunu yeniden yapmıştı.

Önceden belirtiğim gibi, yüreğimde saklı tuttuğum projelerimden bir başkası *Viva Meksika!*'nın kurgusunu yapmaktır. Meksika'da çektiğimiz yetmiş beş bin metrelik negatifler New York'taki Modern Sanat Filmleri Kütüphanesi Müzesi'nde korunmaktadır. Bu filmin materyali bazı filmlerde kullanılmıştır: Birisini Marie Seton yapmış ve yine sanırım çeşitli episodlarla on kadar film gerçekleştirilmiştir. Bu fimlerin hepsi de Ayzenştayn'ın fikirlerinden çok uzaktı. Şimdiye kadar yayımlanan çeşitli senaryolar bu fikirlerin değişik versiyonlarıdır ve Ayzenştayn'ın son versiyonunu kapsamazlar. 1956'da Modern Sanat Müzesi'nden Bay Richard Griffith ile benim aramda, *Viva Meksika!*'nın malzemesinin tam bir kopyasının teslim edilmesi karşılığında, Film Kütüphanesi'nin gereksinim duyduğu on iki Sovyet filminin verilmesi üzerine bir anlaşma yapılmıştı. Ne yazık ki ülkelerimiz arasındaki siyasal ilişkilerin kötüleşmesi nedeniyle bu anlaşma yerine getirilemedi, ama geçen yıl Bay Griffith'le yazışmaya yeniden başladım ve umarım bu filmin kurgusunu yapma projemi gerçekleştirebileceğim. 1963'te Londra'da Amerikalı tarihçi Jay Leyda'nın inceleme materyali olarak biraraya getirdiği filmin dört saatlik bölümünü izleyebilmiştik. Filmi nasıl yapmayı düşündüğümüzü açıklamak üzere gösterimde yer aldım ve öğleden sonra 4'ten gece 11'e kadar kürsüde kaldım. Neredeyse yedi saat boyunca İngiliz seyircilerin sorularını yanıtladım. Bu toplantıdan, filmin bugün de heyecan uyandırdığı, korkunç bir ilgi çektiği inancıyla ayrıldım; bu yüzden bir gün bu filme Ayzenştayn'ın tasarladığı gibi son şeklini verebilmek en candan dileğimdir.

(Moskova, 19 Temmuz 1965)



Bay Batı'nın Bolşevikler Diyarındaki Akıllara Durgunluk Veren Serüvenleri (Kuleşov, 1924)

IV. LEV VLADİMİROVİÇ KULEŞOV

Ilk dönemin büyük Sovyet yönetmenlerinden Lev Kuleşov'un ismi, kendini sinemaya adamış tutkunlar dışında, Ingiltere'de belki en az bilinen isimlerden birisidir. Gene de Kuleşov'un çalışmaları sinema sanatının gelişimindeki en önemli etkilerden biri sayılmalıdır. Kuleşov, diğer üstün niteliklerinin yanı sıra, 1920'den sonra yetişen Sovyet yönetmenlerinden yarısından fazlasının kendi öğrencisi olduğunu iddia eder. Öğrencileri arasında Ayzenştayn'la Pudovkin'in de bulunduğu dikkate alınırsa bu iddiası oldukça etkileyicidir. Pudovkin daha sonraki yıllarda, kendi eksikliği olmadığı halde (kendi rolünü daima en az olarak göstermeye büyük çaba harcardı), hep ustası Kuleşov'un keşifleriyle yeniliklerini öne çıkarıp durmuştur.

*Kuleşov, sinemanın ilk estetik kuramcısıydı. 1917'de daha onsekiz yaşındayken ve henüz bir kaç ay önce Hanjonkov stüdyolarına girmişken, bir sinema dergisinde ilk makalelerini yayımlamıştı. Rus sinemasının ağırlıkla sıradan öyküleri işlediği, teknik uzmanlık ve gelişkinlik açısından Batı'nın bir hayli gerisinde kaldığı dikkate alınırsa, yazarının yaşına göre oldukça olgun görünen makalelerin içeriği çarpıcıydı. Kuleşov, **Caligari**'den iki yıl önce, sinemanın anlatımsal bir işlev görmesinde tasarımcının anahtar önemdeki katkısını şöyle tanımlıyordu örneğin: "Sinema sanatçısı nesneler, duvarlar ve ışıkla resim yapar... Çekilen şeyin ne olduğunun neredeyse hiçbir önemi yoktur. Önemli olan bu nesneleri kullanmak, onları son ve ek bir düzlemde birleştirmektir."*

*Kuleşov, Devrim'den önce bir film yapmıştı: **The Project of Engineer Prite** (Mühendis Prite'nin Projesi) (1917). Devrim'den sonra bir kameramanlar ekibiyle birlikte Doğu Cephesi'nde görevlendirildi. Moskova'ya dönünce hakettiği gibi Devlet Sinema Okulu'nun -dünyadaki ilk sinema okulu- öğretim kadrosuna alındı.*

Kuleşov çok açık biçimde meslektaşlarının çoğuna kibirli tutucular gözüyle baktığından, ona kendi "atölye"sini açma olanağı tanınmıştı. Pudovkin şunları yazıyordu: "Bu atölye Moskova'nın küçük bir yan sokağındaki eski bir malikâneye kurulmuştu. Atölyenin açıldığını duyduktan sonraki ilk akşam oraya gittim. Içerde tuhaf bir koku, leylak, selüloid ve yanık teller karışımı bir koku vardı. Birisi piyanoda kafasına göre çalıyordu."

Pudovkin orada kalamadı, çünkü Kuleşov'la birlikte, yanlarında

film ekipleri olduğu halde, Polonyalıların yeni bir saldırı başlattıkları Batı Cephesi'ne gönderildiler. Kuleşov, bilerek Amerikan takip filmlerinin ve **Hoşgörüsüzlük***'ün anlatısal-kurgu tekniklerini kullandığı bir film olan* **On The Red Front***'u (Kızıl Cephede) yaptı. O sırada Moskova'ya dönmüştü; açlığın ve ablukanın en yoğun yaşandığı günlerdi. Kuleşov kendisini bir sürü coşkulu öğrenci arasında bulmuştu, gelin görün ki hiç ham film edinme olanakları yoktu. Sonuçta Kuleşov'un atölyesi, ünlü "filmsiz filmler"i yaratarak kendisini yaşatmayı başardı. "'Montaj' değişiklikleriyle ve hiç kesinti olmadan düzenlenerek tamamlanmış küçük oyunlar şeklinde eğitsel* **études** *hazırlamıştık."*

"Filmsiz filmler", Ocak 1923 dolaylarında gerçek filmlerle deneyler başladığı zaman atölyeye büyük bir yarar sağlayacaktı. Kuleşov'un basit montaj deneyleri (bunun başlangıç tarihi olarak, kendi düşüncesinin tersine, herlade 1917 tarihini saptamalıyız), sinema sanatında tamamen yeni bir aşamanın temelini oluşturmaktaydı.

Kuleşov'un atölyesinde kendi elemanlarıyla yaptığı ilk uzun metrajlı film, **The Strange Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks** *(Bay Batı'nın Bolşevikler Diyarındaki Akıllara Durgunluk Veren Serüvenleri) (1924) idi. Daha sonra çektiği filmler ise şöyle sıralanabilir:* **Ölüm Işını** *(1925);* **Dura Lex** *(Kanun Adına) (1926);* **The Journalist Girl** *(Gazeteci Kız) (1927);* **The Happy Canary** *(Şen Kanarya) (1929);* **Forty Hearts** *(Kırk Kalp) (1931);* **The Great Consoler** *(Büyük Avutucu) (1933);* **The Siberians** *(Sibiryalılar) (1940);* **Happening on the Volcano** *(Volkanda Olay) (1941);* **Timour's Oath** *(Timur'un Yemini) (1943);* **We From the Urals** *(Biz Urallıyız) (1944).*

Çarpıcı yeteneklere sahip bir öğretmen olan Lev Kuleşov'un kişisel etkisi 1970'lere kadar sürmüştür. Bu derlemeye alınmış olan parça Moskova'da 14 Temmuz 1965'te yapılan bir söyleşiden aktarılmıştır.

MONTAJIN KÖKENLERİ

Şimdi ün kazanmış olan ilk montaj deneylerim galiba 1917 yılında başlamıştı. Ama ondan önce, kariyerimin ilk dönemleriyle ilgili bir şeyler söylemem gerekiyor.

Sinemada çalışmaya 1916'da, daha onyedi yaşındayken başladım. Resim öğrenimi görüyordum ve yapımcı Hanjonkov beni kendi stüdyosuna katılmaya çağırmıştı. O günlerin çok ünlü yönetmenlerinden Yevgeni Bauer'in bir filminin dekorlarını hazırlayacaktım. Zaten Çarlık Rusya'sında yalnızca iki ilerici yönetmen vardı: Bauer ile Protazanov. Bauer'le birlikte yaptığımız bir kaç film sırasında aramızda bir dostluk doğdu ve ondan çok şey öğrendim; ne yazık ki Bauer çok kısa bir süre sonra, 1917'de öldü. Onun ardından, daima bir gün kendimin yönetmenlik yapacağı düşünü görerek, başka yönetmenler için dekor hazırlamaya başladım. Gelgelelim insanlar yalnızca ilk filmi olan bana güven duymakta kuşkusuz duraksıyorlardı! Güvensizlik duymaları anlaşılabilir bir durumdu: Ben o sıralarda izin verilmeyen ve verilemez gibi görünen bir tarzda yönetmenlik yapmak istiyordum. "Montaj" sözcüğünü telaffuz eden, eylemden (action), sinemanın dinamiğinden, sinema sanatında gerçekçilikten söz eden ilk kişiydim Rusya'da. O günlerde bütün bu saydıklarım gerçekten çok tuhaf şeylermiş izlenimi bırakıyorlardı. Bana bir fütürist (solcu eğilimdeki bütün solcuları tek bir kümede birleştirmelerini sağlayan bir etiket) gözüyle bakmaktaydılar. Gene de 1917'de, Ekim Devrimi'nden önce *Mühendis Prite'nin Projesi* adlı bir filmi yönetmeyi başardım. Bilinçli biçimde kurgu yasalarına uygun olarak planlanıp tasarlanmış imgeleriyle, montaj anlayışı doğrultusunda yapılmış ilk Rus filmiydi bu.

Bu filmi yaparken sinematografik montaja uygun bir dizi özelliği hesaba katmıştım. Belirli bir yerdeki belirli bir nesneyi fotoğrafladığımızı varsayalım. Sonra, tamamen farklı bir yerde, bu defa bu nesneye bakan insanları filme alırız. Bütün olayı, nesne imgesinin yerine ona bakan insanlar imgesini koyarak kurgularız. *Mühendis Prite'nin Projesi*'nde aynı şekilde



Lev Kuleşov

elektrik pilonlarına bakan insanları göstermekteyim. Dolayısıyla tesadüfi bir keşif yapmıştım: Montaj sayesinde, deyiş yerindeyse yeni bir coğrafya, yeni bir eylem yeri yaratmak olanaklıdır. Bu şekilde nesneler, doğa, insanlar ve sinemanın gelişimi arasında yeni ilişkiler kurmak olanaklıdır. Sözünü ettiğim keşfimden hareketle yazdığım bir kaç makaleden birisi 1917'de *The Monitor of Cinematografy*'de yayımlanmıştır ve makaleler VGIK arşivlerinde hâlâ muhafaza edilmektedir. Kendi arşivim şu anda öylesine ürkütücü bir dağınıklık içinde ki geriye nelerin kaldığını bilemiyorum: Savaş sırasında pek çok şey kayboldu ve ondan daha fazlası, benden ödünç alıp asla geriye getirmeyen özensiz yayımcıların ellerinde kaldı.

İlk deneylerim sonucunda kendimi özellikle montaja vermiştim. 1962'de UNESCO'da ilk filmim olan *Büyük Avutucu'yu*

sunmak üzere Paris'e geldiğimde bana hiç hoşlanmadığım bir soru sorulmuştu: Benim düşünceme göre montajı ilk kullanan kimdi? Griffith mi, Kuleşov mu? Bu soruyu tarihsel olarak yanıtlamam gerekirse, bence Griffith'di. Ama, o sırada çok genç olduğum halde, montaj üzerine ilk kuramsal çalışmaları yapmanın onuru herhalde bana verilmelidir. Kaldı ki sanatta yeni bir şeyin ortaya çıkmasının zamanı geldiğinde, o düşüncenin varlığı zaten hissedilir durumdadır. Aynı konuda bir örneği aktarmış ve şöyle demiştim: "Beyler, siz hiç sinek yakalayan bir maymun gördünüz mü? Maymun sinek yakalamaz, onları havada toplar, onları yalnızca alır, işte böyle!...Sanatta da böyledir. Düşünceleri havadan toplayabileceğiniz bir an gelir. Çünkü uygarlığın ve kültürün belli bir döneminin havası o düşünceleri zaten doğurmak üzeredir. Yazgı, onları toplayan kişinin ben olmamı kararlaştırmıştı..."

Yine 1917'de, o günlerin yıldızı olan aktör Polonski'yle bir film çekmiştim: *An Unfinished Love Song* (Bitmemiş Bir Aşk Şarkısı). Hiçbir ilginç özelliği olmayan, salt ticari bir filmdi. Devrim'in eşiğindeydik. Özel stüdyolar kapılarını kapatmışlardı.

Devrim oldu. Bir belgeselci olarak, haber filmlerinin şefi olarak çalışmaya başladım. Oysa o günlerde iki farklı alanda çalışıyordum. Film çekmediğimiz zaman montaj denemeleriyle uğraşıyordum. Eski filmleri alıp onları farklı şekillerde yeniden kurgulayarak, farklı sahne ve sekansları çeşitli şekillerde yeniden biraraya getirmekteydim. "Kuleşov etkisi" diye bilinen deneyi yapmam da o günlere rastlar: Bu, aktör Mosjoukin'in aynı çekiminin tamamen farklı bağlamlarda, birbirine zıt sonuçlar elde ederek montajının yapılmasıydı.

Cepheye gitmek üzere ayrılınca bu deneyleri sürdüremedim. İç Savaş'a katıldım. Nitekim ikinci etkinliğim de orada yerini buldu: Savaş üzerine belgeseller hazırladım. Kameramanım olarak, sonradan Ayzenştayn'la beraber çalışacak olan Edward Tissé vardı yanımda. Tissé iyi çekimler yapabilmek uğruna olağanüstü cesaret gerektiren hareketler yapmaktan kaçınmamıştı.

Örneğin, bir gün bir kamyona binmiştik. Makineli tüfeği-

miz, yönetmen olarak benim sorumluluğumdaydı. Tissé, ağır ve hantal Debrie kamerayla ilgileniyordu. Beyazlar'ın 300 metre kadar yakınına geldiğimizde üzerimize yaylım ateşi açtılar. Tissé, hepsi de bize nişanlanmış otuz güllenin patlayışının filmini çekmeyi başarmıştı. Sonunda kamyondan atlayıp terkettiğimizde, otuzbirinci gülleyle kamyonun parçalanıp havaya uçuşunu izledik. Otuz patlamanın hepsi de Tissé tarafından elle çalıştırılan bir kamerayla filme alınmıştı. Bütün bunlar çok ilginç olaylar, ama asıl konumuzdan uzaklaşmış oluyoruz... Gene de kısa haber filmi konusunu kapatmadan önce, genellikle Lenin'in emirleri doğrultusunda çalıştığımızı hatırlatmak isterim. Benim cepheye gitmem, daha sonra Moskova civarında bazı belgeseller çekmem hep onun direktifleriyle olmuştu. 1965'te ölen kameraman Levitski'yle birlikte, 1 Mayıs 1920'de ilk "subbotnik"i* filme almıştık. Bu, benim Lenin'in filmini ilk kez çektiğim tarihsel bir gündü. Kameraların hareketsizliğinin eksikliğini kapatmak amacıyla daima montaja kafa yorduğumdan, kameramana nerede ve nasıl film çekeceğini göstermek üzere hep hareket halinde oluyordum. Böylece kendimi bir anda, onun en iyi çekimlerini yaparak, Lenin'in yanında buluverdim. Kameramana direktifler yağdırıp dururken, elim zaman zaman bir plan düzenlemek üzere Lenin'in omuzlarına değmekteydi. Ne güzel ki bu filmlerin hepsi de hâlâ elimizde bulunmaktadır. Bu filmler şimdi Lenin Müzesi'nde muhafaza ediliyor.

Şimdi yine "Kuleşov etkisi"ne dönelim. Artık bir *Sovyet* yönetmeni olduğum 1917 yılının sonunda, montajla ilgili çeşitli etkilerle bileşimleri deniyordum. Bu konu üzerine yazılanların hepsi hem doğru hem yanlıştır, çünkü deneylerimi açıkladığım biricik insanlar yalnızca kendi öğrencilerimdi. Öğrencilerimden birisi Pudovkin'di. Şimdilerde Pudovkin Sorbonne'da bir konferans verdiği zaman, oturum başkanı onu montaj etkisini yaratan kişi diye tanıtmaktadır. Pudovkin, montaj etkisinin öğretmeni Kuleşov tarafından keşfedildiğini söyleyerek (Fransızcayı oldukça akıcı bir biçimde kullanıyordu) bunun hemen doğrula-

* "Subbota"dan (Cumartesi) türetilen "Subbotnik", işçilerin, tatil gününde toplumsal amaçlı işlerde karşılıksız olarak çalışmalarına verilen addır.

dı. Aynı şeyi daha sonra kitabında da yinelemişti. Ben, yaptığım deneyin ayrıntılarını çeşitli çalışmalarda aktarmışımdır. Hep aynı konumdaki Mosjoukin'in çekimi, çeşitli şekillerde (kâh bir çorba tabağıyla, kâh bir hapishane kapısıyla, kâh erotik bir durumu çağrıştıran imgelerle) yanyana getiriliyordu. Bir çocuk tabutuyla yapılan bir montajın varlığını da hatırlıyorum. Kısacası, her türlü bileşim denenmişti. Ne yazık ki bugün elimizde o deneyle ilgili tek bir fotoğraf ya da not yoktur. Örneğin, 1962'te *Cinêma Pratique*'in bir sayısındaki olduğu gibi yurt dışında yayımlanan resimler bana ait değildir. Benim çektiğim resimler korunamamıştı.

Ama hiçbir noktada yakınmadığıma sizi temin ederim: Uydurma belgelerle olsa bile, benim düşünce tarzım ve fikirlerim oldukça doğru bir biçimde aktarılmıştır.

Ne olursa olsun, sonradan öğrencilerimle ortaklaşa yaptığım deneyler çok daha ilginçti. Ben, bugünkü adı VGIK olan Devlet Sinema Okulu'nda hocaydım. 1 Mayıs 1920'den itibaren bu okulda ders veriyordum. Aleksandra Hoklova benim öğrencimdi; o zamandan beri hiç ayrılmadık, daima birlikte çalıştık. Nitekim 1966'da sinemadaki ortak çalışmamızın ellinci yıldönümünü kutladık...

Evet; "Kuleşov etkisi"nden sonraki deneyler son derece ilginçtir. Söz konusu deneyler "yeniden yaratılan mekân"la ilgiliydiler; eylem farklı yerlerde gerçekleşirken, bu tamamen ayrı yerler birbirine bitişikmiş gibi aktörler tek bir dramatik çizgiyi izlerler. Sadoul, bu deneyleri 18 Ekim 1962 tarihli *Les Lettres Françaises*'de ayrıntılı olarak tartışır ve bunun yanı sıra Hoklova'yla benim metinlerimizi yayımlar. Sadoul, yazdığı makaleye, beni kastederek *Mon Ami* (Dostum) adını verir. Örneği daha anlaşılır hale getirmek düşüncesiyle, montaj deneylerimi, eylemi Moskova'dan Paris'e aktararak anlatır.

Çok daha ilginç olduğunu düşündüğüm bir şey de asla varolmayan bir kadının yaratılmasıydı. Bu deneyi öğrencilerimle birlikte yapmıştım. Hazırlanan bir kadın sahnesi çekmiştim: Kadın saçını düzeltiyor, makyaj yapıyor, çoraplarını, ayakkabıları-

nı ve elbisesini giyiyordu...Farklı kadınların yüz, baş, saç, bacak ve ayaklarını çektim, ama onları sanki hepsi tek bir kadınınmış gibi kurgulayıp, montaj sayesinde gerçeklikte varolmayan, yalnızca sinemada varolan bir kadın yaratmayı başardım. Bu son deneyimle ilgili yazı yazan çıkmamıştır. Varolmayan kadın montajını uzunca bir süre, savaş sırasında kaybolana kadar muhafaza ettim. Bu deneyi bir daha asla denemedim ya da denemeye kalkışmadım. Asıl nedeni şu ki, öyle bir deney yapmak için o günlerde olduğu gibi çok genç olmak gerekir. O zaman filmi büyük bir cesaretle kullanabiliyordum!

Başlangıçta beni montaja yönelten iki faktör vardı. Birincisi, Griffith'in filmleri ile Çarlık devrinin Rus sinemasından bambaşka özellikleri olan o dönemin Amerikan sineması idi. Gerçekten, Amerikan sineması bütün Avrupa sinemalarından (İsveç, İtalyan, Max Linder'li Fransız sinemaları...) tamamen farklıydı. Seyircilerin Amerikan filmlerine tepkileri beni daima etkilemiştir. Kuvvetli bir tepki vardı ve bu, seyircilerin filme kendilerini ne kadar kaptırdıklarını, perdedeki eylemi ne ölçüde yaşadıklarını göstermekteydi. Bu konuda bir hayli kafa yordum; sonunda, Amerikan sinemasının gücünün montajda, yakın çekimlerden ve Rus sinemacılarının asla kullanmadıkları yöntemlerden yararlanılmasında yattığı sonucunu çıkardım. Benim üzerimdeki ilk etki buydu.

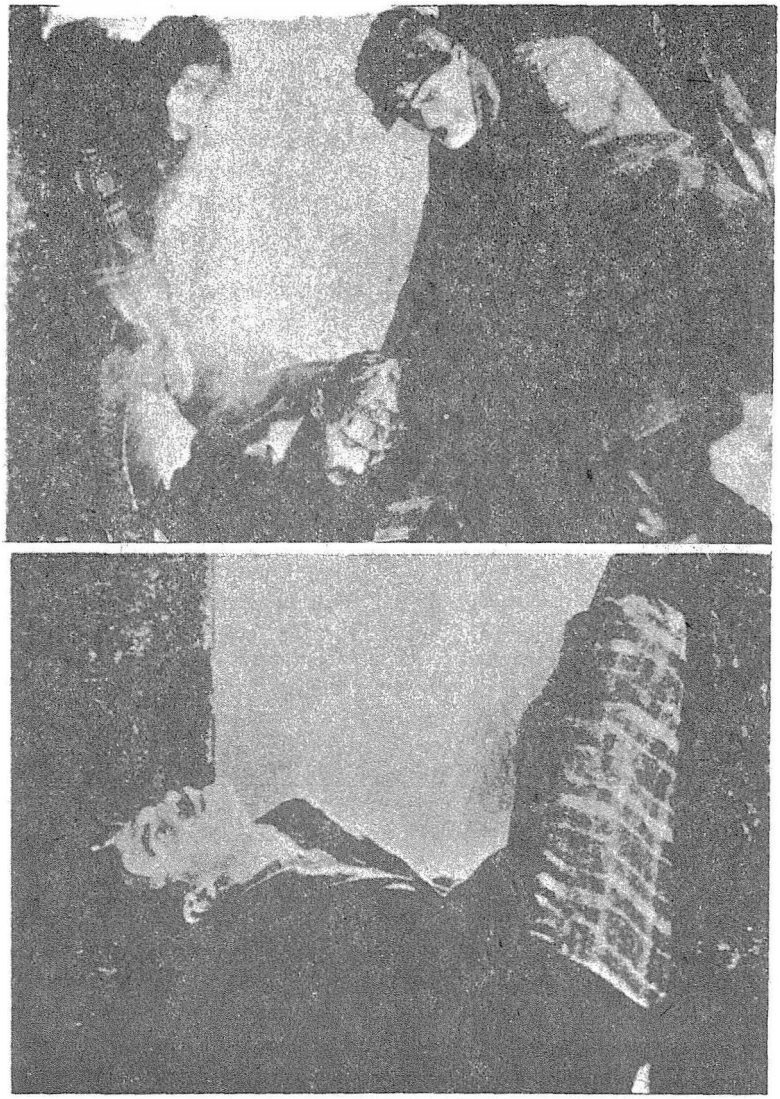
İkincisi Rus edebiyatıydı. İki adam. Ve öncelikle Lev Tolstoy. *Fundamentals of cinema mise en scène* (Mizansen Sinemasının Temelleri) adlı kitabımda, Tolstoy'un ona "bağ" diyerek montajdan söz ettiği bir mektubu aktarıyorum. Söz konusu mektubun yazıldığı tarihte sinema varolmadığı için, sinema hakkında tek bir şey bilmeden inanılmaz şeyler söyler Tolstoy. Gene de onun yapıtlarının bütün kurgusu, son derece "montajcı"dır. Montajı Puşkin de kullanmaktadır. Puşkin'in istediğiniz bir şiirini seçin, birer çekim numarası verin; tamamen çekime hazır gerçek bir sinema *découpage*'ına* sahip olabilirsiniz.

* Çekilmeye hazırlanılan bir filmin kurgusunu önceden tasarlayarak plan plan düşünme ve bunu yazıya dökme (ç.n.)

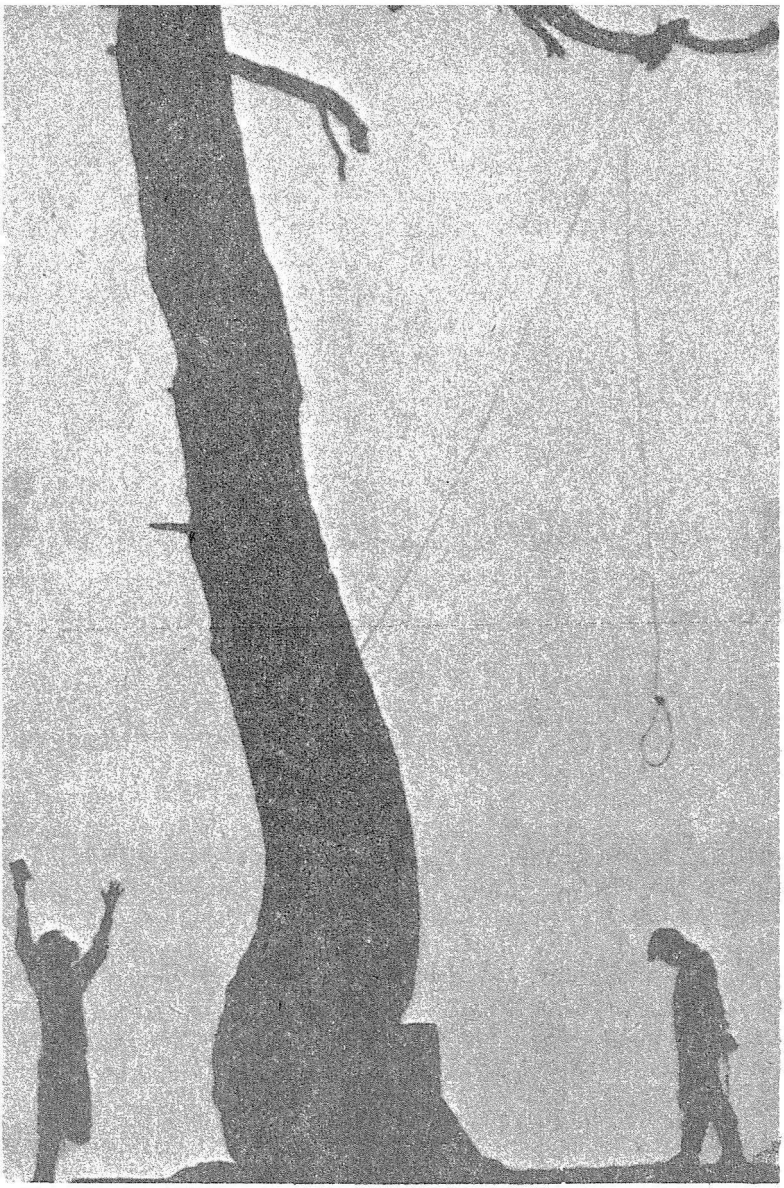
Amerikalıları, özellikle Grifftih'i, Tolstoy'u ve Puşkin'i biraraya getirdiğimde, montajı sinema sanatının temel aracı olarak, bu aracın özgül ve temel niteliği olarak düşünmenin zorunluluğunu kavramıştım. Bence her sanatın, o sanatı sanat yapan kendi özgüllüğü vardır. Resim renkler olmadan, heykel plastik malzeme olmadan varolamaz. Sinema fragmanlardan, bu fragmanların, gerçekte aynı olan unsurların toplamından oluşur, Çok sonraları, olgunlaştığım ve ders vermek üzere yönetmenlikten ayrıldığım zaman (öğretmek beni daima heyecanlandırmıştır) Hemingway'de kendi düşüncemin doğrulandığını keşfetmiştim: Hemingway de her zaman montaj ilkelerine uygun biçimde yazıyordu.

Pek çok film çektim; bunların bazıları başarısızlıkla sonuçlandı, bazıları daha başarılı oldu, bazıları oldukça iyiydi. Son kategoriye girenler arasında aktarmayı özellikle istediğim bir filmim vardır. Lenin'in kişisel direktifleriyle çekildiği halde muhafaza edilmeyen bu filmin adı *Kızıl Cephede*'ydi ve Beyaz Polonyalılarla yapılan savaş sırasında Batı Cephesi'nde çekilmişti. Kısmen konulu, kısmen belgesel olan iki makaralık bir ajitasyon filmiydi. Gerçek savaş malzemeleri ile cephe hattındaki günlük yaşamı sergileyen kurgusal sekanslar birbirine karışmıştı. Geriye baktığımda bu yöntem daha çok günümüze ait gibi görünmektedir: Benzer yöntemlerden yararlanarak çekilmiş, *Katyuşa* adlı, 1964 yapımı bir Sovyet filmi vardır. Gerçekten de benim düşünceme göre, yarı-belgesel, yarı-kurgu yöntemi çağdaş sinemanın en ilginç eğilimlerinden birisidir. Ben *Kızıl Cephede*'yi 1920'de, Devlet Sinema Okulu'nda ders verdiğim günlerde çekmiştim. Bu filmde, öğrencilerim olan Hoklova, Reich (şimdi Almanya'dadır) ve genellikle benimle birlikte çalışıp yardımcılığımı üstlenen, şu anda Çelyabinsk'de televizyon yönetmenliği yapan Leonid Obolenski rol almışlardır.

Baştan sona öğrencilerimden oluşan bir ekiple yaptığım sonraki filmim, *Bay Batı'nın Bolşevikler Diyarındaki Akıllara Durgunluk Verici Maceraları*'ydı. Bu filmin ardından, yurt içinde pek iyi karşılanmayan *Ölüm Işını* geldi. Amerikan sinemasının bilinçli



Kanun Adına (Kuleşov, 1926)



Kanun Adma (1926)

bir taklidi olduğu iddia edilmekteydi. İçinde çok fazla hile vardı: Öğrencilerimin sahip oldukları bütün potansiyeli, yapabilecekleri herşeyi sergilemek istemiştim; sonuç olarak ortaya bir hileler kataloğu çıktı. Gene de bu film, salt sinematografik özelliğiyle belli bir ilgi uyandırmayı başarmıştır.

Ondan sonraki filmim, en iyi çalışmam olan *Dura Lex*'di (Kanun Adına). Üzerinde pek çok şey yazılıp çizilmiş olan bu filmim bütünüyle montaja dayanıyor, çok aşırı dozda bir oyunculuktan yararlanıyordu. Bu film, keskin bir satir öğesi barındırmaktadır. İlk gösteriminde büyük başarı kazandıktan sonra Sovyet sinemasının klasik bir yapıtı olmuştur.

Burada filmlerimden birine daha, Amerikalı yazar O. Henry'nin yapıtlarına temellenen *Büyük Avutucu*'ya da değineceğim. Bu film asıl olarak üç farklı düzlemde kurgulanması nedeniyle ilginçtir. Birinci düzlem, O. Henry'nin kendisinin hapishanedeki fiili yaşantısıdır; ikinci düzlem, yazarın öykülerinden



Büyük Avutucu (Kuleşov, 1933)

alınmış olan kadın kahramanın yaşamıdır. Kadın kahraman kendisini yazarın masallarını okuyarak avutur: Gerçekteyse derin bir mutsuzluk içindedir, çünkü avutucu öyküler toplumsal sorunları çözemezler. Filmin üçüncü dramatik düzlemi, O. Henry'nin kasa hırsızı Jimmy Valentine hakkındaki romanıdır. Valentine'in trajik bir yazgısı vardır: Onaltı yılını hapishanede geçirdikten sonra bazı önemli belgelerin kilitlenmiş olduğu bir kasayı açmayı başarırsa özgürlüğüne kavuşacağı sözü verilmiştir. Valentine, kasanın yapısını daha kolay keşfetmek için parmak uçlarını dümdüz olacak biçimde kestikten sonra kasayı açar; ne var ki verilen sözlere karşın serbest bırakılmaz ve hapishanede veremden ölür. Ben bütün bunları, ayrıca O. Henry'in oldukça pembe bir atmosfer çizip mutlu bir sonla bitirerek (Valentine'in bankerin kızıyla evlenmesi) Jimmy Valentine'in gerçek öyküsünü nasıl değiştirdiğini gösterdim. Bu üç ayrı olay örgüsü, üç farklı tarz bence sesli filmlerim içindeki en ilginç olanıdır. Filmin bence, insanların bugün yapmakta oldukları şeyleri önceleyen belli öğeleri vardır.*

Çalışmalarımı müthiş etkilediği için Ayzenştayn'la ilişkim konusunda da bir kaç söz söylemek isterim. Ben Ayzenştayn'ı bütün yönetmenlerin en büyüğü sayıyor ve Ayzenştayn'ın benim öğrencim olduğunu söylemekten gurur duyuyor, aynı zamanda biraz da sıkılıyorum. Aslında yalnızca kısacık bir süre için benim öğrencim olan Ayzenştayn, herkesin sinema yönetmeni olabileceğini, ancak bazıları bu işi üç yılda öğrenirken, bazıları için üçyüz yıl gerektiğini kendisi söylerdi. Benimle birlikte fiilen üç ay çalıştı. Her akşam gelirdi. O sıralarda elimizde ham film yoktu. Ayzenştayn "Kuleşov'un atölyesi" diye bilinen stüdyoma gelir, her gece, özellikle kitlelerin göründüğü sahnelerle ilgili -filmsiz- montaj denemeleri yaparak saatler geçirir-

* O. Henry'nin öyküsü olan *Jimmy Valentine'in Değişimi*'nde kahraman cezasını çeker. Sonra kasada kilitli olan bir çocuğu kurtarınca gerçek mesleği ortaya çıkar. Bu söyleşide hazır bulunan Aleksandra Hoklova filmin üç "montaj çizgisi"ni şöyle tanımlıyordu:
1) O. Henry, Valentine'le kendisi hapishanedeyken karşılaşır (gerçeğe dayalı);
2) O. Henry'nin kendi versiyonuyla Jimmy Valentine'in öyküsü;
3) Bu öykünün, okur Dulcie üzerindeki etkisi.



Lev Kuleşov

dik. Diyelim, *Grev*'deki kitlesel sahneler ile *Ölüm Işını*'ndaki aynı tür sahneler arasındaki bazı ortak nokta ve benzerliklerin kaynağı bu çalışmalarımızdır. Aynı yöntemi kullanıyor, aynı türde algılıyorduk. Benim herhalde ancak sınırlı bir yeteneğim varken, Ayzenştayn'ın bir dahi olduğuna kuşku yoktu; benim sinemada ancak keşfedebildiğim şeyleri, Ayşenştayn dehasıyla olağanüstü bir güçle, hakikaten Sovyet ve devrimci damgası taşıyan bir şeye dönüştürebilmiştir. Devrimci sinemayı yaratan ilk kişi Ayzenştayn'dı. Ben sinema biçiminde bir devrim yaratabildiysem, Ayzenştayn da yeni ve devrimci bir sinema yaratabildi. Ayzentayn kendi türünün tek ve eşsiz örneğidir.

Bütün bunlar benim gözümde çok büyük önem taşımaktadır. Anlattıklarımla gurur duyuyorum ve Ayzenştayn'ı asla unutmayacağım. Onunla daima iyi bir dost olarak kaldık; ben doktora tezimi savunduğum zaman Ayzenştayn benim yorumuma karşılık vermiştir. Onun en son mektubu bana hitaben

yazılmıştır.* Bu yüzden, kendi çalışmalarım hakkında konuşurken en iyi ve en yakın dostlarıma, öncelikle Ayzenştayn'a, daha sonra da Aleksandra Sergeyevna Hoklova, Obolenski ile şu anda Beyaz Rusya Film Stüdyoları'nın sanat yönetmenliğini yapan Skvortsov'a teşekkür etmeliyim. Skvortsov, VGIK'de ders veren bir hoca olarak benimle uzunca bir süre çalışmış, *Büyük Avutucu*'ya katkısı olmuştu. Ayzenştayn gibi o da iyi bir öğretmendir.

Başka bir öğrencim, çok fazla sevdiğim, çok büyük yeteneklere sahip birisi olarak saygı duyduğum Boris Barnet'di. Barnet'in bazı çalışmaları gerçekten harikadır...

Pudovkin'in ilk filmlerini sevmiştim, ama film sayısı arttıkça başarısı giderek azaldı. Tabii bu tamamen kişisel bir düşüncedir. Bir adam büyük ün kazandığı zaman, şöhretin ağırlığını taşıması bazen zor olmaktadır. Nasıl ün kazanılacağını bilmek zorundasınız. Gerçek büyüklüğün nasıl taşınacağını bilmek için bir Chaplin olmak gerekir. Bunu herkes beceremez...Ama bir aktör olarak Pudovkin gerçekten muhteşemdi! Onun ilk sessiz filmlerini, bütün filmlerine tercih ederim. Onun konuşan görüntüleriyle karşılaşınca donakalırım, benim sevdiğim şeyler değiller. Ama yine bu da tamamen kişisel bir görüş.

Hocalığı seviyorum. Günümüzde VGIK'e öğretmen bulmak kolay değil, çünkü insanlar öğretmek değil, başkalarına direktif vermek istiyorlar. Yönetmenler kendi filmlerini yapmayı tercih ediyorlar. Bense tersine, sinemacı yetiştirmenin kendim film çekmekten daima daha önemli olduğunu düşünmüşümdür. Ayzenştayn da aynı duyguları taşırdı. Ancak bizim gibi insanlara artık rastlanmıyor. Gençler bu görevle karşılaşınca irkiliyorlar. Gene de bana kalırsa bu yalnızca geçici bir aşama. Aklınızdan çıkarmayın: Sovyet sinemacılarının yüzde sekseni eski VGIK öğrencileridir.

Yüzde ellisi de benim öğrencilerim.

(Moskova, 14 Temmuz 1965)

---

* Ayzenştayn'ın Kuleşov'a bir mektup biçiminde yazdığı, 10 Şubat 1948'de öldüğü tarihte hâlâ üzerinde çalışmayı sürdürdüğü, sinemada renkleri ele aldığı bitmemiş bir makalesi.

Okuyacağınız parçaların saldırgan, ısrarcı ve egsantrik tarzı, yazarının kişiliği açısından açıklayıcı bir nitelik taşımaktadır. Gerçek adı Denis Arkadyeviç Kaufman olan Dziga Vertov 2 Ocak 1896'da doğmuştu ve Sovyet (hatta, dünya) belgesel sinemasının kurucusuydu. Moskova'da Psiko-Nöroloji Enstitüsü'nde öğrenim görmüştü, ama Ekim Devrimi'nden sonra yeni Sovyet sinemasının kısa haber filmi dalında çalıştı. Haftalık kısa haber filmleri olan ***Kinonedielia'yı*** *(Sinema Haftası) yarattı, yönetti ve kurgusunu üstlendi (1918-19); daha sonra periyodik röportaj filmleri olan* ***Kino-Pravda'yı*** *(Sinema-Gerçek) çekti (1922-25). Kendilerine "Kinoki" yani Sinema-Gözler adını takmış olan bir grup deneyci belgesel sinemacısına önayak oldu. Militan bir kuramcı olarak,* ***cinéma-vérité***** denen şeyin üstünlüğünü ilan etti. Gene de tutkulu bir devrimci olarak, hazırladığı belgesellere olağanüstü açıklayıcı ve canlı bir nitelik kazandırarak, üzerinde çalıştığı malzemeye kendi kişiliğinin damgasını vurmamazlık edemezdi. Senaryolarını genelde kendisi yazardı. Filmlerinin ve kuramsal yazılarının dünya sineması üzerinde korkunç ve kalıcı bir etkisi vardır: Anglo-Sakson sinemalarında belki değeri ancak şimdilerde tam olarak anlaşılabilen bir etkidir bu. Dziga Vertov'un tam filmografisi şöyledir:* ***Sinema Haftası*** *(43 sayı, 1918-1919;* ***Anniversary of the Revolution*** *(Devrimin Yıldönümü) (1919);* ***The Mironov Trial*** *(Mironov Duruşması) (1919);* ***Opening of Reliquary of Sergey Radonejski*** *(Sergey Radonejski'nin Mahfazasının Açılışı) (1919);* ***The Battle of Tsaritsyn*** *(Çaritsin Savaşı) (1920);* ***Agit-train "Vtsik"*** *(Agit-Tren "VTSIK") (1921);* ***History of the Civil War*** *(İç Savaşın Tarihi) (1922);* ***Trial of the S.R.*** *(S.R.lerin Yargılanması) (1922);* ***Goskinocalender*** *(Goskino Takvimi) (55 sayı, 1923-25);* ***Yesterday, Today, Tomorrow*** *(Dün, Bugün, Yarın) (1923); Sinema-Gerçek (23 sayı, 1922-25);* ***Black Sea-Icy Ocean-Moscow*** *(Karadeniz-Buzlu Okyanus-Moskova) (1924);* ***Pioneer Pravda*** *(Öncü-Gerçek) (1924);* ***Lenin Kino-Pravda*** *(Lenin Sinema-Gerçek) (1924);* ***In the Heart of the Peasants Lenin Lives*** *(Lenin Köylülerin Kalbinde Yaşıyor) (1925);* ***Radio-Kino-Pravda*** *(Radyo-Sinema-Gerçek) (1925);* ***Give***

* cinéma-vérité: Görüntüleri olanaklı olan en doğal koşullarda kaydetmek için küçük, elle taşınan kameraların kullanılıp hiçbir tekniğin dışlanmadığı belgesel sinema türü (ç.n.)

Us Air! (Hava Verin!) (1924); Sinema-Göz (1.Dizi, 1924); Forward, Soviet! (Sovyet, Uzun Adım İleri!) (1926); Sixth Part of the World (Dünyanın Altında Biri) (1926); The Eleventh (Onbirinci Yıl) (1928); The Man with the Movie Camera (Film Kameralı Adam) (1929); Donbas Symphony (Donbas Senfonisi) (1930); Three Songs of Lenin (Lenin Üzerine Üç Türkü) (1934); Lullaby (1937); Memories of Serge Ordzhonikidze (Serge Ordjonikidze'nnin Anıları) (1937); Glory to Soviet Heroines (Şanlı Sovyet Kadın Kahramanlar) (1938); Blood for Blood, Death for Death (Kana Kan, Cana Can) (1941); News Men İn the Line of Fire (Ateş Hattındaki Muhabirler) (1941); For You, Front (Sizin için, Cephedekiler) (1942); In the Mountains of Ala-Tau (Ala-Tau Dağlarında) (1944); The Oath of the Young (Gençlik Andı) (1944); News of the Day (Günün Haberleri) (kısa haber filmleri; Vertov 1944 ile 1954 yılları arasında çekilen 55 sayıya katkıda bulunmuştu). Dziga Vertov 12 Şubat 1954'te ölmüştür.

SİNEMA-GÖZ: SAVAŞAN BELGESELCİLER

NASIL BAŞLADI?

İlk yıllarımdan beri fantastik masallar, şiirler, koşuk yergiler ve epigramlar uydurarak.

Bunlar sonra, olgunluk çağında, stenogram ve fonogramların montajı tutkusuna dönüştü. Belgesel sesi uyarlamayı ilgiye. Bir çağlayanın, bir bıçkı makinesinin vb. sesini sözcük ve harflerle iletme deneylerine. Ben "ses laboratuvarı"mda belgesel kompozisyonlar ve müzikal-edebi sözcük montajları yarattım.

Sonra -1918'in ilkbaharında- sinemayı keşfediş. **Sinema Haftası** adına çalışmaya başlamak. Silahlı göz üzerine, yaşamın irdelenmesinde kameranın rolü üzerine düşünceler. İlk ağır-çekim deneyleri, ağır-çekim vizyon olarak Sinema-Göz kavramı (düşünceleri ağır çekimle okuma).

...Sinema-Göz, "gözün görmediği şey" olarak, zamanın mikroskop ve teleskobu, teleskop kamerası mercekleri olarak, X ışını gözü olarak, "gizli kamera" olarak vb. kavranmaktadır.

Bu farklı tanımların hepsi de geçerlidir; çünkü Sinema-Göz terimi şunları içerir:

Her türlü sinematografik araçlar.

Her türlü sinematografik imgeler.

Doğruyu ortaya çıkarıp gözler önüne serebilecek bütün süreçler.

(1944'te yazılmıştır)



Dziga Vertov, *Film Kameralı Adam* (1929) için çekilmiş bir tanıtım fotoğrafında

HABER FİLMİNİN ÖNEMİ ÜZERİNE

Neredeyse bir yıl boyunca gerek konuşmacı gerekse muhalif olarak hiçbir tartışmaya katılmış değilim.

Biz Sinema-Gözler bir karar aldık: Edebiyata ilişkin sözlü tartışmaların yerine sinema tartışmalarını, yani sinema nesnelerini yaratmayı geçirmek.

Üstelik bunları tam bir başarıyla yaratmaktayız: Bizim haber filmlerimiz en iyi kurgu filmlerle çok iyi biçimde boy ölçüşür.

En başarılı örneğini **Sinema-Gerçek**'in oluşturduğu kısa haber filmi, dağıtıcılar tarafından, burjuva ve yarı-burjuva kamuoyu tarafından boykot edilmektedir. Ancak bu bizim bazı ödünler verip yerleşik kamuoyuna uyum sağlamamıza neden olmamıştır. Yalnızca seyirci kitlemizi değiştirmek zorunda kalmışızdır.



Film Haftası, No:38 (Dziga Vertov, 1920)

Sinema-Gerçek Moskova'da ve diğer vilayetlerdeki çeşitli işçi kulüplerinde her gün (büyük başarıyla) gösterilmektedir. Eğer bir NEP-man izleyici kalkar da aşk ya da cinayet öykülerini tercih ederse, bu, bizim çalışmalarımızın yerinde olmadığını göstermez. Yalnızca kamuoyunun hazır olmadığı anlamına gelir.

Eğer siz dilerseniz, yoldaşlar, sinemanın bir sanat olup olmadığı tartışmalarınızı sürdürün.

Bizim varlığımızı ve çalışmalarımızı görmezlikten gelmeyi sürdürün.

Sizi bir defa daha temin ederim:

Devrimci sinemanın gelişme doğrultusu bulunmuştur.

Bu yön tam da aktörlerin başlarının ve stüdyoların çatıları-

nın üzerinde geçip, doğrudan yaşama, gerçek dramatik ve dedektif * gerçekliğe doğru akmaktadır.

(1923)

BİR SİNEMA-GÖZ TARTIŞMASINDAN

Filmlerin seyirciler üzerindeki etkisini açık biçimde kavramayı istiyorsak, ilkin iki noktada görüş birliğine varmak zorundayız:

1) Hangi seyirciler?

2) Seyirciler üzerinde nasıl bir etkiden söz etmekteyiz?

Sinema müptelalığında *(habitué)* sıradan kurgu filmi tütün kullanan birisindeki bir puro ya da bir sigara işlevi görmektedir. Sinema-nikotinle sarhoş olan seyirci, beyazperdeden, sinirlerini yatıştıran maddeyi içine çeker. Haber filmi malzemeleriyle ortaya çıkarılmış bir sinema-nesne, seyirciyi büyük oranda ayıltır ve ona zehirin panzehiri izlenimi verir.

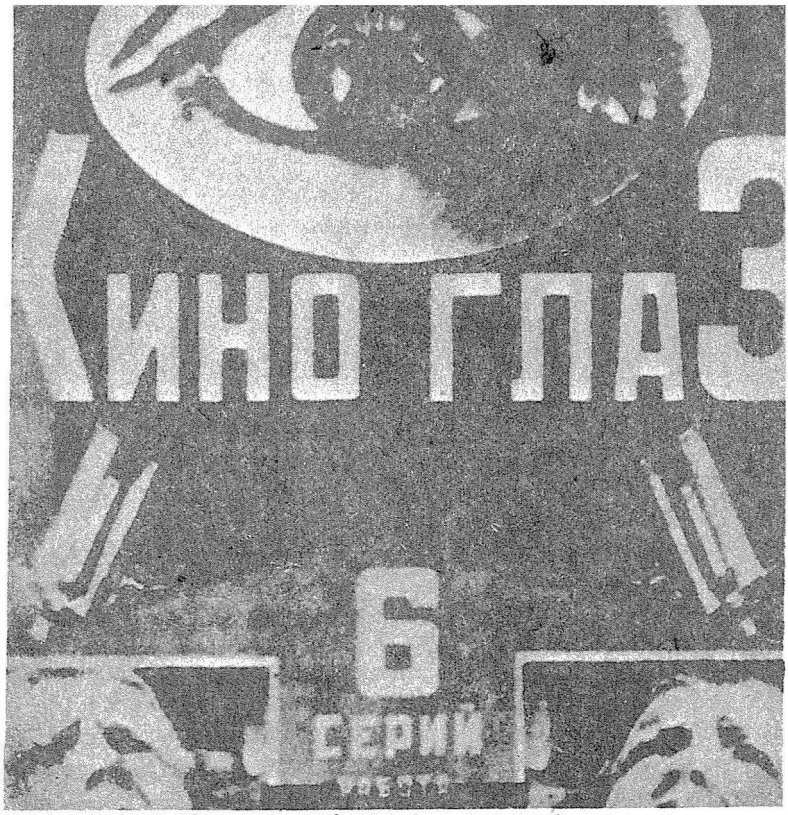
Daha önce hiç sinema izlememiş ve dolayısıyla kurgu filmini bilmeyen bakir seyircide ise bunun tam zıttı bir etki doğar. Bakir seyircinin eğitimi, alışkanlığı ona göstereceğimiz filmle başlayacaktır. **Sinema-Gerçek**'imizi öğrendikten sonra ona bir kurgu film seyrettirirsek, o zaman sigara içmeyen birisinin ilk sigarasını içtiği andaki kadar sert bir tad bulacaktır.

Bu tütünü tamamen yurt dışından ithal ediyoruz. Belirtmemiz gerekiyor ki, bunların arasında sigaralardan çok daha iyi olan izmaritler vardır. Sinema-sigaralar en iyi tiyatrolara giderken, izmaritlerin yazgısı taşraya, kitlelere düşmektir.

Sarhoş olup düşüncelere dalmak (kurgu filmin temel yöntemi) seyirciyi dinsel bir etkiye sokar ve belirli bir süre sonra sürekli olarak aşırı heyecanlı bir bilinçsizlik durumunda tutmaya başlar...Müzikal gösteriler, tiyatro ve sinema-tiyatro gösterileri vb., bilinçaltına işleyerek seyircinin ya da dinleyicinin bilincini akla gelen her yolla çarpıtır.

---

* O zamanlarda Amerikan ve Fransız polis filmleriyle boy ölçüşebilecek, ama sahici Sovyet karakterlerin yer aldığı bir "kızıl dedektif" türü yaratma doğrultusunda kararlı çabalar görülüyordu. Bunun bir örneği Dovjenko'nun *The Diplomatic Bag*'iydi (Diplomatik Çanta).



Rodçenko'nun *Sinema-Göz* (1924) için hazırladığı afiş

Bilinç Ya Da Bilinçaltı

Biz "büyüleyici-yönetmen" ile büyülenmeye açık kamuoyu arasındaki danışıklı döğüşe isyan ediyoruz.

Bilinç, her türlü sihirli düşünceyle tek başına savaşabilir.

Bilinç, tek başına sağlam inanç ve düşüncelere sahip bir adam yaratabilir.

Bizim her türlü düşünce önünde boyun eğmeye hazır bilinçsiz kitleye değil, bilinçli insanlara gereksinimimiz vardır.

Yaşasın görüp işitebilen saf insanın bilinci!

Kahrolsun öpücüklerin, katillerin, güvercinlerin ve sihirli hilelerin güzel kokulu peçesi!

Yaşasın sınıf bakışı!

Yaşasın Sinema-Göz!

BİR DERGİDEN PARÇALAR

Bizim hareketimize Sinema-Göz adı veriliyor. Sinema-Göz düşüncesi uğruna döğüşen bizler kendimize Sinema-Gözler diyoruz...Bir çok düşmanımız var. Bu temel bir gerçektir. Pek çok düşmanımızın olması düşüncelerimizi yaşama geçirmemizi elbette engellemekte. Ama öbür yandan bizi mücadeleye kışkırtmakta ve düşüncelerimizi keskinleştirmekte.

Sanat sinemasına karşı bir savaş sürdürüyoruz ve bu bizi bin kat geriye itiyor. Sanat sinemasından arta kalanlarla (ve genellikle hiçbir araç olmaksızın) kendi sinema-nesnelerimizi kuruyoruz.

Sinema-Gerçek tiyatrolardan dışlanmıştır, ne var ki kamuoyunun ve bağımsız basının düşüncesi hasıraltı edilemez. *Sinema-Gerçek* herkes tarafından Rus sinemasında bir dönüm noktası olarak selamlanmıştır.

(1924)

Sanatlar Sineması'nda /René Clair'in/ *Paris Qui Dort*'unu (Uyuyan Paris) görün.

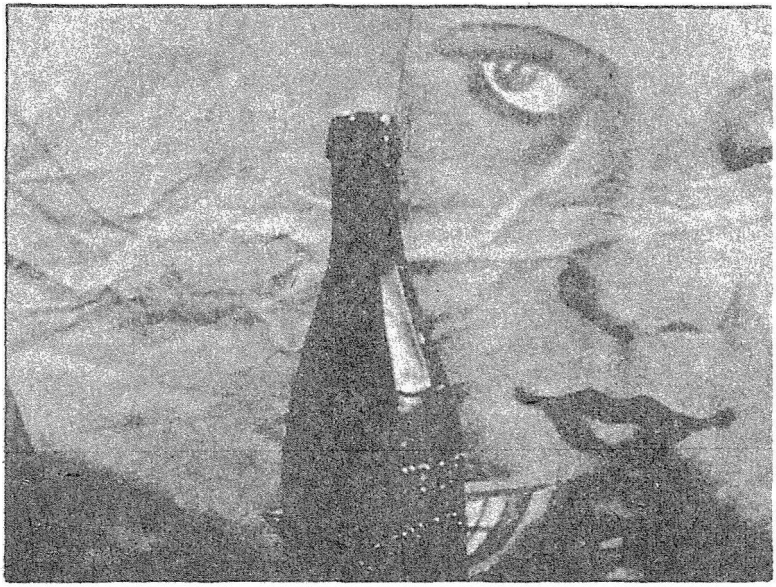
İki yıldır teknik açıdan tam bu doğrultuda bir film yapmak düşüncesindeydim. Durmadan bu filmi yapma olanağı araştırdım. Ama asla fırsat bulamadım. Şimdi, yurt dışında çekilmiş bulunuyor.

Sinema-Göz saldırı mevzilerinden birisini kaybetti. Düşünce, kavrayış, plan ve uygulama arasında çok fazla geciktik. Yeniliklerimizi icat ettiğimiz anda gerçekleştirme olanağı bulamazsak, durmadan bir takım şeyler icat etme ve keşfettiklerimizi asla pratiğe geçirememe riskiyle karşı karşıya kalırız.

(12 Nisan 1926)

ONBİRİNCİ YIL (Çekim Günlüğünden Bir Parça)

Borazan sesi -işaret. Duraklama. İşçiler dağılıyor. Patlamaların olduğu bölgede atlılar devriye geziyor. Bir çan. Duraklama.



Film Kameralı Adam (Vertov, 1929)

Ağır ağır başka çanların yanıtları. İnce figürler (uzakta görülen) fitilleri yakmaya hazırlanıyor. Çanların hızlı çalışı. Fitilleri ateşleyip barınağa koşuyorlar. Patlama. Bir patlama daha. Birbiri peşisıra bir dizi patlama. Taşlar ve kumlar yukarı doğru uçuşuyor. Parçalar kopup raylara, otomobillere, vinçlere düşüyor. Altına sığındığımız kamyonun üstüne yağmur gibi yağıyorlar. Bir İskit'in ikibin yıldır yattığı açık mezara kadar uzanıyor. İskeletin yanında bir mızrak, deliklerine zehir akıtılmış bronz uçlu oklar. Kırık bir çömlek kap. Ölünün başında koyun kemikleri (yemesi için) ve bir savaş atının iskeleti. İskitli, çukur gözleriyle,



Film Kameralı Adam (Vertov, 1929)

kafatasındaki kara deliklerden bakıyor. Sanki patlamaları dinliyormuşcasına. Yukarısında gökyüzü ve bulutlar. Raylar mezarın yanından akıp gidiyor. Rayların üzerinden kırk tonluk vinçler, yüklü trenler geçiyor. Rayların ötesinde inşa edilmekte olan bir su kulesinin iskelesi, araç gereçler, kamyonlar, balyoz ve kazmalarla silahlanmış binlerce insan. İskitli mezarında -ve akıp giden yeni yaşamın gürültüsü.

Çocukken bir defasında komşum yazdığım denemeyi kopya etmişti. O en iyi notu alırken bana (kopya çektim diye) sıfır verdiler. Komşum kurnaz bir delikanlıydı, yaşamaktan hoşlanıyordu. Ciddi düşünceleri sevmezdi, şimdilerde söylendiği gibi "D sistemiyle yaşıyordu". Yaşamı kolaydı, mutluydu ve benimkinden kopya ettiği ev ödevinden çok memnundu.

Almanya'da *Onbirinci Yıl* adlı filmimin son bölümü değişik bir başlıkla, başka birisinin imzasıyla gösterildi. Bir yıl sonra



Lenin Üzerine Üç Türkü (Dziga Vertov, 1934)



Sinema-Gerçek'in (1924) filme alınışı

Onbirinci Yıl'ı sunmak üzere Almanya'ya kendim gittiğimde, daha önce gösterileni aşırmış olmakla suçlandım. İşin doğrusu sonradan büyük bir güçlükle gün ışığına çıkarılabildi.

(1934)

Sinemada düşünceler en kolay biçimde montaj aracılığıyla aktarılır; ama benden düşüncenin bir filmi değil, bir durum, bir olay, bir macera filmi isteniyor...

Gene de bir gün fırsat bulursam sinema üzerinde düşünebilirim.

Lenin, hakkında konuşmak ya da yazmak istediğiniz ne ise onu bilmemiz gerektiğini söylemişti.

Görmediğiniz ve bilgi sahibi olmadığınız bir şey hakkında konuşabilmek, ne yazık ki bir sürü insanda rastlanan çok özel bir yetenektir. Görüldüğü gibi ben böyle bir yetenekten yoksunum.

Lenin Üzerine Üç Türkü'yü milyonlarca seyircinin seyredip kavramasını genellikle başardım. Ama bunun için sinematografik dilden vazgeçmek gibi bir bedel ödemedim. Geçmiş süreçleri reddetmek pahasına yapmadım bunu.

En önemlisi biçim ile özün birliğidir. Özün doğal uzantısı olmayan, koşulların gerektirmediği bazı hile ya da süreçlerle seyircinin sıkıntıya sokulmasına izin verilemez.

1933 Yılında, Lenin hakkında düşünürken, halk sanatının pınarlarına dönmeye karar verdim. Gelişmelerin kanıtladığı gibi...böyle bir yol seçmekte haklıydım.

Bu yolda devam etmek istiyorum.

Halk sanatının sahici belgeleriyle tanışmak beni çok etkiledi. Birincisi, bu türküler türkü- belgelerdi. İyi bilindiği gibi, benim ilgimi en çok çeken şey daima belgesel sanat olmuştur. İkincisi, görünüşteki basitliklerinin altında, güçlü, canlı, çarpıcı derecede içten türküler yatmaktadır. Son olarak, bu türkülerin temel özelliği, biçim ile özün birliğini, başka bir deyişle, tam da biz yazarlar, besteciler ve sinemacıların bugüne kadar erişemedikleri bir özelliği yansıtmalarıdır.

(Şubat 1936)

VI. GRİGORİ MİHAYLOVİÇ KOZİNTSEV



Yeni Babil (Kozintsev ve Trauberg, 1929)

Kozintsev'in iç savaş sırasında ve hemen sonrasında Kiev ve Petrograd'daki yaşamı, bir delikanlının sanatı veo devrin sanat tanrılarını (öncelikle Mayakovski ile Meyerhold'u) heyecanla keşfine ilişkin anıları, daha bir yıl önce kendi büyüğü olan, Egsantrik Aktör Fabrikası'ndan yoldaşı Yutkeviç'in anılarını çok güzel bir biçimde tamamlamaktadır. Yutkeviç gibi Kozintsev de FEKS günlerinden kalma gençliğini ve meraklılığını hiçbir zaman kaybetmemişti; Kozintsev'in ***Hamlet*** *(1964) ve* ***Kral Lear*** *(1970) adlı filmleri, yaratıcı yeteneğini kırk yılı aşkın bir süre ne kadar eksiksiz bir biçimde muhafaza ettiğini gösterir.*

22 Mart 1905'te doğan Kozintsev, Petrograd'daki Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim öğrenimi gördü. 1921'de, yazar ve yönetmen Leonid Trauberg (doğum, 1902) ve Yutkeviç'le beraber FEKS'i örgütledi. Kurdukları tiyatronun başlıca amacı tiyatro sanatının (ve sonradan sinemanın) yeni biçimlerini araştırmaktı. FEKS, ***The Adventures of Oktyabrina'dan*** *(Oktyabrina'nın Serüvenleri),* ***The Overcoat'un*** *(Palto) ekspresyonizminden ve* ***S.V.D'nin*** *(Yüce Dava Derneği) romantizminden* ***Alone'un*** *(Yalnız Başına) gerçekçiliğine ulaşmıştı. Ancak bu gruba zafer getiren, Kozintsev'le Trauberg'in, sonradan Sovyet folkloruna da geçecek olan, kurgusal kahramanları* ***Maksim*** *üçlemeleriydi. Yutkeviç'in gruptan daha en başında ayrılmasından sonra Kozintsev'le Trauberg 1947'ye kadar birlikte çalışmayı sürdürdüler. O zamandan beri Trauberg çoğunlukla senarist olarak çalışırken, Kozintsev'in en iyi ürünleri, edebiyat klasiklerinden yaptığı çarpıcı uyarlamaları (****Don Kişot****,* ***Hamlet*** *ve* ***Kral Lear****) olmuştur. Kozintsev 1922'den itibaren zamanını daha çok öğretmeye ve yazmaya ayırmıştır.*

Kozintsev'in Trauberg'le işbirliği halinde yaptığı filmler şunlardır: ***Oktyabrina'nın Serüvenleri*** *(1925);* ***Mishka against Yudenitch*** *(Yudeniç'e Karşı Mişka) (1925);* ***The Devil's Whell*** *(Şeytan Tekerleği) (1926);* ***Little Brother*** *(Küçük Birader) (1927); S.V.D. (1927);* ***New Babylon*** *(Yeni Babil) (1929);* ***Yalnız Başına*** *(1931);* ***The Youth of Maxim*** *(Maksim'in Gençliği) (1934);* ***Return*** *(Maksim'in Dönüşü) (1937);* ***The Vyborg Side*** *(Vyborg Kasımı) (1938);* ***Film-Notes on Battles No.1 and 2*** *(Savaş Notları, No.1 ve 2) (1941; Lev Arnştam'la birlikte çekmişlerdir);* ***Simple Reople*** *(Basit Insanlar) (1945; bu filmin gösterilmesine ancak 1956'da izin verilmiştir.)*

Kozintsev'in tek başına çektiği filmler ise şunlardır: ***Pirogov*** *(1947);* ***Belinski*** *(1951);* ***Don Kişot*** *(1957);* ***Hamlet*** *(1964);* ***Kral Lear*** *(1970).*

DEVRİMİN ÇOCUĞU

Ben Kiev'de doğdum ve oradaki gimnazyumda okudum. Devrim'in ilk yıllarını yaşadığımız için garip bir eğitim dönemiydi. Derslerin sık sık topçu ateşiyle kesildiği olurdu. Akşamları kitap dolu çantamla okuldan ayrıldığımda, o gün şehrin kimin işgalinde bulunduğundan asla emin olamazdım. Avusturya-Macaristan'a bağlı işgal güçlerinin yerini Petliyura'nın adamları almıştı. Gimnazyumdan uzak olmayan Petçersk'de, hendeklerde öldürülmüş insanların eğri büğrü cesetleri yatıyordu. Öğretmenlerimiz Afrika'nın bitki örtüsü ve hayvan topluluklarını anlatıp Latince fiillerin çekimlerini açıklarken, şehrin varoşlarında makineli tüfekler takırdıyordu. Geceleyin tırısta giden süvari birliklerinin atlarının toynak seslerini, simsiyah güneyin sessizliğinin kurşun sesleriyle yırtılışını, feryatlar, patlamalar ve gıcırtılardan oluşan akortsuz koroyu, gök gürlemesini, davulların çalınışını, seslerin yankılanışını ve ulumaları dinlerdiniz. Haydutlar evlerin kapılarını kırmaya çalışır, kiracıların oluşturduğu nöbetçi ekipler de kimbilir nereden gelecek bir yardım için teneke kutuları sallar, sobalara ve pirinç tabaklara vurulurken şafak sökerdi. Yine, elimde çanta, mavi redingotlarıyla* gülünç biçimde süslenmiş silahlı adamlarla karşılaşarak kırık pencerelerin, mermilerle delik deşik olmuş duvarların yanından hızlı adımlarla yürürdüm. Şehirde ölüm kol geziyordu. İnsanlar, "Kârı zararı eşitledi," "Onu birazcık değiştirdiler", "İşini bitirdiler" gibi laflarla ölümden hiçbir saygı işareti olmadan söz açıyorlardı. Uzaklardan toplar gümbürdüyordu. Haşarı çocuklar birden duruyor, kulak kabartıp silahların kalibreleriyle ilgili tartışmalara dalıyorlardı. İnsanlar farklı silah tiplerinin farklı seslerini ayırdetmeyi öğrenmişlerdi. Vassiliyevski Sokağı'nda darlık çekilen yiyecek maddelerini satan bir karaborsacının etrafında bir kalabalık toplanmış, onu yerlerde sürüklemiş, sattığı çürük ringa balıklarını üstüne başına atmışlardı. İnsanlar arada bir tekme de kendileri vurmak için birbirlerini itip kaka-

* Petliyura'nın milliyetçilerinin giydikleri üniforma.

yorlardı. Spekülatör adamın yüzü kan çanağına dönmüş, ağzından burnundan akan kanlarla gömleği ve balıklar kıpkızıl olmuştu; adamın korkunç bir görünümü vardı. Belleğimde kalan bu imgelerden daha sonra *Vyborg Kesimi* adlı filmimde yararlandım. Şçors'un* askerlerinin şehre girişini, Birinci Süvari Ordusu'nun müfrezelerini kendi gözlerimle görmüştüm. Bütün bunlar 1919 yılında oluyordu.

Binaların duvarlarında "Kızıl yıldız ne demektir?" gibi yazılar vardı. Başlıklarıyla kürk şapkalarına kızılyıldız takmış insanlar Kiev'i kurtarmışlardı. Bu insanlar işgalcilerle haydutların peşine düşmüşler, programları ve göstermelik yargılamalarla yapılan idamları durdurmuşlar, bir Halk Hükümeti kurmuşlardı. Hemen ardından, artık devrimcilerin elinde olan şehirde her türden sanat boy göstermeye başladı. Ukrayna Sanat Bölümü'nün memurlarının masa ve koltuklarını neşe dolu insanlar devraldılar. Sayısız komite, bölüm ve alt-bölümler bütün büyük klasik oyunları sergilemek, halk festivalleri düzenlemek ve 1 Mayıs onuruna meydanları süslemek gibi projeleri tartışıyorlardı. Yerden mantar biter gibi tiyatro ve sanat stüdyoları açılıyordu. Herkes tutkuyla sanata sarılıyor, tutkuyla sanat öğreniyorlardı. Neler öğretilmiyordu ki? Troubadour'lar** ve minstrel'ler*** üzerine, Ukrayna'nın Barok sanatı ve Japon tiyatrosu üzerine dersler vardı. Diajilev'in dansçısı Bronislava Nijinska, Stravinski'nin *Petruşka*'sını yönetmişti. Geleceğin akademisyeni M.P. Alekseyev bir tiyatro repertuvarı hazırlıyordu.

Yalnız gimnazyumda öğretim görmekle kalmıyor, geceleri de resim okuluna gidip Aleksandra Ester' in bir grup gence verdiği derslere katılıyordum. Bir natürmort kompozisyonu sunmuşlardı: Bir peçetede elmalar, bir kavanoz kum. Bu nesneleri çizmemiz isteniyordu, oysa benim zihnimi meşgul eden başka

---

* İç Savaş'ta Alman işgalcilerine direnen Ukraynalı çeteci. (ç.n.).

** Güney Fransa, Kuzey İspanya ve İtalya'da onbir ile onüçüncü yüzyıllar arasında, anlaşılması güç dörtlükler ve uyaklı biçimlerle aşk ve şövalyelik şiirleri ve şarkıları yazan lirik şair ve ozanlar. (ç.n).

*** Genellikle türküler söyleyerek oradan oraya dolaşan ortaçağ halk şairleri. (ç.n.).

imgeler vardı: Bir askeri bandonun çalgılarını duyuyordum, çok sevilen kitapların karakterleri, sanki sahnenin önündeki ışıklar sertçe, garip biçimlerde yakılıyormuş gibi gözlerimin önüne gidip geliyordu, çarpışan kılıçlardan kıvılcımlar uçusuyordu, Gogol'ün *The Frightful Vengeance*'indeki (Korkunç Bir Öç) büyücünün parlak yeşil gözlerini, atlarını mahmuzlayan üç tüfekli askerin koyaklara atlayışını görüyordum. Aslında natürmortta hiç iyi olmamakla birlikte, karikatürler çiziyor, parodiler geliştiriyor, oyunlara dekorlar hazırlıyordum. O sırada stüdyodaki benden daha yaşlı yoldaşlardan başarılı ressamlar olan S. Vişnevskaya, I. Rabinoviç, A. Tiçler ve N. Çifrin gibi bazılarına bir propaganda trenini süsleme görevi verilmişti. Ne yapılacağı konusunda hiçbir şey bilmediğim halde ekiplerine beni de kattılar. Sanırım genç ve coşku dolu oluşum nedeniyle bana dostça yaklaşıyorlardı; vagonlardan bir tanesini kendi başıma süslememe bile izin verdiler. Trene Dinyeper'in uzak bir kıyısından ulaşmıştık, hazırlıklar orada yapılıyordu. Oraya varır varmaz ömrümde ilk defa bir ajitasyon skeci, kısa bir propaganda oyunu sahnelemeyi denedim. Bu oyun, sahneyi açık kapıların oluşturduğu bir mal vagonunda oynandı. Askerler (seyircilerimiz) önde yere oturmuşlardı.

Gerçek mutluluk buydu! Okulda öğretilen sıkıcı formüllerden sonra, çalışmanın olağanüstülüğünü, toplumsal adaleti, son ve kesin mücadeleyi anlatan bu sözcükler harika bir öykü kitabından aktarılan pasajlar gibiydiler. Yeni yaşamımda en şaşırtıcı olan şey de, henüz yeniyetme bir delikanlı olarak benim bu süreçte yer alabilmem, bu uğurda çaba harcayabilmemdi. Daha sonra, trenin cepheye hareket etmesiyle ben de orduya ait bir arabayla Kiev'e geri döndüm. Dizüstü oturmuş, ordu tayınını, işçi ekmeğimi yiyerek. Sonradan yine aynı ressamlar topluluğuyla bu defa şehrin süslenmesi işine katıldım. Geceleyin boyanmış kontrplak yüklü bir kamyonda (hazırladığımız parçaları evlerin cephelerine yerleştirecektik), arabayla birlikte sallanan tahta afişler yığınına uzanmış bir halde karanlık ve boş sokaklarda yol alırken Petrograd'dan yeni kaptığımız dizeleri söylüyordum:

Yetsin artık iki paralık doğrular!
Süprüntüleri kafanızdan söküp atın!
Sokaklar fırçalarımız,
*Meydanlar paletlerimizdir!..**

Eski süprüntüleri zihnimden silmenin özellikle zor bir yanı yoktu. Hiçbir işe yaramayanlardan bile olsa, bildiğim doğruların sayısı henüz çok azdı.

Ardından düşümde bile görmeye cesaret edemediğim bir evrenin kapıları açıldı önüme. Eski Solvtzovski Tiyatrosu (şimdi Lenin Tiyatrosu'dur) bünyesinde çalışan ressam Isaac Rabinoviç ne kadar tutkulu birisi olduğumu öğrenince yardımcı olarak beni yanına aldı. İşim çok güç değildi: Sert çömlekten yapılmış kaplarda koyu renkleri sulandırmam, ressamın seçtiği renkte kocaman bir fırçayı ona daldırmam, asma perdeye sürmem ve atölyenin döşemesine yaymam gerekiyordu.

Günün birinde prova sonrasında bütün cesaretimi toplayıp yapmış olduğum çizimleri yönetmen Mardjanov'a gösterdim. Mardjanov çizimlerimi dikkatle inceledi ve beni başka bir genç ressamla tanıştıracağını, onunla beraber kendisinin yeni yapımlarının dekorlarını hazırlayabileceğimizi söyledi. Önüme hemen, benim yaşımda, sivri burnu ve capcanlı gözleri olan, pleli gömlek ve yeşil pantalon giymiş bir oğlan çıkardı. Başına kareli bir bere geçirmişti, parmaklarının arasında çevirerek kısa bir tahta parçası tutuyordu. Ona Seryoja diyorlardı; soyadı ise Yutkeviç'ti.

Mardjanov bizden *La Mascotte* operetinin dekorlarını hazırlamamızı istemişti. Harika bir duyguydu, bizimle sanki genç olduğumuzu unutmuş gibi konuşuyordu! Büyük ressamlarla çalışmış ünlü usta, iki yeniyetme delikanlıyla sanki seçkin tasarımcılarmış gibi konuşuyordu. Bize oyunun metnini verdi, tek tek notlar aldırdı, kendi fikirleriyle sahnenin olanaklarını açıkladı. Konstantin Aleksandroviç bu görevi son derece doğal sayıyor, bizim yeteneklerimiz konusunda hiçbir kuşku duymaz izlenimi bırakıyordu. Şimdi, bu yöntemin Konstantin Aleksand-

* Mayakovski'nin şiiri, "Sanat Ordusuna Emirler"den.

roviç'in bizi cesaretlendirmek amacıyla benimsediği bir tarz mı olduğunu, bizim gençlik yeteneklerimize gerçekten güvenip güvenmediğini ya da bizdeki coşkuya mı aldandığını bilebilmek benim için çok zordur. Nasıl olursa olsun, dekorlar için çizim yapmaya başlamıştık. Gelgelelim, o sırada zihinlerimizi meşgul eden başka bir şey daha vardı: Aklımıza fanstastik bir fikir, kendi tiyatromuzu kurma fikri gelmişti ve olgunlaşmaya başlıyordu. İçlerinde geleceğin senaristi Aleksey Kepler de olmak üzere, başka genç aktörler bize katılmaya başladılar. İşbirliği yapacağımız insanları bulmakta hiçbir sıkıntı çekmiyorduk! Sanatta hepimiz aynı tanrıya, Mayakovski'ye tapardık; ortak inancımıza körü körüne bağlıydık. Mayakovski'nin güçlü bas sesini, heybetli bedenini başkalarından işittiklerimizle biliyorduk. Şanslı olanlarımızın elinde, onun erken dönem dizelerinden oluşan, tuhaf biçimlerde hazırlanmış küçük kitapçıklar dolaşıyordu; yeni şiirlerini ise ancak elle çoğaltılan kopyalarla edinebiliyorduk. Bu şiirleri hemen ezberler, yüksek sesle okur ve sabahtan akşama kadar bütün gün boyunca (kendimiz için) mırıldanarak tekrarlardık. Dizelerin derinliklerinde yatan duyguyu açıkça algılayabiliyor değildik, ne var ki ritimlerin ve imgelerin gücü, her satırın coşturucu etkisi yüreklerimizi kaldırıyordu. Zevki ve sevinci solumaktaydık: Dünyaya yeni ve harika bir gözle bakmak bizi kendimizden geçirtmişti.

Mardjanov projelerimizi de tam bir ciddiyetle dinlemişti. Onun yanından, Kiev'deki bütün tiyatroların *régisseur-générale*'nin* bürosundan imzalı ve mühürlü bir belgeyle silahlanmış olarak ayrıldık; bu belge, eskiden "Jimmyle-Borgne" kabaresinin bulunduğu bodrum katının, tiyatro olarak kullanılmak üzere bize verilmesini onaylıyordu.

Karanlık bir merdivenden aşağı indik. Bir kibrit yakarak anahtar deliğini bulduk. Anahtar döndü. Kapı açıldı. Oda masalarla, devrilmiş sandalyelerle doluydu. Her yere boş şişeler ve kağıt parçaları saçılmıştı. Küçük sahnede yırtık pırtık elbiseler vardı. Sessizce, soluk almaya bile cesaret edemeden sahneye çıktık, elektrik sayacını bulduk ve ana şalteri indirdik. Sahnenin

* genel yönetmen. (ç.n.)

önündeki ışıklar yandı. Gerçi bütün lambalar çalışmıyordu, ama sahne ışıkları yanmıştı, gerçek sahne ışıkları. Solda, kanatlarda ipler vardı. İplerden birini çekmeyi deneyince perde inmeye başladı; gerçek bir iner-kalkar perdeydi bu. Perdeyi tekrar tekrar kaldırıp indirdik. Sonra auditoryuma inip masalarla sandalyeleri bir köşeye topladık. Elimize geçirdiğimiz bir saplı süpürgeyle döşemeyi titizlikle süpürdük ve sandalyeleri sıra sıra yerleştirdik. Yerleştirme işi bitince ön sıraya kurulup, sessizce sahneyi seyrederek uzunca bir süre bakakaldık. Evet, burası artık *bizim* tiyatromuzdu.

İlk yapımımız için Mayakovski'nin trajedisi olan *Vladimir Mayakovski*'yi seçtik. Elbette oyundaki derin duygu bizim açımızdan keşfedilmeyen bir giz olarak kalmıştı. İlk provalarla birlikte kafalarımız karmakarışık oldu. Mardjanov karşılaştığımız güçlüklerin öyküsünü ağırbaşlılıkla dinledikten sonra oyunun çok zor bir oyun olduğunu söyledi. Ama, "*Sizin* için" diye eklemedi. Hayır, herkes için zordu. Sonra bize kendimizin başka bir şey tasarlamamızı, bir tür palyaçoluk düşünmemizi öğütledi. Bu öneri hemen kendi çağımıza uygun bir dizi fikir uyandırdı bizde. Sirk hepimizin hayranlığını topluyordu. O günlerde Kisso Sirki'nde Fernandez ve Frico adında yetenekli palyaçolar çalışıyordu. Bir cenaze töreniyle sona eren klasik bir palyaço oyununu oynuyorlardı: "Ceset" tabuttan çıkıyor, gözyaşlarına boğulmuş, kederli feryatlar koparan cenaze alayının peşinden koşturuyordu. Frico üç ayak uzunluğunda çizmelerle seke seke yürüyor, üzerindeki sayısız yelekleri birer birer çıkarıyordu. Fernandez, beyaz palyaço takımına pul gibi yapıştırılmış çiçekler ve kelebeklerle parlıyordu. Şişeler ve klaksonlarla ezgiler çalıyor, birbirlerine kayarak vuruyor, takla atarak ve pantalonlarında sakladıkları krakerleri çıkararak kendilerini halkanın dışına atıyorlardı. Bütün şiirselliğiyle eski bir halk komedisiydi oynadıkları. Birinin tebeşirle çizilmiş yüzüyle diğerinin abartı makyajında bir fantezi okunuyordu. Kötü yapılmış bu saçmalıklar zevksiz ve kabaca görünebilir, oysa gerçek palyaçoların ellerinde humouru ve gerçekdışılığının bütün çekiciliğiyle canlılık kazanıyordu. Palyaçoların etkisinde kalıp eğlendirici bir sirk metni *(divertissement)* kaleme aldım. Fer-

nandez'le Frico bize kostümlerini ödünç olarak bedava verdiler. Provalarımıza gelip bize meslekleriyle ilgili pratik öğütlerde bulundular.

Ama başka projeler de ilgimizi çekiyordu. Eski dostumuz kukla Petruşka, boyalı gülleriyle çiçekli perdelerin arkasından çıkmış, bizi kendi büyülü alemine çekiyordu. Kuklalar yapıp, Puşkin'in öyküsü *The Priest and His Servant Balda*'yı (Papaz ve Hizmetçisi Balda) sahneye aktardık. Sokakları ve kulüpleri gezmeye başladık. İlk defa alkış dinlemte şansına bile kavuştuk. Leningrad'daki odamın duvarında hâlâ, öne sarkan sakallı kafası ve yandan asılmış kollarıyla kukla tiyatromuzun sanatçılarından biri asılı durmaktadır. Bir keresinde sahnede öfkeyle şunları söylemişti.:

Ben çingene şarkıcıyım,
Grubun en iyisi!
Bas sesimle şarkı söyler,
Kvas içer
ve hapur hapur ananas yerim...

Kadife redingotu güveler tarafından yenmiş, kırmızı ipek gömleğinin rengi solmuş ve sapsarı tülü kırış kırış olmuştur. Onun bir latarna oyuncusundan benim elime geçişi uzun zaman öncelere rastlar. Ona çok şey borçluyum. Halk fantezisinin mutlu ülkesinde beraber yolculuk yapabildiğim, çocukluğumun arkadaşlarından birisidir; sanatta başarılı olmanın düşünü kuran herkes bu aşamadan geçmeli; Petruşka'yı, Ukrayna'nın küçük kilden yapılmış hayvanlarını (gri ya da kahverengi ağızları, heybetli yeleleri olan tatlı canavarlar) ya da bir kızağa yatırılmış bir kedinin cenaze alayını takip eden farelerin de bulunduğu *images d'Epinal*'i tanımalıdır...

Yutkeviç'in anne babası Ukrayna'dan ayrılıyordu ve Seryoja onlarla birlikte gitmek zorundaydı. Yeni bir yapım için oyun arayan ben, taşlama unsurlarının yer aldığı bir tür halk trajedisi olan *Tsar Maximilian*'ı (Çar Maksimilyan) bulmuştum. İşlenmemiş coşkululuğu ve şiirselliği bana cazip gelmişti. Bu oyunu "güncelliği yansıtacak" bir biçimde uyarlayıp halka açık bir meydanda oynamayı

kararlaştırdık. Sahnesi, kostümleri (gerçek biblolar!), hatta afişi olan gerçek bir yapımdı. Baş rolü Aleksey Kepler oynuyordu. Ne yazık ki tifoya yakalandığım için bengalayı kaçırmıştım.

Petrograd'ı Keşfetmek

Avant-garde nosyonu çok genel bir tanımlamadır. Avant-garde, her ülkede kendi karakteristik tarzıyla ortaya çıkmıştır. FEKS'den söz ettiğiniz zaman, ilk çalışmaya başladığımda benim henüz ondört yaşında olduğumu, FEKS'in kuruluşunun Devrim'in ilk günlerine rastladığını aklınızda tutmak zorundasınız. Tabii en etkili olan kişi Mayakovski'ydi. Bunun dışında elbette Batı'da yapılan bazı deneyleri de izliyorduk. Özellikle Matisse, Picasso ve Cézanne'ı; Morozov'un sanat kitaplarındaki reprodüksiyonları ile Moskova'daki Şçukin'in resim koleksiyonlarından çok iyi biliyorduk... Evet, modern Fransız sanatını çok iyi tanıyorduk.

Kiev Sanat İşçileri Birliği beni, çalışmalarımı orada sürdürmek üzere Petrograd'a göndermişti. Yolculuğumu; sığırların çektiği arabalardan, metal parçalarının üzerine oturmayı gerektiren vagonlara kadar bulabildiğim her türlü araçla tamamladım. İç Savaş günleriydi. Tek bagajım, içinde bir gömlek, Mayakovski'nin bir şiir kitabı ile Picasso resimlerinin reprodüksiyonları bulunan, yastık yüzünden yapılmış bir torbaydı. Gerçekten, yanımdaki herşey bunlardan ibaretti. Petrograd, büyüklüğü ve boşluğuyla beni hayretler içinde bırakmıştı. Saraylar, meydanlar, dev binalar, bütün bunlar, sıra sıra kestane ağaçlarıyla Kiev'in daracık sokaklarından sonra bana kimsenin oturmadığı ve oturamayacağı yerler olarak görünüyordu. İnsanlar, arkada yalnızca anılarını bırakarak buraları terketmişlerdi. Bronz atlının kovaladığı Yevgeni şu meydandan kaçmıştı; Akaki Akakiyeviç evine şu sokaktan gitmişti; Raskolnikov şu evde katil olmuştu. Soğuk sislerde anılar ve anıtlar maddileşiyordu. Azametle atlarına binmiş Çarlar ölü şehirden geçmişlerdi. I. Petro Mühendisler Sarayı'nı acele etmeden terketmişti; I. Nikola süvari atını evlerin arasında mahmuzlamıştı; III. Aleksandr, şimdi yerle bir

edilmiş olan istasyonun yakınında kısrağının üzerinde uyuyakalmıştı.

İnsanlar gelip geçiyordu. Bazıları aylık yiyecek tayınlarını almış, bir kızağın üzerinde evlerine götürüyorlardı. Geleneklere, geçmişi hatırlamaya zamanları yoktu. Takırdayan madenin kulakları sağır eden gürültüsüyle yalpalaya yalpalaya yol alan araba bir meydanı süratle boydan boya geçerdi; tramvaylar işlemiyor, ama bazen, pencereleri kontrplakla kaplı, kimsenin ne duracağı yerleri ne de en son nereye gideceğini bildiği tek bir otomobil görünüyordu. Moyka'nın köşesinden Mars Alanı'na dönmüştüm. Köşedeki evin siyaha boyanmamış pencereleri dikkatimi çekti. Kirli pencerelerle tül perdeden içerideki duvarların dekorasyonu görülebiliyordu. İs ve rutubetten bozulmuş duvarlarda tuhaf kişiliklerin, özgün kuşlarla çiçeklerin resimleri seçilebiliyordu. Burası, ressam Sudekin'in dekore ettiği "Oyuncu Dinlenme Evi"ydi. St. Petersburg'un şairleriyle ressamları burada toplanırdı. Meyerhold, *Columbine'in Eşarpı*'nı burada sunmuştu. Duvarda bir oyuk içinde duran, pudralı peruklu ve üç kenarlı şapkalı hayalet ise, onsekizinci yüzyıldaki İtalyan komedisini canlandıran Venedikli masalcı Kont Carlo Gozzi'ydi. Kapak resimlerini Golovin'in yaptığı, mavi ve sarı zeminlerde üç kocaman portakalın yanında bir aktörün durduğu, onun altında eski yazılarla *Üç Portakalın Aşkı* yazılan ince kitapçıkları yeniden hatırladım. Bu küçük kitapçıkları bir yerlerden elimize geçirip içinde basılı olanları boşu boşuna anlamaya gayret ettiğimizde henüz Kiev'deydik. Vsevolod Meyerhold'un o günlerde kullandığı imzasıyla *Doktor Dappertutto'nun Günlüğü* vardı. Doktor Dappertutto. Masklar komedisi. "Aktörün Dinlenme Evi". Artık pisliğin götürdüğü bir bodrum katı, buz gibi, terkedilmiş... Kar yığınlarıyla buz bloklarının üzerinden atlaya atlaya Mars Alanı'nı geçtim. Karlarla örtülmüş bir at leşi. Yoldan geçen bir devriye. Bir silah patlaması. Düşünceli düşünceli durmuştum: "İşte buraya gidiyoruz!..."

Rastladığım herhangi birine, Kiev'de çok olağan karşılanan biçimde, "Nereden ateş ediliyor?" diye sordum.

Aldığım yanıt, "Hiçbir yerden" şeklindeydi. "Gün ortasındayız. Saatine bir daha bak, yoldaş." Yeni kasabanın ilk öğrendiğim geleneği buydu.

Petrograd'a gelişimin ertesi günü, 25 Ekim Meydanı'nın köşesindeki bir dükkanın penceresinin önüne toplanmış kocaman bir kalabalık dikkatimi çekti. Yoldan geçenler çatlamış pencerenin önüne kümelenmişler, Rosta Ajansı'nın* el yazması bültenlerini okuyorlardı. Onların yanı başlarına, V. Lebedev'in kolaj afişleri asılmıştı. Hemen, ressamın sanatından fışkıran neşeli enerji çarptı gözüme. Resim, figuratif temsilin somut karakterini feda etmeden mutlak bir geometrik basitliğe indirgenmişti. Çocuk resimlerinde şaşırtıcı bir sadelik, temel çizgilerde canlı bir gerçeklik payı vardı. Proletarya tek bir hareketle işçi sınıfının bütün düşmanlarını temizliyordu; ince gri ve sarı bacaklı, cılız burjuvazi ve vurguncular, kocaman bir kırmızı süpürgenin saldırısına uğruyorlardı. Onun hemen yanındaki afişte ise tehditkâr biçimde doğrultulmuş silahlarıyla, mavi yakası rüzgardan uçuşan bir denizci, sarı pelerinli bir Kızıl asker vardı.

Bilinçsizce özlemini çekmekte olduğum herşey çevremdeydi: Halkın imgeleminin kuvveti ve enerjisi, ifade gücü, yaşama sevinci. O zamanlar bütün bunları ifade edebilmekten acizdim herhalde. Ama bu afişlerin görüntüsü yüreğimi sevinçle doldurmuştu.

Mardjanov'u, yapay mağarayla dekore edilmiş fuayesi ve çatlak mermer kaplamalarıyla Tiyatro Sarayı'nda buldum. Mardjanov, Opera Komik'in yönetmeniydi; hemen, yönetmenlik yetkisini kullanarak Stüdyo'ya alınmam doğrultusunda emirler verdi. Daha sonra Güzel Sanatlar Akademisi'ni bulmak, imzalar ve mühürlerle kaplı tavsiye mektubumu sunmak ve resim bölümüne kayıt yaptırmak için uğraşmak zorunda kaldım. Ama bu işi kolayca yerine getirdim. Şatafatlı "Akademi" başlığına gerçekten uygun düşen tek şey, donmuş Neva'nın arkasında

* Rosta: Telgraf ajansı, şimdiki Tass. (Burasının, Mayakovski'nin yazdığı metinlerin üzerinde ressam Lebedev'in çizdiği illustrasyonların varolduğu "sanır pencereler"i, haklı bir ün kazanmıştı.)

yükselen sfenksler ile ana binanın geniş, buz gibi koridoruydu. Biraz ilerleyince, bacaları tavanların altında arabesk şeyler gibi gösteren kontrplak bölmeleri ve küçük demir sobalarıyla küçük odacıklar çıkıyordu karşınıza. Kürk şapka ve pelerinli bir adam beni karşılayarak Altmann'ın stüdyosuna aldı. Stüdyo avludaydı, hava buz gibiydi. Fazla öğrenci görünmüyordu, ancak Kiev sokaklarını süsleyen türde neşeli bir kardeşlik havası vardı. Soğuktan ya da açlıktan kimse yakınmıyordu. Yaşam olağanüstü derecede ilginç görünmekteydi; içinde bulunduğumuz anın yeni bir çağın, sanat çağının başlangıcına işaret ettiğinden kuşkumuz yoktu. Yeni sanat, işçi iktidarı kadar cesur, geçmişe karşı Devrim kadar acımasız olmak zorundaydı. Herkes, odun kesip sobayı yakarken, ateşli bir ruh haliyle "çağdaş ritimler"i ve "sanayi şiiri"ni tartışıyordu. Soğuğa, tütün dumanı ekleniyordu...Altmann boynuna bir atkı dolamış olarak gelir, donmuş parmaklarımızla fırçaları tutardık...Top sesleri gümbürderdi. Sakin sakin saatime bakar, 12'ye ayarlardım. Artık bir Petrograd'lıydım.

Bu arada Odessa'dan yeni gelmiş genç bir adamla tanıştım: Leonid Trauberg. Trauberg bir koşuk oyun yazmıştı, tiyatroya geçmek istiyordu ve bunu beklerken Uprodpitokr adlı bir kuruluş adına çalışıyordu. Bu ismin neyin kısaltması olduğunu hiçbir zaman öğrenemedim. Çevremizde hareketli bir sanat yaşamı vardı. O zor yıllarda sanata o denli tutkun olmamız şimdi tamamen inanılmaz gibi görünüyor. Yarı harap odalarda sergiler açılır, açık tartışmalarda lurstan yüzler kızarırdı. Farklı (ve sayısız) eğilimli şairler dizelerini okurlar, durmadan yeni isimler boy gösterir ve isimleri daha o zamandan destanlaşan şairler yazmaya devam ederlerdi. Bu büyük isimlerin benimle aynı şehirde yaşadıklarını, onların da yiyecek tayını topladıklarını, nezleye yakalandıklarını, ayakkabılarını tamir ettirmek zorunda kaldıklarını düşünmek zordu. Halkevi'nin metalik salonunda balkonun dar parmaklığına yaslanan Aleksandr Blok'u görmüştüm. Sırtımı sahneye dönerek, soluk almaya bile cesaret edemeden onun yüzüne baktım ve bütün dünyada onun kadar güzel ya da hüzünlü gözler olamayacağı hissine kapıldım. Bende bu duyguyu uyandıran, kesinlikle

şairin yalnızca fiziksel görünüşü değildi: Benim gözümde Blok'un şiirleri onun görünüşüne yansıyor, böylece daha bir anlam kazanıyordu. Kunduz kürkünden şapkasıyla, inanılmaz derecede sakin biçimde duruyordu orada; etrafındaki herkes, denizcilerle eşleri sirk topluluğunun hoplayıp zıplamalarına kahkahalar patlatıyorlar, askeri pelerinli adamlar bağırıp çağırıyor, kürk başlıklarının altında darmadağınık saçlı insanlar ayçiçeği çitliyor, sigara satan haşarı çocuklar sevinçten kendilerini balkondan aşağı atıyorlardı.

Moyka'daki Sanatlar Evi'nde Mayakovski'nin güzel bas sesi gürler, onu ellerimiz şişip kızarıncaya kadar coşkuyla alkışlardık. Moskova'dan gelen insanlar tiyatrodaki Ekim Devrimi'ni anlatırlardı; Meyerhold'un adı söylenti ve tartışma furyasıyla birlikte anılıyordu. Meyerhold imgesi, önceden benim gözümde iki portreyle bağlantılıydı. N.P. Ulyanov'un resminde, bu *metteur en scène*'in yüzü düşünceli ve melankolik bir gururu yansıtarak gökyüzüne doğru kalkık, beyaz bir Pierrot gömleğiyle resmedilmekteydi. Boris Grigoryev'in resmi ise, sağ ayağı dans ediyormuş gibi duran, ayakta bir sihirbaz gibi dikilen, beyaz eldivenli, takım elbiseli kibirli birini gösteriyordu; önde Kızılderili bir savaşçı, okunu fırlatmaya hazır durumda yayını germekteydi. Akıllı ve tüylü bir kuşun yüzüne sahip bu adam da kimdi? Bilinmeyen bir roldeki bir hokkabaz, bir hipnotizmacı, bir aktör mü? *Fars*'ın anlatımını düşündüm: Blok'un coşkun hayalgücünde kuşüzümünün özsuyundan oluşan kanını kaybeden palyaço, boyanmış mukavva bedenlerinde yüzlerini saklayan "mistikler"...bizim gözümüze tam anlamıyla anlaşılmaz görünen simgeler, yarım kabartmalar, küpler, masklar ve başka pek çok şey. Bütün bunlar şimdi, bir bakışın sönüp gitmesi gibi yok olmuşlardı.

Askeri bir tünik içinde, omuzlarının üzerine atılmış asker pelerini ve belinde revolveriyle Güney Cephesi'nden dönmüş, Kızıl Ordu'nun onur askeri, komünist Meyerhold çıkagelir. Meyerhold o kadar çok sevdiği Barok'u sahneden bütünüyle silip çıkarmıştır. Binanın tuğla duvarına işlenmemiş odundan yapılar çivilenmiştir. Rus Cumhuriyeti'nin ilk tiyatrosunun tahta döşemele-

rinde şık giyimli kahramanlar yerine, işçi tulumu giyen, "biyomekanik"li eğitmenler görülmektedir. Tütün ve barut kokusu, kişneyen atlar, her öğeye sinen natüralizm...Afişin en altında bir not: "Temsil sırasında içeri girip çıkmak, ıslıklayıp alkışlamak serbesttir." Perde, psikoloji, ön sahne ışıkları, simgeler, makyaj ve dramaturji kaldırılmıştır. Larissa Reisner o günlerde şunları yazmaktaydı: "İşçi Fakülteleri öğrencilerine 'güzellik'ten söz edin, hemen onları rencide etmişsiniz gibi ıslıklamaya başlayacaklar, 'yaratım' ya da 'duygu' sözcüklerini ağzınıza alırsanız sandalyeleri parçalayıp salonu terkedeceklerdir." *Gizemli-Güldürü*'deki bir karakter, "İlkyaz"der. "Yolcu! Dur ve merak et! Perde!" Artık yalnızca merak edebilirdiniz, artık perde yoktu. Öfkesi burnunda gençler yeni düzenin her sözcüğünü coşkuyla selamlıyorlardı. Mayakovski'nin "Sanat Ordusu'na Emirler"ini yerine getirmeye, bedeli ne olursa olsun hepsi de hazırdılar:

Piyanoları sokaklara sürükleyin,
Davulları pencerelerden atın,
İstediğiniz gibi oynayıp zıplayın,
Ama ben fırtına gürültüleri istiyorum!

Teknik nedenlerden dolayı müzik aletlerine el atamıyorlardı. Sorun son iki satırı uygulamaya geçirmekti ve tabii daha basitti.

Trauberg'le ben bütün boş zamanlarımızı birlikte geçiriyorduk. Karanlık, buz gibi sokaklardan geçip Opera Komik'ten eve dönerken, darı (o zamanlar kasaba halkının yetiştirdiği ürünlerden en güzeli buydu) pişirmek için sobanın önüne çömelirken hayali projeler tasarlardık. Profesyonel bir *metteur en scène* olan Georgi Kryjitzki (o yetişkin biriydi) bizimle dostluk kurmuştu. Kısa süre sonra Yutkeviç'le Kapler'in de bize katılmasıyla yeni bir grup doğdu. Her tarafından enerji taşan, sirk sanatıyla ve Rosta Ajansı'nın pencereleriyle büyülenmiş olan bizler daha önce hiçbir yerde görülmemiş olan temsillerin peşindeydik. Kendi mütevazi deneylerim kafamın içinde tuhaf biçimde karmakarışık durumdaydı: Sokak temsilleri, *Çar Maksimil-*

yan'ın panayır temsili, palyaço oyunu, bir proganda treninin rengârenk vagonu... Bütün bunlara, o zamanlar genç ressamlar arasında son derece moda olan bir terminoloji eklenmekteydi. Gerçekte bir tekimiz bile anlıyor değildik, ama bize aşırı-modern geliyor, biz de sakınmadan kullanıyorduk. Daha Kiev'deyken, bir araba sesinin çok ender olarak duyulduğu sakin kenar yollarda yürüyüşe çıkar, "şehirliliğin coşkusu"ndan söz açar, Solvtzovski Tiyatrosu'ndaki klasik matinelerin dışında hiçbir temsil izlemediğimiz zamanlarda müzikhole övgüler düzerdik. Petrograd'da sirkte bazı iyi egsantrikleri, sinemada ise ilk Chaplin filmlerini izlemiştik. "Egsantriklik" sözcüğü bize özellikle çok şey anlatıyordu.

Böylece FEKS'i (Egsantrik Aktör Fabrikası) kurduk. O zamanlar onaltı yaşımdaydım. Elimizde kesinlikle hiçbir maddi olanak olmadığı halde bir yapım sahnelemeyi kararlaştırdık. Yetenekli bir sirk oyuncusu olan Serge, bir kaç kabare sanatçısı ve şuradan buradan toplanmış amatörler projelerimizde istekle yer aldılar. Kendi dönemimizi sert biçimde yansıttığı için, ilk yapımımız olan Gogol'ün *Evlilik*'ini son derece tuhaf bulmuştuk. Oyun, Gogol'ün kendisinin sahnede çaresizlik içinde ölümüyle son buluyordu. Tiyatronun alışılagelmiş bütün biçimlerini yıkmayı, yeni yaşamın yoğun duygularını iletebilecek başka biçimler bulmayı denediğimiz bir örnekti bu. Belirttiğimiz son noktanın farkına varılmadığı sürece, o dönemki yaratımlarımızı anlamak olanaksızlaşır. Bütün bu deneyler, yeni biçim arayışları, yaşamın olağanüstü biçimde yenilenmesi duygusunu yoğun biçimde hissetmemizden kaynaklandılar. Bu mucize duygusunu ve yaşadığımız olayların önemini, bizim gözümüzde korkunç ölçüde akademik ve natüralist görünen geçmişin sanatının sunduğu araçlarla iletmenin olanaksızlığını en içimizde hissediyorduk. Böylece ilk yapımımız olan *Evlilik*'te ritime ağırlıklı bir yer verilmiş oldu, çünkü yenilikler en başta temalarda ya da karakterde değil, ritimde hissedilmekteydi. *Sanat ritimi değiştirmişti.* Yeni çağ ilk ifadesini ritimde bulmuştu. İçinde bir tür çelişki barındırdığından son derece ilginç bir durumla yüz yüze gelmiştik; bu nedenle Batı'nın avant-garde hareketleri ile bizim-

kiler arasında yapılacak bütün karşılaştırmalar bence yanlış olur (üstelik yalnızca bizim yaşam koşullarımız açısından da değil). O dönemde ne yapıyorsak, soğukta ve yıkıma uğramış bir ülkenin açlık ortamında yapıyorduk. Yaşam koşulları çok ağırdı. Ülkenin her cephesinde bir iç savaş yürütmekte olan devlet korkunç sıkıntılar içerisindeydi. Gene de egemen duygu, yaşamın olumlanmasıydı. Genç sanatçılar yaşamı bütün zenginliği ve renkleriyle duyumsuyor, sanatsal biçimler doğallıkla büyük bir halk karnavalının sanatsal biçimlerine bürünüyordu. Her tür yokluk ortamında bir tür fuar süregidiyordu. Genç sanatçılar ortak yazgıyı neşeyle paylaşıyorlar, içinde yaşadıkları zamana güzel gözlerle bakıyorlardı. İşte bu atmosfer unutulur ya da görmezlikten gelinirse, o günlerin sanatı hiçbir zaman kavranamaz.

Böylece *Evlilik*'i sahneye aktarmayı denedik. "Denedik" diyorum, çünkü ortaya koyduğumuz oyunun Gogol'ün oyunuyla da, *mise en scène*'in olağan anlamıyla da hiçbir ilişkisi yoktu. Sirk, kabare ve sinemanın karışımı olan temsilin yapısını doğaçlama yollarla buluyor, bu yapı sıkıcı gelmeye başlar başlamaz değiştiriyorduk. Daha fantastik, daha belirsiz görünen yeni nosyonları hemen denemeye kalkışıyorduk. Herşeyi göstermek istiyorduk: Afişler gibi büyütülmüş insanları, gagları, beyazperdenin önünde oynayan gerçek-yaşam aktörleri ile film-projeksiyonunun bileşimini. Bütünsel etkinin ne olacağını hiç düşünmeden bütün parçaları biraraya getiriyorduk. Sanırım ilk defa birisi çıkıyor, film ile canlı aktörlerden oluşan bu karışımı kullanıyordu* Chaplin'in şimdi hatırlayamadığım bir filminden bazı parçalar almıştık; kopyası eksikti. Film beyazperdede oynarken, önde, en önde aktörler de oynuyordu. Bazı karakterler, kuşkusuz Picasso'nun *Parade* balesi için hazırladığı kostüm desenlerinin reprodüksiyonlarının etkisiyle, "konstrüktivist" tarz-

---

* Bkz. Ayzenştayn'ın *İlk Filmim* adlı makalesi (bu derlemenin İkinci Bölüm'ünde yer almaktadır). *Evlilik*, Ayzenştayn'ın *Her Akıllı Adamın Saf Yanı*'ndan altı ay önce, *Demir Ökçe*'den ise daha sonra oynanmıştı. Aktörlerle filmin karıştırılması yöntemi sahnede aslında daha 1906'da, Chatelet'in *La Biche aux Bois* (Orman Güzeli) adlı yapımında kullanılmıştı.

da giyinmişlerdi. (Şimdi aklıma geldikçe, Gogol en çok beğendiğim yazar olduğu için yaratım faaliyetlerimin daha en başında klasikleri yıkmaya girişmem ve son iki filmim Shakespeare uyarlamaları olduğu için geleneksel sanatı aşağılamış olmam bana çok tuhaf görünmektedir.) Sanattaki çıkışını bizim grubumuzdaki aktörlüğüyle yapmış olan Gerassimov, benim evime ilk defa nasıl geldiğini hatırlamaktadır. İkimiz de onsekiz yaşındaydık; ama ben onun ustasıydım, o da benim öğrencim. O zamanki ilişkilerimiz öyleydi! İlk deneme olarak ona *Hamlet*'i pandomime ve modern kostüme aktarma görevini verdim. Aslında onsekiz yaşımdayken bu tür deneylerden geçtiğime fazlasıyla memnunum; bana büyük yararlar sağlayan deneylerdi. Yaşamımın daha sonraki evrelerinde bu tür deneyler yapmaya kalkışsam, herhalde daha az kendiliğinden, daha az doğal olurlardı. Her neyse, o yılları hatırlamayı seviyorum... Ancak şimdi yine *Evlilik*'e dönelim...

Sahneye yalnızca gala gününde ve yalnızca perde kalkmadan iki saat önce çıkmamıza izin verilmişti. Seyirciler kapının açılmasını ve gösterinin başlamasını isteyerek fuayede gürültülü bir şamata koparırken biz aktörlerle hâlâ prova yapıyorduk. Bu sırada perde önündeki engelin üstüne oturmuş, geniş alnı, kabarık saçları olan genç bir adam, sesiyle bütün gürültüleri bastırarak bizi sıkıştırıyor, tiz bir sesle "Çok yavaş!", "Çok daha yavaş! Hareketi hızlandırın!" diye bağırıyordu. Bu, Sergey Ayzenştayn'dı. Bir söz daha eklemeliyim: Biz her türden eksiklikle suçlanabilirdik, ama ağırlıkla değil! Oysa bizim bu kargaşalı telaşımız bile Ayzenştayn'a çok yavaş geliyordu. Tiyatroyu dolduran insanlar, çoklukla sayısız atölye ve stüdyolardan gelen, bizim gibi gençlerdi. Seyirciler yanlarında büyük balonlar getirmişlerdi: Oyun sırasında sahne balonlarla dolmuştu, aktörler de onları tekmeleyerek auditoryuma geri atıyorlardı.

Parisiana ve Sevzapkino

Yutkeviç'le ben ilk defa bir sergiye katılma daveti almıştık. Çizimlerimizi duvara astıktan sonra, üstlerine "sokak sanatla-

rı"nı (afişler, reklâmlar, panayır gösterileri) destekleyen sloganlar iliştirdik. Bunları okuyan kibirli bir eleştirmen bizi küçümsemek istemişti: "Böyle devam ederseniz, sinemanın da bir sanat olduğunu söylemeye başlarsınız." Bu sözlere çok sıkılmıştık...

Grubumuz sonra dağıldı. Kapler Ukrayna'ya döndü, Yutkeviç Moskova'daki Foregger Tiyatrosu'nda tasarımcılık yapmaya başladı. Kryjitzki çok ağır eleştiriler yöneltip bizden çok daha önce kopmuştu. Trauberg'le bana gelince, gerçekte sinemaya geçene kadar ikimizin durumu da günden güne kötüleşiyordu. Sonunda, bütün eğilimlerimiz ve içgüdülerimizle sinema sanatına çekilmekte olduğumuzu anlamıştık. Nereye danışacağımızı bilmiyorduk. Çok bilmiş bir film asistanı başını anlamlı anlamlı sallayıp, "Ufacık bir umut bile yok" demişti. Gene de bir senaryo yazmaktan vazgeçmedik. Stüdyolara gittiğimizde bekleme odalarından öteye geçemiyorduk. Yazanların pek etkili olmayan görünümleriyle karşılaşınca, "Senaryoya gereksinimiz yok," diyorlardı bize. "Öyleyse neye gereksiniminiz var?" diye sorduğumuzda ise, "25 Ekim Meydanı'nda 'Parisiana'ya gidin. Parisiana'nın üstü Sevzapkino'dur*. Orada senaryo üzerinde çalışıyorlar," yanıtını veriyorlardı. Adres bugün simgesel bir izlenim bırakmaktadır. O zaman ise sözcükler bile keyfi biçimde biraraya getirilebiliyordu.

Fransız-Rus afişini görenler, bir panayır reklâmı görmüşler gibi durmadan edemiyorlardı: takım elbiseli bir adam ve eli onun elinde olan bir kadın, gösterişli afişten dışarı fırlayacak gibiydiler sanki. "Sevzapkino" sözcüğü, gexis bir malikâneyi devralan bir bodrum katı kiracısı gibi, bu şatafatlı manzarada sırıtıyordu. *Bianca the Adventureness* (Maceraperest Bianca) ile *Satan Triumphant* (Muzaffer Şeytan) filmlerinin afişleriyle Harry Piel'in fotoğraflarını geçerek, merdivenlerden dördüncü kata çıktık. Ortalama bir zevkle döşenmiş bir odada uzun saçlı, deri ceketli genç bir adam olan sekreter "sanatsal" posta kartlarını masanın üzerine yaymaktaydı: Bunların içinde antik heykellerin

* "Kuzey-Batı Sineması"nı anlatan "Sevzapkino" sözcüğü, devrim döneminde geliştirilen tuhaf kısaltmaların sözcük-bileşimlerine tipik bir örnektir.

reprodüksiyonları, Repin'in portreleri ve Stable Müzesi'ndeki eski faytonların fotografları vardı. Genç adam bizi samimi bir ilgiyle karşıladı: Dakikalar geçip gittikçe birbirimize daha önceden tanışıyormuşuz gibi hitap etmeye başladık ve yarım saatin sonunda dost olduk. Perde Sanatı Enstitüsü'nde öğrencilik yapıyordu, buradaki görevi posta kartlarını "kızıl köşe"ye yerleştirmekti. "Kızıl köşe"ler bizim şimdilerde dediğimiz gibi "kültürel bir önlem" örneği değil, asıl saldırıya hazırlık anlamına gelen bir savaş eylemiydi. Genç adam buradaki çalışmasına Çeka adına (kaçakçılıkla savaş bölümünde) çalıştıktan sonra başlamıştı. Enstitü'de duyduğu ilk söz, herkesin diline yerleşmiş olan "beyler" hitabıydı. Kızgın öğrenci soluğu hemen Smolni'de almıştı: bunun üzerine sinema cephesine iki genç komsomol daha gönderildi. Genç öğrenci onlarla birlikte "Komünist Meclis"i örgütledi, artık üç kişiydiler. "Kızıl köşeler" henüz ilk adımlarıydı. Friedrich Ermler (genç adamın adı buydu) sinemada "yoldaş" sözcüğünü yerleştirmek için çok fazla çaba harcadı. Bu arada bir aktör olarak başarı kazanmayı da umuyordu. *Tea* (Çay) adlı kısa bir oyunda oynama sözü almıştı. Ermler'in kendi anlatımına bakarsak, bu rol kendi sanatsal kişiliğine kusursuz biçimde uyuyordu. Uzun saçları ve deri ceketi gerektiren bir roldü çünkü. Zaten deneyimi de vardı. Eczacı çırağı Ermler, Letonya'da Rejitsa'da henüz yeniyetme bir gençken, boş bir zamanında mahallenin fotoğrafçısına gitmiş, kiraladığı redingotu ve düğme deliğinde bir kasımpatı çiçeğiyle, önceki gün seyretmiş olduğu bir filmin kahramanı gibi fotoğrafını çektirmişti.

Lenfilm Stüdyoları'nın gelecekteki sinema yönetmenleri, daha sonraları *Çapayev'i*, *The Great Citizen*'ı (Büyük Yurttaş) ve *Baltic Deputy*'yi (Baltık Vekili) çekecekleri bu şehirde toplanmış durumdaydılar. Mesleklerine ilişkin hâlâ hiçbir şey bilmiyorlar, gelecekteki dostlarını tanımıyorlardı. *Palace and Fortress* (Saray ve Kale) filmindeki ufak rollerden birinde sakal ve bıyık takarak kılık değiştirmiş olan Sergey Vassiliyev oynuyordu. Vassiliyev ilk filmini ancak beş yıl sonra yapacaktı. Josif Heifetz ise *İşçi ve Tiyatro* dergisinde gazeteciliğe el atmayı denemişti. Sinema

yönetmenliğini asla düşünmediği gibi, aynı yıl amatör tiyatroya hevesli bir öğrencinin (Aleksandr Zarhi) teknik okulu bitirmekte olduğunu da bilmemektedir. Sverdlovsk'dan yeni gelmiş bir delikanlı olan Zarhi de sokaklarda dolanır, bir tahta perdenin önünde durur ve orada yazılı bulunan sanat ve tiyatro atölyelerine kabul edilme koşullarına gözü takılır. Sanat başını döndürmekte, ne var ki hangi yolu seçeceğini bilmemektedir: Çok geçmeden Sergey Gerassimov da FEKS'in afişini farkedecek ve gelip bize katılacaktır. Moskova'da yeni bir film aktörü (ya da moda olan deyişle "canlı model"), *Bay Batı'nın Bolşevikler Diyarındaki Akıllara Durgunluk Veren Serüvenleri* üzerinde çalışmakla meşguldür: Bu aktörün adı Vsevolod Pudovkin'dir. Proletkült'te Ayzenştayn'ın *Gaz Maskeleri* adlı yapımının provaları sürmektedir. Harkov'da yayınlanan bir gazetede genç bir karikatürist parlamıştır: Aleksandr Dovjenko. Önümde o yıllardaki Petrograd sinemalarının programları var: Beyazperdede tek bir Sovyet filmi bile oynamıyordu...

Pejmürde görünüşlü olan, ama yaptıklarıyla övünen Ermler hızla içeri dalar ve senaryomuz kabul edilir. Gerçekte, o günler için inanılmaz bir olaydır bu. Sevzapkino yönetmenlerinden birisi senaryomuza "süprüntü" der, ikincisi kızgınlıkla, "Bu mu egsantrizm? ABD'den yeni geldim: Egsantrizm diye *ona* derim!" diye söylenirken, üçüncüsü B.V. Çaykovski hiç beklemediğimiz bir şekilde bu komedinin kendisine ilginç geldiğini bildirmişti. Bilim ve Sanat Komitesi Başkanı, Çaykovski'yi gücünün yettiği kadar savunuyordu: Yeni senaryolara, yeni stillere, yeni kuvvetlere gereksinimimiz vardı. Sonuçta önerdiğimiz filmin çekilmesine karar verildi. Çaykovski bu yapımın sanat yönetmenliğine getirildi, biz de onun yardımcıları olduk.

Sevzapkino'nun 1924'te, eskiden bir limonluk, belki de bir fotoğraf stüdyosu olan küçük bir stüdyosu vardı. Duvarları camdandı; madeni aksam içindeki ışıklar zaman zaman aktörlerin üstüne yanık karbon parçaları sıçratıyordu. Stüdyoda üç yönetmenle iki kameraman kullanılmaktaydı; bütün uzmanların Devrim'den önce sinemada uzun deneyimleri vardı. Teknik

donatım ise iki eski Pathé kamerasından ibaretti. Herşey ucuza kapatılmış ve bir hayli eskimişti. Sinemayla ilgilenen ziyaretçiler geldiğinde, öncelikle kostüm bölümü gösterilirdi. Rehberliği üstlenen stüdyo yönetmeni, deriden yapılmış külotlu pantalonu göstermeyi hiçbir zaman ihmal etmezdi: Çünkü bu sıradan bir giysi parçası değil, III. Aleksandr'ın ata binerken giydiği, yani tarihsel önemi olan pantalondur. Kostümler kusursuz bir düzenle muhafaza edilmekteydi. Her rütbeden gümüş kürk yakalı subay pelerinleri, Beyaz Muhafızlar'ın üniformaları, hafif süvari askerlerinin ceketleri ve bir çeşit kadın paltoları sıra sıra asılmıştı; apoletler parıldıyor, altın kordonlar ışıldıyor, düğmeler, kurdeleler ve şeritler dans ediyor, çift renkli madalyalar çiçek açmış gibi duruyor, mızraklı süvarilerin saçları parlayan şapkalarından aşağı dökülüyor, iki başlı kartallar hafif süvarilerin şapkalarına yapışıyorlardı; camekânlar içinde kadifelere yerleştirilmiş yıldızlar, haçlar, rozetler, nişanlar ve madalyalar insanların gözlerini kamaştırıyorlardı.

İşte burada, sessizlik ve naftalin kokuları içerisinde, o zaman çekilmekte olan filmlerin asılları korunmaktaydı. Deneyimli terziler aktörlere bu üniformaları giydirirlerdi. Makyajcıların elinde bütün Romanoflar hanedanına yetecek kadar sakal bıyık stoğu vardı. Saray stüdyonun içinde yeniden inşa ediliyor ve bütün bu gösterişli dekorlar kameralarla ışıkların önüne düzenli bir biçimde yerleştiriliyordu. Sakalı ve bıyığıyla Çar'a benzeyen adam, şık yazıldığı sürece perdede kalan bir altbaşlıkla, devrimcilerin hapiste çürütülmesini emretmekteydi. Emir subayı dikkat diye bağırınca, büyük ve küçük dükler, bakanlar, fahişeler ve bütün çiftler sütunların, maun altlıkları olan kumaşlarla porselen vazoların önünden geçip gidiyorlardı. Sonra, normalde posta kartlarını süsleyen güzel sokaklarda Kazaklar, kamçılarını sallayarak dört nala at koşturuyorlardı. Başka resimlerin yanındaki kalabalık figüranlar gibi koşturuyordu. Çarlığın kurbanı olan Beyazperde'nin Kraliçesi gliserinli gözyaşları dökerken, zindana atılmış olan, gözleri isle dokunaklı biçimde karartılan genç kahramanca pozlar veriyordu.

Her sahne üç açıdan çekilmekteydi: İlkin uzun çekimle bütün sahne alınıyor, sonra kamera orta boy çekimlerine göre ayarlanıyor, çok ender olarak da omuz çekimleri yapılıyordu. Eylem geceleyin gerçekleşiyorsa sahne hafifçe maviye boyanıyor, güneşli sahneler sarı, orman sahneleri yeşil renkle çekiliyordu.

Sevzapkino'nun atmosferi o devrin genel sanatsal atmosferiyle çelişki içindeydi. İnsanlar çok sakin ve çok ticari görünüyorlardı. Film yapımcıları hiç aceleleri yokmuş gibi yaşıyorlar, soyut törenleri ve uzun anıları seviyorlardı. Bildikleri meslek sırlarını ise ancak kaçamaklı sözlerle anlatıyorlardı. Sanattan söz açtıkları zaman seslerinin tonu yavaş yavaş düşerdi. Senaryonun akşam yemekleri sırasında alelacele karalanması, filmlerin geceleyin o stüdyo görevlisine rüşvet yedirilerek başka bir filmin setinde çekilmesi çok daha doğal ve içten, çok daha insani görünüyordu. Burada bana, Mardjanov'un yerinde gördüğüm provaları ya da tanıdığım, bir sanatçının yaşamında kendi çalışmalarından başka ilginç konular olabileceğini anlayamayan ressamların yoğun tutkularını hatırlatan hiçbir şey yoktu. Buradakiler herşeyi biliyorlardı, herşeyden emindiler. Hiçbir kuşkuları yoktu. Burada çalışan insanlar, idari engeller dışında hiçbir şeyden etkilenmeden seçilmişlerdi. İşe başlamadan önce hangi filmlerin para getirip hangilerinin kaybettireceğini, beyazperdede neyin iyi iş yapacağını, neye sırt çevrileceğini biliyorlardı. Bu insanların herşeyi kendilerinden emin olarak çözmelerini sağlayan deneyimleri, Devrim öncesi sinemadaki çalışmalarından geliyordu. Örgüt değişmiş olmasına karşın eski beğeniler ve alışkanlıklar değişmeden kalmıştı. Devrim öncesi sinemada tarihsel-devrimci temaları işleyen filmler de yapılmıştı... Sanatsal bir dille konuşursak Sevzapkino henüz yoktu; bir uçtan öbür uca kadar bütün egemenlik "Parisiana"nındı.

FEKS'den bugüne kalan bir etki var mıdır? Genel düzlemde konuşursak, bence sanatta meyvasını ancak yıllar sonra veren bazı dönemlere rastlanır. Gene de herşey o kadar basit değildir! Zaman kendisini asla aynı biçimde yinelenemez. 1920'lerin sa



SVD (Kozintsev ve Trauberg, 1927)

natından bugüne kalmış şeylere hiçbir yenilikle katkıda bulunulmamışsa, biz bu anlamdaki bir gerilemenin yararlılığına kesinlikle kuşkuyla bakarız: Epigonların* hiçbir ilginçliği yoktur. Gelgelelim bizimkiler gibi deneyler, çağdaş yaşamın esinlendirdiği yoğun duygular gençlerin çalışmalarını hâlâ besleyebildiği zaman, bana değerli görünmektedir. İnsan her dönemde kendi çağına ve kendisine sadık kalmalıdır. Onaltı yaşındaki birisi için sanki ellisindeymiş gibi yaşamak zordur. En büyük mutluluk, onaltı yıllık yaşamın kazandırdıklarıyla birlikte onaltısında yaşamak, kendisinden daha yaşlı gibi davranmamaktır. Yaşlı bir adam için gençliğindeki gibi kalmaya çalışmak da aynı derecede kötüdür: Bunu denemek yeniden dinçleşmek değil, çocukluğa düşmektir.

Kendi ustalarından daha az yetenekli izleyici ya da taklitçilere verilen ad(ç.n.)

Bana göre 1920'lerin en çekici özelliği, o çağın ve dolayısıyla bizim genç oluşumuzdu; kendi çağımız yaptığımız herşeyde içerili olarak kendisini gösteriyordu. Bu önemli bir noktadır. Bütün deneylerimizin çok zor görünen, o devrin seyircilerinin ulaşamadığı özellikleri, daha sonraki yıllarda basit ve anlaşılabilir olmaktadır. Bu bağlamda Şostakoviç'le 1928 yılındaki ilk işbirliğimizi anmak isterim. Şostakoviç, sessiz filmimiz *Yeni Babil*'de kullanılmak üzere bir orkestra müziği yazmıştı. Gala günü bütün sinemalarda, bütün yakınmalarda aynı protestoya rastlanıyordu: "Orkestra yönetmeni bu gece zil zurna sarhoştu." Şostakoviç, enstrümanların bileşimini filarmoni orkestralarının bile güçlükle uyum sağlayabileceği kadar alışılmadık bir tarzda kullanmıştı. Doğallıkla kimsenin duymamış olduğu bu müzik, orkestra şefini sarhoş olmakla suçlayan seyircileri şaşkına çevirmişti. Aynı müziğin kolayca benimsenebilmesi için bir kaç yıl geçmesi gerekecekti: Şimdilerde kimse bu müziği anlaşılmaz bulmuyor. Sinemadan ve seyircilerden söz ettiğimizde, onları durağan bir halde kalıyorlarmış gibi düşünmemeliyiz: Sinema değiştikçe seyirci de değişir. Sinemanın belli bir döneminde anlaşılması güç olarak görünen pek çok özellik fazla zaman geçmeden oldukça basit ve anlaşılabilir hale gelirler.

O günlerde düşlerinde sinemayı gören genç yaratıcıların yetenekleri, bilgi birikimleri ve yaşam deneyimleri birbirlerine göre değişiyordu. Gene de bu kuşağı karakterize eden ortak bir özelliğin varlığından söz edilebilir: Bu gençlerin bir tekinin bile ticaretle kesinlikle ilgileri yoktu. Onlar açısından gişenin ve hasılâtın hiçbir önemi yoktu. Ticari filmlerin estetiğini yabancı bulmakla kalmıyor, aynı zamanda içtenlikle tam cepheden saldırıya geçmeyi de istiyorlardı. Ticari sinemanın mirası önemsizdi, gözlerinde hiçbir değer taşımıyordu. Doğal ki Devrim'den önceki stüdyolarda da yetenekli insanlar çıkmıştı; sinema tarihçileri onların yaptıkları filmleri unutmamamızı sağlamışlardır. Öyle bile olsa, iki sinema arasında bir sürekliliği gösteren en ufak bir işaret dahi yoktur. "1920'lerin başlarında Sovyet sinemasına girdiğimizde, zaten varolan ve şekillenmiş bir şeyle karşılaşmadığımızı unutmayalım," diye yazıyordu Ayzenştayn.

"Biz Bedeviler ya da altın arayıcıları gibi geldik. Bakir topraklarda. Şimdi bile ancak gülünecek derecede ufak bir bölümün kullanılıp işlendiği, müthiş kaynaklara sahip bir toprak." Dovjenko da daha sonraları, "Sinemaya geçen benim kuşağımdan yönetmenler, bildikleri yerleri terkeden, küçücük bir damar bulabilmek umuduyla soğukta ve açlıkta bir ya da iki yıllığına Alaska'ya gidip çorak toprakları kazan Jack London'ın öykülerindeki altın arayıcılarına benziyorlardı," diye yazacaktı. Bu makaleleri yeniden okumasam bile, "altın arayıcıları" ve öncelikle "çorak toprakları kazmak" imgeleri bu elyazmasına aynen yansıyacaktır. Fantastik hazine düşlerde bütün parlaklığıyla ışıldıyor, ne var ki gizlendiği yer hiçbir zaman bilinemiyordu. Gene de bize öyle geliyordu ki, her kazma darbesi altını ortaya çıkaracak ya da gökyüzüne petrol fışkırtacaktı.

İlk senaryomuz olan *Oktyabrina'nın Serüvenleri*, bir tür propaganda filmi afişine benziyordu: Filmin her sahnesinde propaganda oyunlarıyla Rosta Ajansı pencerelerinin etkisi açıkça görülebiliyordu. Kapitalist köpekbalığı Petrograd'a gelince işçilerle köylüler ondan Çarlık döneminin borçlarını ödemesini talep ederler. Köpekbalığı ipek bir şapka giyiyordu; onu, korkunç bir siyah kadife kaşlar takmanın dışında en ufak bir makyaj yapmayan Sergey Martinson oynamıştı (bu, Martinson'un ilk rolüydü). Coolidge Curnonoviç Poincaré'nin (köpekbalığının ismi buydu) geldiğini haber alan Nepman, moda olan bir ekose takımla ona katılır. Bu çiftin planları, genç komsomol kız Oktyabrina (onu dansçı Z. Tarahovskaya oynuyordu) tarafından bozulur. Kızıl Ordu yıldızının takılı olduğu bir fötr şapka giyen genç kız, bütün aksaklıkları düzeltir ve geçmişin kalıntılarıyla mücadele etmeyi sürdürür. Bütün karakterler, 1 Mayıs Günü'nde halkı eğlendiren propaganda kamyonundan seçilmiş görünüyorlardı. Anlatıya ara verildiği zaman perdede harfler görünecekti: Karton filmlerdeki gibi danseden bu harfler, zamanın bilinen sloganlarını ortaya çıkaracak biçimde sözcükler şeklinde kümeleneceklerdi.

Üç ayaklı, kocaman cam gözlü yaşlı vahşi hayvanı (kullanıla kullanıla aşınmış, eski bir Pathé marka kamerayı) evcilleştirme-



Oktyabrina'nın Serüvenleri (Kozintsev ve Trauberg, 1925)



Grigori Kozintsev (1950'lerin sonlarında)

yi başardık. Kameranın kolu, astımlı bir hastanın soluk alıp verişi gibi gürültüyle dönüyordu. Kolu çevirir çevirmez bir takırtı duyuldu: Bir şey takılmıştı. Kameranın yanı açıldı ve film dışarı çıkarıldı, sanki bir akerdeon gibiydi. Gene de tarih öncesinden kalma hayvan bize bir mucize gibi geliyordu. Üç ayağıyla şehrin en yüksek noktasına dikip oradan kocaman cam gözünü aşağı eğebildik. Onu ya gömecek ya da ittire kattıra yürütecektik. Kol daha hızlı ya da daha yavaş dönebiliyordu; filmi geri sarabiliyor, bir, iki (beş, on) imgeyi üstüste bindirebiliyorduk. Çekim yapmak için seçtiğimiz yerlerin uygun olmayışı yazgımızda önemli bir rol oynayacaktı. Bu film için atanan yönetmen Çaykovski bizim düşüncelerimizi saygıyla dinliyordu, ama ilk çekimin uzun bir binanın eğimli çatısında yapılacağını öğrenince çekime nezaret etmekten vazgeçti. Sonraki duruş yerimiz de rüzgârgülünün altından çekim yapmak üzere Amirallık binası-

nın kulesi olarak seçildiğinden, kendimizi tek başımıza, denetimsiz çalışırken buluverdik.

Ayzenştayn, Sovyet sinemasının yirminci yıldönümü vesilesiyle, "Hepimiz sinemaya kendi tarzımızla ve kendi yolumuzu izleyerek geldik," diye yazıyordu. "İşte eczacı Pudovkin; öğretmen Dovjenko; mühendis ben; hâlâ Rahmanov stüdyosunun aktörü olarak hatırladığım Dzigan; işte resimden gelen Kozintsev, Yutkeviç ve Kuleşov; sinema teknisyeni, aksesuvarcı ve tiyatroda ışıkçı yardımcısı Aleksandrov; Çeka mensubu Ermler; şair Şengelaya... Hepimiz Devrim uğruna çalışmasaydık, 1940 yılında, sosyalist sinemanın ilk yirmi yılını inşa etme talihine ve onuruna sahip insanlar olarak aynı albümde biraraya gelip gelmeyeceğimizi kim bilebilirdi?" İşin güzel olan yanı, her birimizin bu kuruluş çalışmasına kendi tarzımızla katılışımız, kendi yolunu izleyişimizdi. Daha güzel olanı, hepimizin kendimizi, ortak bir çabaya ait bir topluluk gibi hissetmemizdi. Kimse kendi kafasına göre çalışmıyor, herkes komşusunun kazma vuruşunu işitebiliyordu. Çok çeşitli alanlarda darbe üstüne darbe vurarak bu toprağı boş ve çorak kalmaktan çıkarmayı başarmışızdır.

VII. SERGEY APOLLİNARYEVİÇ GERASSİMOV

Gerassimov, bu yazısıyla yeni Sovyet sinemasına eleman yetiştirmekte büyük katkısı bulunan Egsantrik Aktör Fabrikası'nın tarihi ve yöntemlerine daha fazla ışık tutmaktadır. 1906'da doğan Sergey Gerassimov resim öğrenimi görmüş, daha sonra Petrograd'da tiyatro tasarımı alanında çalışmıştı. FEKS'e katılmasından sonra Kozintsev'le Trauberg'in ***Yudeniç'e Karşı Mişka****'sında (1925) aktörlük yaparak sinema dünyasına girdi. 1930'a kadar hem aktör hem yönetmen yardımcısı olarak FEKS bünyesinde çalışmaya devam etti. Ondan sonra gruptan ayrılarak kendi başına yönetmenliğe başladı. Gerassimov, bunlara ek olarak, genellikle kendi senaryolarını da kaleme almış ve kendi filmlerinde rol almıştır.*

Gerassimov, şimdi Tüm-Rusya Devlet Sinema Enstitüsü'nde (VGIK) hoca olarak yönetmen fakültesini, ayrıca aktörler stüdyosunu yönetmektedir. Sovyet sinemasında savaş-sonrası en önemli yönetmen ve aktörlerin yarısından fazlası, özellikle Sergey Bondarçuk, L. Kulidjanov, Z. Kiryenko, T.Lyoznova ve I. Makarova onun elinden geçmişlerdir. Bu isimlerin bir çoğu ilk defa Gerassimov'un ***Genç Muhafız****'ında (1948) rol alarak oyunculuğa başlamışlardır.*

Gerassimov'un filmleri şunlardır: ***Twenty-Two Misfortunes*** *(Yirmiiki Şanssızlık) (1930; S. Bartenev'le birlikte çekmişlerdir);* ***The Forest*** *(Orman) (1931);* ***The Heart of Solomon*** *(Solomon'un Kalbi) (1932);* ***Seni Seviyor Muyum?*** *(1934);* ***Cesur Yediler*** *(1936);* ***Komsomolsk*** *(1937);* ***The Teacher*** *(Öğretmen) (1939);* ***Masquerade*** *(Maskeli Balo) (1941);* ***Film Notes on Battle No.1*** *(Savaş Notları, No:1) (1941);* ***The Old Guard*** *(Yaşlı Muhafız) (1941);* ***The Invincibles*** *(Mağlup Olmayanlar) (1941; Mihail Kalatozov'la birlikte çekmişlerdir);* ***Cine-concert for the 25 th Anniversary of the Red Army*** *(Kızıl Ordu'nun 25. Yıldönümü İçin Sinema-Konser) (1943; Mihail Kalatozov ve Efim Dzigan'la birlikte çekmişlerdir);* ***The Great Earth*** *(Yüce Toprak) (1944);* ***The Young Guard*** *(Genç Muhafız) (1948);* ***Liberated China*** *(Özgür Çin) (1950);* ***Country Doctor*** *(Köy Doktoru) (1951);* ***Nadezda*** *(1954);* ***Quiet Flows the Don*** *(Durgun Akardı Don) (1957-58);* ***The Sputnik Speaks*** *(Sputnik Konuşuyor) (1959; E. Volk, V. Dorman ve G.Oganissyan'la birlikte çekmişlerdir);* ***Men and Beasts*** *(İnsanlar ve Hayvanlar) (1962);* ***The Journalist*** *(Gazeteci) (1967).*

Confrère'lerimden* bir çoğu gibi benim de gerçekte 1920'lerde başlayan kendi yaşamöyküm den söz etmem gerekirse, açık ki söze FEKS'i anlatarak başlamalıyım. FEKS, genç (çok genç) insanların bir girişimiydi. Ben onyedi yaşımdaydım. Kozintsev onsekizindeydi ve benden çok olgun görünüyordu. Yirmi yaşındaki insanlar bizim "ustalar" ımız, "yaşlılar", neredeyse başka bir kuşağa ait, zengin deneyimli kişilerdi.

Ama en başından başlayalım. Ben 21 Mayıs 1906'da Ural'da Çelyabinsk yakınlarındaki bir köyde doğdum. Çocukluğumun izlenimleri beni asla terketmediği için kırda doğmuş olmak yaşamımda daima bir rol oynamıştır. Doğduğum bölge ülkenin en tuhaf ve pitoresk yerlerinden biridir. Köylüler, Ural Kazakları, korkunç derecede karakterli, çok ilginç insanlardır. Okula Sverdlovsk'dayken gittim. Sonra, ondört yaşımda, aileme yardım etmek amacıyla çalışmaya başladım. Bir fabrikaya girdim. Ama çok geçmeden, resime yeteneğim olduğunu düşünen ağabeyimin öğüdünü tutarak, Güzel Sanatlar Akademisi'ne kaydolmak üzere Leningrad'ın yolunu tuttum. FEKS'te yazgı birliği yaptığım yoldaşları orada tanıdım. Bana kendi gruplarını, genç insanların "Yeni Sanat" yaratmanın yollarını aradıkları deneysel bir stüdyonun varlığını anlattılar. Tiyatro bana daima çekici gelmişti, hatta resimden de fazla. Aynanın önünde hareketler yapmayı, en çok sevdiğim oyunlardaki rolleri, özellikle Schiller'in Franz Moor'unu (Tanrı bilir nedenini) oynamayı seviyordum.

Yine Güzel Sanatlar Okulu'ndaki öğrenimimin devamı olarak, Vsevolodski-Gerngross'un yönettiği deneysel tiyatronun aktörler kumpanyasına, neredeyse kendimden bile gizleyerek kaydoldum. Bu insanlar folklorik geleneklerden türetilmiş temsillerle deneyler yapıyorlardı. Gösterişli bir sakalla, sessiz bir nikah konuğu rolüyle ben de bir kaç defa sahnede, daha doğrusu arenada göründüm. Aktör olarak ilk çıkışımı bu roller

* Meslektaş. (ç.n.)

le yapmış oluyordum. O zamanlar gerçek mesleğimin aktörlük olduğunu düşünüyordum herhalde. Resime karşı gerçek bir tutkum yoktu (bugünlerde var!), ama sonraları resim sınıflarının yararlı olduğu görüldü. Bir gün, Güzel Sanatlar Okulu'ndaki bir dostum, "Gelip bir kaç parende atar mısın?" diye sormuştu.

Başkentte daha önce de bulunmuştum. Ne var ki taşra cahilliğimin ortaya çıkması büyük sıkıntı veriyordu bana. Şöyle bir şeyin ya da şöyle bir ifadenin ne anlama gelebileceği sorularından uzak duruyordum. Genelde dostlarımı körü körüne izler, süreç içerisinde öğrenmeyi tercih ederdim. Söylemeye gerek yok ki, bu deneyler kişiliğimin şekillenmesi açısından her zaman tamamen yararlı olmadılar; ancak bu defa, okuldaki dostumun özel daveti gerçekten yazgımı belirleyecekti.

Arkadaşım beni, o zaman FEKS'in çalışmalarını sürdürdüğü Proletkült Sokağı, No:2'ye götürdü. (Bu bilmecemsi küçük sözcüğün anlamını ancak daha sonraları çözecektim*.) Orada, altıncı kattaki geniş bir odada, benim yaşımda bir sürü delikanlı iki ustanın yönetiminde (bunlardan yaşlı olanı Leonid Trauberg yirmibir yaşındaydı) parende atıyorlardı. Diğer usta Grigori Kozintsev ise ancak onsekizindeydi, ama bu külhanbeyi takımı üzerindeki etkisi mutlak ve kesindi.

Çok tuhaftır, Kozintsev daha ilk karşılaşmamızda bana FEKS'in *Hamlet*'i sahneleme niyetinden söz etti. Sonra, beni göstermelik bir sınavdan geçirip baş rolü oynayabileceğimi bildirdi; bu role uygun olmam, en azından *Hamlet*'in sahnelenmesi açısından, Kozintsev'in grubunun sanatsal ilkelerini, bana orada hemen açıkladığı ilkeleri kabul ettiğim sürece geçerliydi.

FEKS, tiyatro sanatının eski biçimlerini akla gelen her yolla reddediyor ve yadsıyordu. Bu doğrultuda FEKS üyeleri, ıslıklayarak ve gürültü çıkararak "akademik" tiyatrolarda** gösteriler düzenliyorlardı. Grubun programı, gözalıcı bir kapağı olan küçük bir kitapçıkta ortaya konulmuştu: Büyük pun-

* Fabrika Eksentricheskovo (Aktera): Egsantrik (Aktör) Fabrikası.

** Gençlerin gözünde, "akademik" terimi, Kamerni Tiyatrosu'nun konstrüktivist yapımlarını bile içine alıyordu.



Gerassimov, *Şeytan Tekerleği*'nde (Kozintsev ve Trauberg, 1926)

tolarla "Allez hup! Eccentric Parade!" diye yazılmış, epigraf olarak da küçük puntoyla FEKS'in düsturu olan "Küçük bir yavru olmak, yaşlı bir cennet ozanı -Mark Twain- olmaktan daha iyidir" sözleri basılmıştı.

Seve seve aralarına katıldım. Bu atölyede kesinlikle akla hayale gelmez şeyler yapıyorlardı! Çalışmaların ilan edilmiş amacı, bütün eski değerlerin yerle bir edilmesiydi. Manifestolarda herşeyi (bazen kendimizi bile) kesin olduğu kadar kızgınlıkla reddediyorduk. Ekibimiz hepsi de ateşli ve içten, ilginç insanlardan oluşuyordu. Mayakovski'yle ve onun "LEF" grubuyla ilişkilerimiz vardı. Grubumuz üzerinde Meyerhold'un da etkisi vardı. Bir hayli gürültü çıkarmıştık, ama o kadar gençtik ki insanlar bizi içtenlikle hoş görüyorlardı: Bir şeyler yapmak isteyen çocuklar! Ama ne olduğunu henüz kendileri de bilmiyorlar.

Gene de sahneye koyduğumuz yapımlar ilgilerini çekmekten geri kalmadı. *Vnechtorg on the Eiffel Tower** (Eyfel Kulesindeki Vnechtorg) ile *Hamlet* baştan sona "yeniden işlenmişti". Kral'ın ölümüyle birlikte modernleşme devri başlıyordu. Ölüm ona kulağından gelmişti; ama demode bir zehire boyun eğmemiş, bir telefon alıcısından geçen yüksek gerilimli elektrik akımına teslim olmuştu. Bu oyun hiçbir zaman gün ışığına çıkamadı. Gene de Kozintsev'le Trauberg'in, Maurice Leblanc ile Gaston Leroux'nun tarzını izleyerek yazdıkları metinlerini öğrenmiştik.

Ardından sinema geldi ve hepimizi tepeden tırnağa sarstı. Hepimiz, bize kendimizi ifade etmek açısından çok daha geniş bir alan, daha zengin araçlar sunar görünen bu yola atıldık. Hastalığım nedeniyle FEKS'in yaptığı ilk film olan *Oktyabrina'nın Serüvenleri*'nde görev alamadım. Ama ikincisinin herşeyine katılmıştım.

Yudenic'e Karşı Mişka, neyin ne olduğunun bilinemeyeceği, karman çorman bir şeydi. Senaryo tamamen küçük bir kağıt parçasına yazılmıştı; herşeyi çekim sırasında zihnimizden uy-

* Vnechtorg: "Dış Ticaret" anlamına glene Vneçnaya Torgovlya'nın kısaltılmış biçimi.

durmamız gerekiyordu. Aklımıza gelen herşeyi yapabilirdik, yapmak zorundaydık. Bu macera tamamen hayal kurarak geçti. Yeniden üzerinde düşündüğümde, kendi kendime bizi yalnızca sağlıklı oluşumuzun kesin olan ölümden kurtardığını söylerim. Havanın durumuna aldırmadan yalnızca futbol şortlarımızı giymiş olarak çalışırdık. İşaret direklerinden hareket etmekte olan trenlerin üzerine atlar, hayvanların (ve kendimizin) bacaklarını kırarak demiryolu raylarında dört nala at koştururduk. En cüretkâr numaraların, başdöndürücü düşüşlerin ve en çılgınca buluşların birikimiydi bu.

Film küçücük bir tiyatroda, şaşkınlıktan ağızları açık kalan bir seyirci kitlesine gösterildi. O zamandan beri kimse onu yeniden seyretmemiştir... Sovyet sinemasının tarihinde bir yeri olacağını da sanmıyorum!

O sırada Gagarinskaya Sokağı'ndaki büyük bir konağa taşınmıştık; burası bize tüccar Elisseyev'den kalmıştı. Goblen duvar örtülerinin yanı sıra, bize her hafta temizlik yapma derdi çıkaran dev bir kırmızı halıyla (ünlü altıya sekiz metrelik halılardan) bazı mobilyalar da vardı. Aktörlük mesleğimizin temel disiplinleri olan cimnastik, akrobasi ve bokstan oluşan bütün çıraklığımızı bu halının üzerinde geçirmiştik.

Eğitimin kuramsal yanı Leonid Trauberg'e düşmüştü. Trauberg işini tutkuyla, mükemmel bir ustalıkla yapıyor, bize yirmiiki yıllık yaşamında biriktirdiği bütün sanatsal ve edebi keşifleri hevesle anlatıyordu. "Sinema-hareket" denen en önemli konuyu Grigori Kozintsev öğretmekteydi. Bu, Amerikan komedi ve dedektif filmlerinin matematik kesinliğine dayanan bir öğretiydi. Aktörün "hissetmemesi" gerekiyordu. "Duygu" sözcüğü, daima bütün trupun aşağılayıcı kahkalaları eşliğinde alaycı surat buruşturmalarla telaffuz edilirdi.

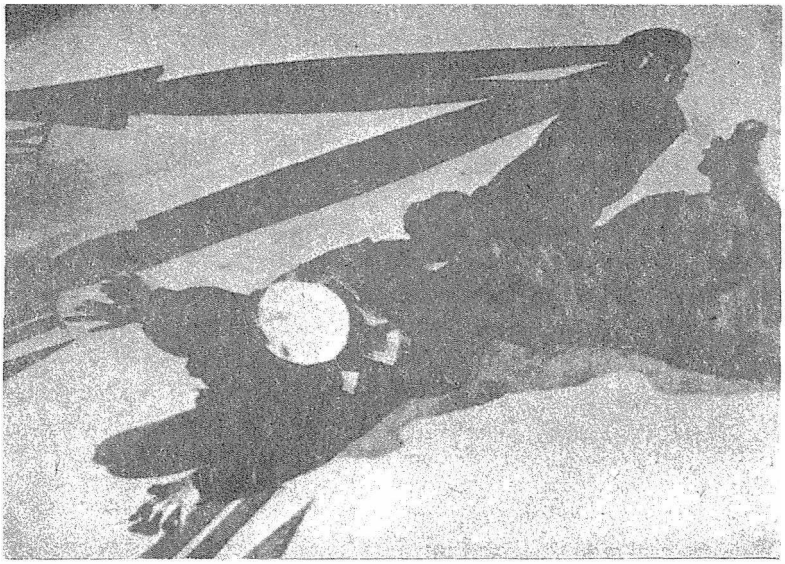
Dürüst olsun olmasın bulabildiğimiz her yolla, o zamanlar perdelerimizi istila eden macera filmlerinin afişlerini edinmeye çalışıyorduk. Elissevey'in konağının duvarlarını bu afişlerle kaplamıştık; bu duvarlar arasında hareket eden herşey, ellerinde tabancalarıyla oldukça renkli, vahşi kahramanların filmlerinin biçimine ve ruhuna tamamen uygun düşüyor, sararmış gü-



Gerassimov Yudeniç'e karşı Mişka'da (Kozintsev ve Trauberg, 1925), solda, ve *Palto*'da (Kozintsev ve Trauberg, 1926), sağda.

zellikleri maskeliyordu. On yıl sonra Kozintsev'le Trauberg'in dev *Maksim* üçlemesini üretmelerini sağlayacak olan sinemanın kökenleri bunlardı...

Bu hastalık Ayzenştayn'ın *Grev*'inin görünüşüne kadar devam etti. Yönetmen (resmi olarak) bizim asıl şefimizdi. Yirmidört yaşında ve bize göre yaşlı bir adamdı. Ondan konuşurken daima, "İhtiyar diyor ki...", "İhtiyar'ın düşüncesi şu ki..." derdik. Bizim tartışmasız *ustamız* hep Kozintsev olarak kalmıştı. Ben, Kozintsev'in *Grev*'i seyrettikten sonra stüdyoya oldukça düşünceli bir halde dönüp, "Şimdiye kadar bütün yaptıklarımız bebek maması. Bütün düşünce tarzımızı, herşeyi gözden geçirmek zorundayız, Gerçek yaşamla ciddi bağlar aramak zorundayız," deyişini hatırlıyorum. Ve o günden itibaren bütün grubumuz kendisini okumaya, tartışmaya ve ciddi incelemeler yapmaya verdi.



Şeytan Tekerleği (Kozintsev ve Trauberg, 1926)

O zamanlar Amerikan sinemasına delicesine tutkunduk. Dedektif filmleri, taşlamalar, melodramlar ve elbette Griffith'in bütün filmleri bizim gözümüze yeni keşifler ve modeller gibi görünüyordu. Daha kesin bir dille söylersek, onları kendi tarzımızla yeniden yapmanın daha iyi olduğu düşüncesine kapılmıştık. Böylece egsantrik dönemden çıkıp dedektif melodram tarzına kaydık. Bu aşamayı çabucak geçtik ve kısa süredé, yeni doğmuş olan Sovyet sinemasına daha uygun yeni öğeler görünmeye başladı. Büyümüştük. Daha aklı başında, daha bilinçli kişiler olmuştuk. FEKS'in çalışmalarının en önemli anı, Zola'dan esinlenerek çekilen, sinematografimizin mirasının bir parçası haline gelen *Yeni Babil*'di. Bizim egsantrik sinemadan siyasal sinemaya geçişimizin tarihi bu filme dayanmaktadır.

O sırada (daha doğrusu bir süre önce) edebiyatın bazı devlerinden (Zola, Gogol...) derinden etkilenmiştik. (*Palto*'yu sinema-



Gerassimov *Yalnız Başına*'da (Kozintsev ve Trauberg, 1931)

ya uyarladık.) *The Devil's Wheel* (Şeytan Tekerleği), açıkça Tinyanov ve Şklovski gibi yazarların, yani Leningrad edebiyatının formalist okulunun etkisini yansıtmaktaydı. Bu geniş bilgi sahibi, zeki ve olağanüstü insanlar topluluğu *(pléiade)*, bize yaşamın asla basit olmadığını öğretmişlerdi. Ve genellikle çelişkili öğeler barındıran bu etkilerin yarattığı şoktan, bizim dünya anlayışımız (ayrıca, sinema gerçekçiliğinin ilk parıltıları) doğuyordu.

Grubumuza ün kazandıracak olan ilk film, *SVD*'ydi (Yüce Dava Derneği). İnsani ve toplumsal öğelerle tarihsel sorunların nihayet kendini gösterdiği ilk filmdi. Ardından *Yeni Babil*'i yaptık. *Yeni Babil*, Paris Komünü'nü anlatan, 1870'ler Fransa'sındaki yaşamı canlandıran gerçek bir "problem" filmiydi ve korkunç bir başarı kazandı. Yıl 1928 olmuştu. Hepimiz yirmiiki yaş dolaylarındaydık; kendimizi dünyadaki bütün bilgelik ve

deneyimlerle zenginleşmiş hissediyorduk. Kazandığımız başarıya karşın stüdyomuzu da işletmek zorunda olduğumuzdan, stüdyonun bir kısmını Klementi Mint adında, Stumazit* (bu formülün anlamını bugün dahi çözemiyorum) denen kendi stüdyosunu yöneten genç bir adama kiralamıştık. Bir gün tesadüfen, Stumazit'in genç yöneticisinin öğrencilerine verdiği talimatı işittik: Mintz, grubun doğrudan amaçlarından birisinin FEKS'i, "o akademik kurum"u yıkmak olduğunu söylüyordu. Böylece ne kadar yaşlandığımızı öğrenmiştik!

Sesli filme bazı önyargılarla yaklaşmıştık. Ayzenştayn, Aleksandrov ve Pudovkin, uluslararası bir sanat olmanın özgül niteliklerini kaybetme riskini göze alarak sesli filmde konuşma olmaması gerektiğini savunan bir deklarasyonu yeni çıkarmışlardı. Büyük Sessiz Sinema, tamamen sessiz olmasa bile, hiç değilse ifadeye yer vermeden varlığını korumak zorundaydı. Bu konu üzerine sert polemikler çıktı!.. Sonraki gelişmelerin bu manifestoyu geçersizleştirdiğini şimdi biliyoruz. Ama o günlerde bu *manifestoda yazılanlarda* büyük bir doğruluk payı buluyorduk. 1931'de çekilen, deneme niteliğindeki ilk sesli filmimiz olan *Yalnız Başına*'da yalnızca Şostakoviç'in müziğine, dağınık anlamsız söz kırıntılarına, gözle görülür bir neden olmadan tesadüfen araya girmiş konuşma parçalarına yer verilmişti. Ama daha önce, *Yeni Babil*'in çekilmekte olduğu sırada, bir filmde eyleme tamamen ve organik biçimde bağlı bir müzik parçası bulmanın olanaklarını araştırmıştık. O sırada Şostakoviç bizim grupla çalışmaktaydı: *Yeni Babil* için filmin her projeksiyonunda kullanılması gereken bir müzik hazırlamıştı (genelde, moda olduğu gibi, piyanoyla). Şostakoviç'in bu ilk dönem çalışmalarından (o zamanlar onsekiz yaşındaydı) birini bugün incelemeyi denemek sanırım çok ilginç bir girişim olur.

Kendime gelince, ben kariyerimi aktörlük yaparak sürdürdüm. Sesin ortaya çıkışına kadar, aktör yönetmenin isteğine körü körüne boyun eğerdi. Yönetmen tasarladığı karakterlerden

* Stumazit: Studia Massovyç Zreliçtç i Torjecstv (Kitlesel Festivaller ve Temsiller Stüdyosu).



Yalnız Başına (Kozintsev ve Trauberg, 1931)

uzaklaşmak gibi bir sorun çıkmıyordu. Ben bu aktörlerden biriydim ve yavaş yavaş içimde sisteme karşı bir başkaldırı duygusunun kabardığını hissettim. Kendi düşünceme uygun başka şeyler yapmak istiyordum: Her jesti, her ifadeyi nasıl yerine getireceğimin bana anlatılmasını istemiyordum. O sırada Kozintsev'le Trauberg'in *Yalnız Başına*'daki baş yardımcılarıydım ve ayrıca kolhoz başkanını, duygusuz, aptal bir bürokrat rolünü oynuyordum. Kırda geçen çocukluk günlerimi hatırlamış ve kendi rolümün metninin hiçbir açıdan gerçekliğe uymadığını görmüştüm. Uydurulmuş bir kişiyi, hayal ürünü bir yaratıyı değil, kendi adıma gerçekten tanıdığım gerçek, canlı birini oynamayı istiyordum. Böylece bu sessiz filmde (sessiz olarak çekilmişti) konuşmaya başladım. Gerçekten. Anlam taşıyan, kendimi oynadığım karakterle özdeşleştirmeme yardım eden ifadeleri söylemek. O zaman geçerli olduğu gibi dudak hareketlerini taklit etmek yerine gerçekten konuşmaya, gerçek sözcükleri telaffuz etmeye çok kötü bir zevksizlik gözüyle bakılıyordu. Sanatla gerçek ilişkimin o anda başladığını düşünüyorum. Her koşulda, sanatla ilişkimin ilk parıltısı. Dahası, bu filmden sonra FEKS'inkinden farklı bir yol seçmiştim; birlikte yaptığımız son çalışmamızdı.

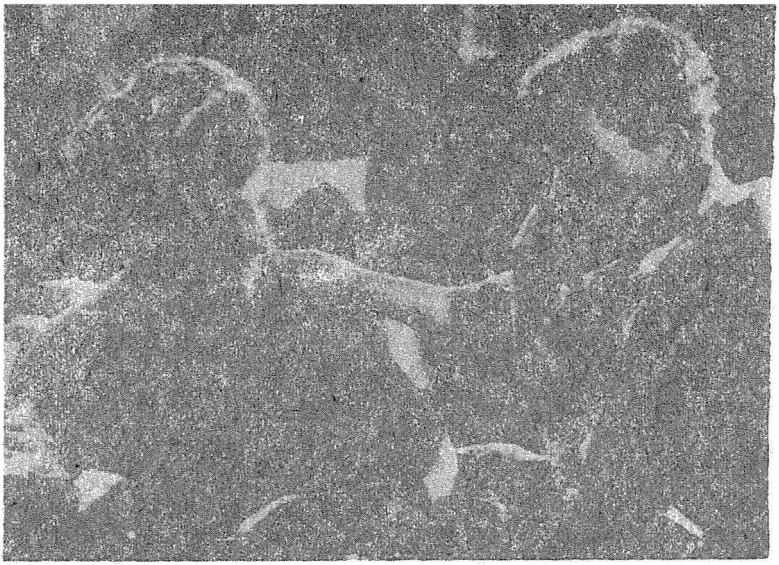
Daha önce yazar Skorinko'nun kaleme aldığı bir senaryoyla, ilk filmim olan *Yirmiiki Şanssızlık*'ı yönetmeye kalkışmıştım. Sonuç gerçek bir felaketti! Bu filmde Bartenev'le işbirliği yaptım, onun da ilk denemesiydi. İkimiz de *mise en scène* konusunda korkunç cahildik. Bu girişimde hiç açığa çıkmayan nedenlerden dolayı işbirliği yapmıştık. Film gerek yetenek gerekse duygu açısından çok zayıf kaldı. Tanrı'ya şükür, bugüne tek bir parçası dahi kalmamıştır.

Daha sonra, bu defa tek başıma, odun kesicilerin yaşamıyla ilgili olarak, aktörlerin de yer aldığı *The Forest* (Orman) adlı filmi çektim. Bu film beni umutlandırmış olmalı, çünkü ekibimdeki insanlar, "Bu adam bir gün yönetmen olacak," demeye başlamışlardı. Bu film aynı zamanda senaryo yazarının dikenli yolundaki ilk adımlarıma işaret ediyordu. Edebi uğraşın bana her zaman cazip geldiğini kabul etmeliyim: En büyük hazzı yazar-

ken duyduğum kanısındayım. Yıl 1931'di ve o andan itibaren çalışmalarımda az çok sürekli bir çizginin varlığından söz edilebilir. *Do I Love You?* (Seni Seviyor muyum?) da sessiz bir filmdi, oysa ilk sesli filmler -Ekk'in *Road to Life*'ı (Yaşam Yolu), v.b.- gösterime girmişlerdi bile. Ne var ki 1935'e kadar, ortaya çıkabilecek zararları en aza indirme düşüncesiyle bana yalnızca sessiz konuları çekme görevini emanet ettiler!

Benim ilk sesli filmim, romancı Guerman'la ortaklaşa yazdığım *Cesur Yediler*'di. Gerçek, ciddi bir yönetmen olarak asıl yaşamöyküm bu filmle başlar. *Cesur Yediler*, kendi tarzımla yaptığım ilk filmdir. Sinemaya tiyatronun yöntemlerinin sokuluşu beni daima sınırlendiriyordu. Bu yöntemler kamera ve mikrofonun karşısında halk önünde oynar gibi seste yükselip alçalmalara yol açıyordu; ilk sesli döneme işaret eden, tiyatrodan ödünç alınan diğer yöntemler de yürek parçalayıcı naiflikler olarak görünüyordu bana. Sonuçta Guerman'la birlikte ilk sesli filmimizi böylesi kötü alışkanlıklara karşı bir protesto biçiminde çekmeyi kararlaştırdık. Sinematografiye özgü bir şekilde, insanlara kamera tarafından takip edildikleri izlenimini vermeyi istiyorduk. Bu "doğrudan" bakış, şimdi bile bazı insanların başarıp bazılarının başaramadığı ideal bir tarzdır. Böylece çok az şeyin değişmiş olduğunu anlarsınız. Temelde bizim araştırdığımız şeyler aynıdır, herkes kendi düşüncesine uygun arayışlar içindedir.

Cesur Yediler bir yandan bana büyük bir başarı kazandırırken, öbür yandan diyebilirim ki oldukça telaşlandırdı. Çünkü kendi payıma, bu filmde bana atfedilen "keşif yapma" özelliğini hiç mi hiç göremiyordum. Bence film çekmenin bu tarzı doğal bir yoldu. Gene de belli bir özkeşif unsuru algılamamış değildim. Hemen sonra, yine aynı aktörlerle aynı çizgiyi sürdüren, eğitmenlik yeteneklerimi sınadığım *Komsomolsk* filmini yaptım. Kozintsev, kendisi yokken stüdyosunun yönetimini bana emanet ederek, başından beri beni sinematografik eğitim alışkanlığına itmişti. Yani *Cesur Yediler*, benim pedagoji kariyerimin başlangıcına işaret etmektedir: Film ünitesi özünde benim sınıfım, benim öğrencilerimdi.



Komsomolsk (Gerassimov, 1937)

Ve hep bir öğretmen olarak kaldım. Öncelikle Leningrad Stüdyoları'ndaki kendi atölyemde. Savaştan sonra Moskova'da, Tüm-Birlik Devlet Sinematografi Enstitüsü'nde (VGIK) dört kuşak öğrenci yetiştirdim. Bunların aralarında son derece ilginç aktörler ve yönetmenler vardır. Moskova'daki yirmi yıllık yaşamımda yürüttüğüm çalışmalarımın özü budur.

Yaratım Süreci

Sinemadaki yaratıcı yöntemler konusunda aşırı görünebilecek, köken olarak polemik doğurabilecek fikirlerim vardır. Ben sinemayı, "sentetik" bir sanat etiketi taşıdığı halde, bir ekip çalışması olarak bilindiği halde, mutlak anlamda ve kesinlikle katı bir yaklaşımla, ona aykırı her türlü görünümüne karşın bir yazarlık sanatı olarak görüyorum. Kimdir yazar? Bir başarısızlığa -ya da bir başarıya- rastlanan her yerde bu soruyla karşılaşı-

rız. Benim görüşümce yazar *(auteur)*, entelektüel açıdan bütünlüğe (ensemble) egemen olan kişidir. Bu kişi, yazar, yönetmen, kameraman, aktör olabilir. Daima ilk fikrin ve çalışma *tutkusunun* gerçek ustası olan kişidir. Diğerlerine sözcüğün tam anlamıyla egemen olan birisi. Bazen tuhaf bir duruma rastlanır: Birisi bir filme başlarken, sonuçta yazar o değil de başka birisi olarak görünür. Genellikle, filmin yazarına dönüşen kişi aktör olur. Hatta bestecinin bile ortaya çıkıp kendisi yazara dönüşerek, bütün herkes üzerinde egemenlik kurduğu durumlara rastlanabilir.

Yaratım olayı bir güçler mücadelesidir. En iyi sonuç, bütün güç tek bir kişinin ellerinde toplandığı zaman alınır. Filmin yönetmeni, çalışmasıyla ilgili plastik bir bakışa sahip olarak, aynı zamanda hem aktör hem de kameraman olabilirken, bunun yanı sıra beğenisi ve bilgisi sayesinde müziğe de egemen olabilir. İşte o zaman, *yazar bir kişi olduğu zaman*, gerçek sinema doğar. Kafasında tek, başarılmış bir yapı halinde bir filmin bütün müziğine sahip olduğu zaman... Evet, benim gözümde sinema bir ekip sanatı değil, hâlâ bir yazarlık sanatıdır. Ayzenştayn'la Dovjenko bu şekilde çalışıyorlardı, Chaplin'le Fellini de bu şekilde çalıştılar. Senaristler bu konuda ne söylerlerse söylesinler, filmin yazarı kendisini çalışmanın ana kaynağında bulmalıdır. Sinema bir yorumlama sanatı değil, bir yaratma (genesis) sanatıdır.

Edebiyat yapıtlarını beyazperdeye uyarladığım zaman, onları asla *kendi* filmlerim sayamadım. *Durgun Akardı Don*, Şolohov'un filmidir. Ben sık sık, ortaya bir Gerassimov filmi ortaya koyacak biçimde öyküde değişiklik yapmadığım için eleştiriye uğramışımdır. Oysa böyle bir şey beni her zaman kızdırırdı: Benim sorunum tam da kendimi tamamen yazar Şolohov'a tabi kılmaktı. O romanı çok fazla sevmiştim ve seyirci, can bulmuş olan bu kitabı sinemada görsün diye özünden ya da ruhundan hiçbir şeye ihanet etmeyecek kadar çok seviyorum. Bazı insanların benden yapmamı istedikleri gibi, Şolohov' un zaptettiği alana girmeyi niçin isteyeyim ki? Aynı problemlerle 1941'de, Lermontov'un draması *Maskeli Balo*'yu uyarladığım zaman da



Maskeli Balo (Gerassimov, 1941)

karşılaştım. Ben, belki Schiller'den gelen romantik geleneklerden dolayı, tercihlerimde Puşkin'den sonraya koyduğum Lermontov'u her zaman sevmişimdir. *Maskeli Balo*'yu da ağzının tadını bilen birisinin en sevdiği yemeği önünde bulduğu zaman duyduğu sevinçle uyarladım; ama bunda da Lermontov'un yarattığını yeniden üretmeye çalışmaktan öteye gitmedim. Kıskanç koca ve katil Arbenin'i, asıl öyküde en fazla yirmialtı yaşında olduğu halde hep seksenine merdiven dayamış kişilerin oynadığı bir tiyatro geleneği vardır. Ben ise tiyatro müzesinden alınmış bir şey değil, genç insanların öyküsünü anlatan genç bir *Maskeli Balo* yaptım. Kendi kendime sormaktan hiç vazgeçmediğim soru da, "Lermontov'un kendisi bunu nasıl görmek isterdi?" sorusuydu. *Genç Muhafız*'da da aynı şey oldu: Yazar Fadeyev çok yakın bir dostumdu, onun bütün düşüncelerini, her episodun derininde yatan nedenleri biliyordum. Diyeceğim o ki, yazar ünvanını gerçekten yazar olan kişiye seve seve verece-

ğim örnekler vardır. Yazır, en güçlü olan kişidir.

Son bir söz. Şu sıralarda dedramatizasyon sözü ağızlardan düşmüyor. Dedramatizasyon, benim kavradığım biçimiyle, gerçek yaşam dramaturjisinin lehine olarak klasik dramaturji kurallarının reddedilmesidir. Mekanik yöntemlerden, ticari hilelerden uzaklaşmak; gerçek olguları, yaşamda gerçekten varolan şeyleri bütün karmaşıklıkları ve çelişkileriyle birlikte kavramak ve yorumlamak. Ben yeni dramaturjiyi böyle anlıyorum. Bu kaçınılmaz olarak bir kopuşu, bütün zorunlu öğeleriyle (temanın açımlanması, eylemin gelişmesi, ileriye dönük dramatik yapı, doruk noktası ve sonuç) birlikte geleneksel biçimin yok edilişini gerektiriyor... Böylesi bir "sonat formu" yapısının gerçek yaşamda karşılığı asla yoktur ve sonuçta bundan vazgeçilmelidir. Ben tamamen yaşamdan yanayım, çünkü yaşam sanatı mahçup eder. Böylesi çok daha ilginçtir!

Yaşam sanattan daha güçlü olmalıdır ve bütün sanatlar içinde yaşama en yakın olanı sinemadır. Pudovkin bile yaşamın yoksulluğu ve çıplaklığının bunda yattığını söylerdi. Sinema emekleme aşamasından beri yaşamın belirli parçalarını beyazperdenin dar sınırları içerisinde, beyazperdenin çok katı çerçevesinde betimlemeye alışmıştır. Oysa bu yanlıştır. Kendinizi eylemin unsurlarını belirli bir çerçeve içinde betimlemekle sınırlamamalısınız. Çerçevenin ötesinde, "çekimin dışında" duran bir özgürlük duygunuz olmalıdır. Beyazperdenin iki tarafında da kabarıp taşan bir yaşam duygunuz olmalı ve bunu iletmeyi başarmalısınız. Beyazperdenin yalnızca, devasa yaşama açılan bir pencere olduğu izlenimini vermelisiniz. Beyazperdenin iki boyutlu çerçevesine sıkı sıkıya hapsedilmiş bu düz ve kapalı düzleme sıkıştırılmış olan her türlü eylem, en koyu biçimde nefret ettiğim tablocular sinemasına aittir. Bana göre gerçek, doğru yol, belgesel sinemadan *mise en scène* sinemasına giden yoldur. Evet, benim olaylara ilişkin naçizane düşüncem böyledir.

(Paris, Mayıs 1964)



Pudovkin, üstte *Yaşayan Ölü*'de (Otsep, 1929), altta *Şen Kanarya*'da (Kuleşov, 1929)

VIII. VSEVOLOD ILLARYONOVİÇ PUDOVKİN

Bütün bir genç sanatçılar kuşağının, kendi çevrelerinde yaratılışına tanık oldukları yeni toplumun uyandırdığı bütün heyecanı dile getirmenin aracını sinemada buldukları bir zamanda, resmi estetik tartışmasında kullanılan oldukça biçimsel ve abartılı jargon Pudovkin'in yaratıcı moment değerlendirmesini gölgede bırakır görünmektedir.

1893'de, Dovjenko'dan bir yıl, Ayzenştayn'dan beş yıl önce doğmuş olan Pudovkin, Sovyet sinemasının ilk büyülü kuşağının en yaşlı üyesiydi. Moskova'daki Fizik ve Matematik Fakültesi'nde öğrenim görmüş, cephede savaşmış (1914-15), esir alındıktan sonra kaçmayı başarmış ve 1918'de Moskova'ya dönmüştü. Ertesi yıl VGIK'e girdi ve Gardin'in **Sickle and Hammer***'inde (Orak Çekiç) (İlk Sovyet uzun metrajlı filmi) aktörlük ve yönetmen yardımcılığı yaptı. Sonra Kuleşov'un stüdyosunda çalışırken,* **Bay Batı'nın Bolşevikler Diyarındaki Akıllara Durgunluk Veren Serüvenleri***'yle* **Ölüm Işını** *filmlerinde görev aldı. 1925'te* **Chess Fever** *(Satranç Tutkusu) adlı kısa bir film yönettikten sonra, aynı yıl Pavlov'un deneyleri üzerine,* **Mechanism of the Brain** *(Beynin Mekanizması) adıyla çarpıcı bir bilimsel belgesel hazırladı. Ertesi yıl kendi şaheseri olan Gorki'den* **Mother** *(Ana) uyarlamasının gösterime girdiğini gördü. Büyüklükleri tartışılmaz olan diğer iki filmi* **The End of St.Petersburg***'la (St.Petersburg'un Sonu) (1927)* **Asya Üzerinde Fırtına***'yı (1928), bir parça hayal kırıklığı yaratıcı filmi* **A. Simple Case** *(Basit Bir Dava) (1930) izledi. Sesli film üzerine hazırladıkları manifestoda Ayzenştayn ve Aleksandrov'la işbirliği yaptıktan sonra, kendisinin ilk sesli filmi olan, teknik açıdan cesur deneylere giriştiği* **Deserter***'ı (Kaçak) (1933) çekti. Gelgelelim, Pudovkin'in sesli filmlerinden hiçbirisi, büyük sessiz yapıtlarının kazandığı üstün başarıya ulaşamamıştır. Pudovkin'in daha sonraki filmleri şunlardı:* **Victory** *(Zafer) (1938);* **Minin and Podjarski** *(Minin ile Podjarski) (1939);* **Suvorov** *(1940);* **Twenty Years of Cinema** *(Sinemanın Yirmi Yılı) (1940); Ester Şub'la birlikte çekmişlerdir);* **The Feast at Jirmunka** *(Jirmunka'da Bayram);* **(Film Notes on Battle No.6,** *Savaş Notları No:6) içinde;* **The Murderers Are on the Road** *(Katiller Yolda) (1942, gösterime girmedi);* **In the Name of the Fatherland** *(1943, Dmitri Vassiliyev'le birlikte çekmişlerdir);* **Amiral Nahimov** *(1946);* **Üç Toplantı** *(1948; bunun bir episodunu kendisi, diğer bölümleri Yutkeviç'le*

A.Ptuşko çekmişlerdir); ***Jukovski*** *(1950; Dmitri Vassiliyev'le birlikte çekmişlerdir);* ***The Return of Vassili Bortnikov*** *(Vasili Bortnikov'un Dönüşü) (1953).*

Pudovkin 30 Haziran 1953'te ölmüştür.

Bir sanatçının yaratıcı bir başarı kazanması oldukça karmaşık bir olgudur. Yaratıcı başarıların koşulların oluşturduğu dar bir çevreyle ve sanatçının kişisel yaşamındaki olaylarla sınırlandığını düşünmek ciddi bir yanılgı olur. En büyük bilimsel buluşların (en büyük sanat yapıtlarının yaratılması gibi) kaçınılmaz biçimde, net bir yöneliş içindeki insan düşüncesindeki genel bir gerilime bağlı olduğunu biliriz. Böyle bir yapıtın doğuşu, kimyasal reaksiyonun ansızın parlayan bir alev gibi yeni bir nitelik ürettiği, belirleyici bir sıcaklık derecesine ulaşan, akkor haline gelmiş atmosferde ortaya çıkmış gibidir sanki. Göz kamaştırıcı bir ışık gibi, bulutlarda birikmiş elektrik yükünü birdenbire gözle görülür ve işitilir hale getiren gök gürlemesi gibi büyük sanat yapıtları da, güçlü bir akım taşıyarak, insan beyinlerindeki gücün doğma, gelişme ve birikme süreçlerini dile getirirler.

Hâlâ okula gitmekte olduğum 1910 yılında, Halley kuyruklu yıldızının dünyanın yörüngesine gireceği günleri hatırlıyorum. Astronomların yaptıkları hesaplara göre, bu iki gök cisminin çarpışması kaçınılmazdı. İnsanlar bu beklentiyle altüst olmuşlardı. Moskova, kıyametin kopmasına hazırlanmaktaydı. Kuyruklu yıldızın yaşayan her canlıyı öldüren zehirli bir gaz taşıdığı bilindiği için insanlar müthiş kaygılıydılar. Olayın korkunçluğu benim için heyecanlı, hatta aşırı derecede sarsıcı bir durumdu. Yarın, evet, yarın daha önce asla olmamış, tam olarak ne olduğunu gerçekte hiç kimsenin bilmediği bir şey olacak, ben de bu olayı gözlerimle görecektim.

Tabii, o zamanki duygularımı bugün formüle etmeye çalışmakla o günleri ancak çok eksik biçimde aktarabilirim. Duygularım ve düşüncelerim karmakarışıktı, kesin olan hiçbir şey yoktu. Yalnız tek bir şeyden emindim: İçimde daima yeniyi, önceden görülmemiş olanı, bilinmeyeni arıyordum ve bu arayışım bugüne kadar zayıflamadan süregelmiştir. Beni bilime çeken işte budur. Oysa sanata olan tutkum, kafamın içinde dizginlenmeden at koşturan düşlerimi ifade etmeye yönelik doğal bir

eğilimden kaynaklanmaktaydı.

Sinemayla ilk tanıştığımda, zihnimi etkileyen sinemanın problemlerinin özgüllüğü olmuştu. Başka hiçbir sanat dalıyla benzerlik taşımıyordu. Bunu sezgisel yollarla hissetmiş olmalıyım, çünkü yeni tutkum ansızın ve güçlü bir şekilde kendini göstermişti.

Kimyager olarak çalıştığım fabrikadan ayrılıp Kuleşov'un atölyesine öğrencilik kaydımı yaptırdım (Kuleşov, çalışmaları sonradan Sovyet sineması için bir çıkış noktası oluşturacak olan genç bir yönetmendi). Gerek sosyalist devletimizin kuruluşuyla, gerekse sinemamızın doğuşu ve genişlemesiyle bağlantılı olan bu dönemi çok iyi hatırlıyorum. Evrensel anlam taşıyan en yüce fikirler sayesinde bütün bir halkın büyük mücadelesi zindeliğini korumayı başarıyordu. Bu çağda yapılmış filmlerimizin en iyileri dünyanın her köşesinde bilinmektedir. Bu filmlerin hepsi tek tek her yazarın (yaratıcının) farklı üslubunun damgasını taşımakla birlikte, ortak bir özelliğe de sahiptiler: Hepsi de çok geniş zamanlara ve yeryüzünün korkunç genişlikle bir alanına yayılmış olan olayları inandırıcı bir anlatımla birleştirmenin özlemini duyuyorlardı. Yüce hümanist fikirlerin özünü ortaya koyarken, farklı olgular arasındaki bağları birleştirmeye değil, bu bağların neler olduğunu görsel yollarla, bir bakışta görülebilecek şeyin sahip olduğu bütün inandırıcı güçle *göstermeye* eğilimliydiler. Bunu (üstelik böylesine güçlü bir şekilde) yalnızca sinema başarabilirdi.

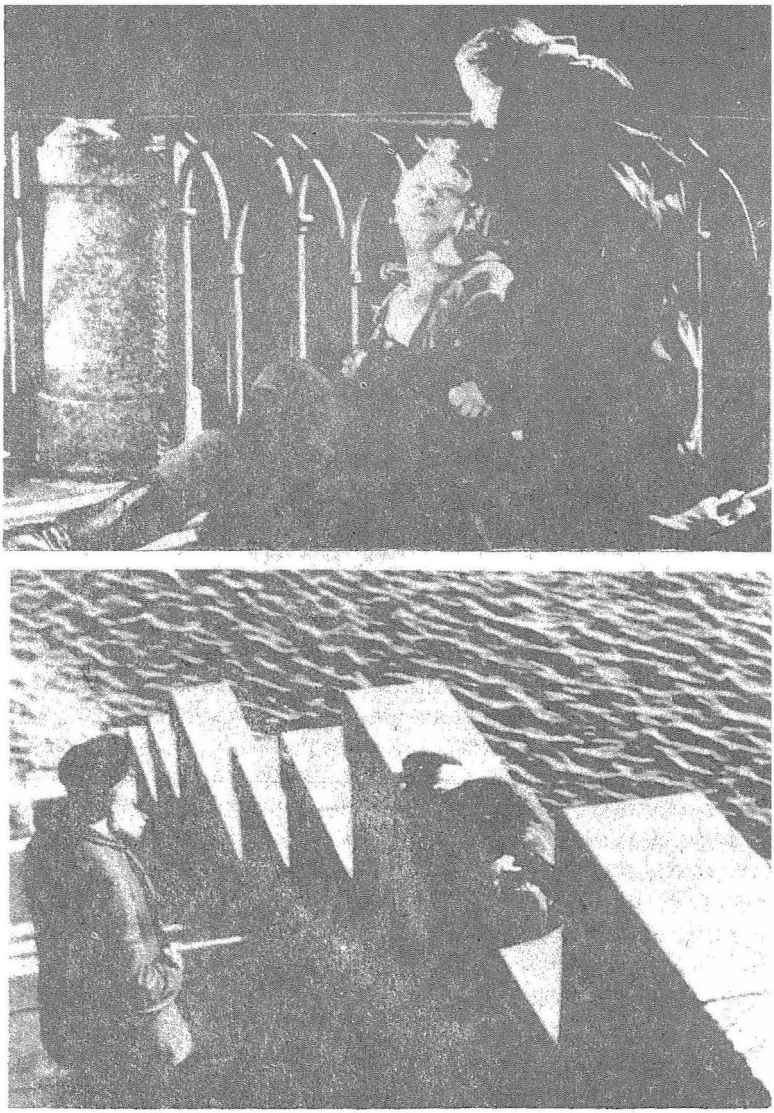
Sergey Ayzenştayn'ın *Potemkin Zırhlısı* adlı filmi tam da, eski devrimci entelektüellerin en iyilerinin muzaffer işçi sınıfının yaşama soktuğu büyük ve yeni şeylerden etkilenmekte olduğu bir sırada göründü. Sanat alanında geçmişin gelenekleri ile sanatlarını proletaryanın çalışmasına bağlamış olan insanların fikirleri (hâlâ tam anlamıyla formüle edilmemiş, ancak biricik ve kesin bir amaca yönelmiş bulunan fikirler) kıyasıyla bir kapışma içerisindeydiler.

Eski, bilinen sanatsal yöntemler çatırdayarak çökmüştü. Yeni biçimlere gelince, onlar asıl olarak polemik dilinin ateşliliğiyle ortaya konuyorlardı; hatta polemik tutkusu içinde



Vsevolod Pudovkin

neler oldukları bile unutuluyordu. Ancak uygulamaya geçirilmeleriyle tartışmalara bir çözüm getirilebilirdi. Kendilerinde basmakalıp klişelerin ve eski alışkanlıkların ağırlığına karşı koyma kuvveti ve cesareti bulamayan sanatçıların yaşamları, izbe köşelerde acınası biçimlerde son buluyordu. Edebiyatta, zaten emin adımlar atmış olan Vladimir Mayakovski, savaşın hayhuyu ve kargaşası ortasında kendi güçlü sesini duyurmayı başarmaktaydı. Sinema sanatındaki yenilikler, henüz sıralarını beklemekle birlikte, tamamen biçimsel araştırmalarla gün ışığına çıkabiliyordu. Lev Kuleşov bizi görsel bir beğeni zevki edinmeye zorlamış, montajın ABC'sini öğretmişti. Ayzenştayn, saf biçimlerde yeni bir yön bulma çabalarına kendisi katkıda bulunuyordu. *Grev*'de işçilerin gizli toplantısı suyun içinde, eski bir filikada yapılmaktaydı. Çok muhtemel göründüğü için değil, yalnızca beklenmedik ve tuhaf bir biçim olduğundan...



St. Petersburg'un Sonu (Pudovkin, 1927)

Kuramsal polemiğin yarattığı aşırı gerginlik atmosferi kızıştırıyordu. Her tarafta görülen öfkeli insanların ortak bir inançları vardı: Bir sanatçı öncelikle kendi çevresindeki dünyada yüce ve *şiirsel* bir anlam aramalıydı. Bu yasa ölmemiştir ve sanatta hiçbir zaman ölmeyecektir, çünkü sanat ile insan yaratısının diğer alanları arasındaki farklılığı yalnızca bu ifade edebilir. Muzaffer sınıf, sanat yapıtlarında daima kendi tarihsel mücadelesinin etkileyici görkemliliğini görmeyi ister.

Ayzenştayn, senarist Nina Agadjanova'yla birlikte yeni, müthiş bir temayı ele almıştı. 1905'in devrimci mücadelesinin bütün görkemliliğini ve bütün coşkusunu bir filmde sergilemeyi istiyordu Ayzenştayn. Doğallıkla olması gerektiği gibi çevresindeki herşeyin yardımını görüyordu: Kendi korkunç yeteneği, hâlâ kuvvetini koruyan gücü, ortak çabadan etkilenen yoldaşlarının coşkusu ve herşeyden önce, bunu yineliyorum, hâlâ tam olarak açığa çıkmayan ama varolan ve dışarı akmanın yollarını arayan genel yaratıcı gerilim atmosferi. Ve akım boşaldı. Artık durmadan gök gürleyip şimşekler çakıyordu.

Bütün şan ve şeref, kısmi oranlarda olsa bile, halkının düşünceleriyle ortak duygularını kendi bilincinde özümsemeyi becerebilen sanatçının olsun. Böyle bir yaratıcı gerçek bir sanatsal başarı kazanmakla haklı olarak gururlanabilir.

IX. ANATOLİ DİMİTRİYEVİÇ GOLOVNYA

Kendisinin ve Pudovkin'in başarılarından sıkılmadan gururlanmasıyla, diğer sanatçılara yönelttiği açık ve sert eleştirilerle, Ayzenştayn'ın Ekim filmindeki "entelektüeleşme"ye duyduğu güvensizlikle, eğitim konusundaki oldukça katı görüşleriyle, Yedi Samuray Sovyetler Birliği'nde gösterilseydi her tarafı bıçak düellolarının kaplayacağı inancıyla Anatoli Golovnya, sinema sanatçılarını biraraya toplayan bu derlemedeki en çekici kişilik değildir; ancak gene de, Sovyet sanatında etkili orta yaşlılar grubu arasında çoğunluğun sesini yansıtan geleneksel, tutucu konuma bağlı, akıllanmaz bir eski savaşçı olarak kendisiyle ilgili çizdiği canlı portrenin değerinden kuşku duyulamaz.

*Pudovkin gibi Golovnya da ilk kuşak yönetmenlerin çoğundan biraz daha yaşlıydı. 2 Şubat 1900'de doğmuştu. 1919'dan 1922'ye kadar Herson'da hukuksal görevlerde bulundu. 1925'te Moskova Kameramanlar Fakültesi'ni bitirdi, Pudovkin'le tanıştı. Pudovkin yaşadığı sürece devam edecek olan işbirlikleri o zaman başladı (**Satranç Tutkusu, Beynin Mekanizması, Ana, St. Petersburg'un Sonu, Asya Üzerinde Fırtına, Kaçak, Zafer, Minin ve Podjarski, Suvorov, Jirmunka'da Bayram, Amiral Nahimov, Jukovski**). Tissé ve Andrey Moskvin'le birlikte Sovyet sinematografi okulunun kurucularından biri sayılan Golovnya, Obelenski'yle **Litte Bricks** (Küçük Tuğlalar, 1925), Protazanov'la **The Restaurant Man** (Lokantacı, 1927), Otzep'le **The Living Corpse** (Yaşayan Ölü, 1929) ve V. Petrov'la **The Elusive Ivan** (Yakalanmayan Ivan, 1943) adlı filmlerde de çalıştı.*

*Golovnya kendisi de bazı filmler yönetti: **Bread** (Ekmek, 1930), **Fish** (Balık, 1930) ve **The Great Everyday** (Gündelik Yaşam, 1932). V. Nemolyayev'in **Rudy's Carrir**'inin (Rudy'nin Kariyeri, 1934) senaryosunu kaleme aldı. Şu anda Kameramanlık Fakültesi'nin başkanlığını da yürüttüğü VGIK'de öğretim üyesidir ve sinema üzerine yayımlanmış bazı çalışmaları vardır.*

KIRIK ÇOMAKLAR

Sovyet sinemasının ilk adımları. O dönemde nasıl bir sanat yaratıldığını anlamak için, ilk başta, yeni bir toplumsal düzeni de yaratmış olan insanlar tarafından şekillendirildiğini kavramak gerekmektedir. Ben yıllarca cephede savaştım: Birinci Dünya Savaşı'nda ve daha sonra bir insan için yeterince muharebeye katılmama neden olan İç Savaş'ın tamamı boyunca. Pudovkin 1915'de esir düşmüştü. Ciddi olarak yaralıydı, kolunda kocaman bir yara vardı. Doğu Prusya'da üç yıl esir kampında kalmış, 1917'de kaçmayı başarmış ve Moskova'ya ulaşması sekiz ayını almıştı. Moskova'ya geldiğinde ise yeni bir dünya, yeni insanlar ve yeni insan ilişkileriyle karşılaşmıştı.

Sinemada birlikte çalışmaya başladığımızda, yaptığımız filmlerde niçin savaştığımızı canlandırmayı istiyorduk.

O sıralarda bizim üzerimizde hiçbir otoritenin bulunmadığı da unutulmamalıdır. Ne harika bir şeydi! Kişisel olarak ben, çocuklarını en iyi yetiştirenlerin anne babaları olduğu kanısındayım. Ama başka bir olasılık da dışlanmamalıdır: Çocuklar da kendilerini çok iyi yetiştirebilirler. Belli bir şevkleri, yaşamaya susamışlıkları olduğu sürece. Bizim çalışmaya başladığımız atmosfer işte böyleydi: Herkes yeni bir yön arayışı içindeydi. Pudovkin de yeni yönler arıyordu. Ayzenştayn da, hepimiz de. Üzerimizde hiçbir baskı yoktu.

Atmosfer böyleydi. Sanatçılar adına varolabilecek en iyi atmosfer. Kimse işleri *nasıl* yapmamız gerektiğini söylemiyordu. Bugün, her eleştirmenin bir filmin nasıl çekilmesi gerektiğini bilmesini kimse yadırgamıyor. Bilmeyenler, yalnızca yönetmenlerle kameramanlar! Birinci sınıf öğrencileri herkesten daha iyisini biliyorlar. Üçüncü sınıfa gelenler elbette bilmiyorlar, ama VGIK'e girince de kimse hiçbir şeyden kuşku duymuyor.

Pudovkin'le ben şimdi anlatacağım gibi tanıştık. Ben, yeni açılan Sinema Teknik Okulu'nda öğrenciydim. İlk dersin ilk sınıfının ilk öğrencisiydim. Yaz tatili boyunca bizi stüdyolarda pratik çalışmaya gönderdiler. Ben Kuleşov'un teknik ekibinde, kameraman Levitski'ye düştüm. Yıl 1924'dü. *Ölüm Işını*'nı çeki-



Satranç Tutkusu (Pudovkin, 1925)

yorlardı ve orada baş rolü oynayan, ayrıca ortak yönetmenlik görevini yürüten Pudovkin'le karşılaştım. Çalışma süresinde çok samimi bir dostluk kurduk. Yaşamöykülerimiz incelendiğinde bunun belirtilmeye değer olan iki nedeninin bulunduğu görülür.

O sırada kamera, benim gözümde bütün kusursuzlukların doruk noktasını oluşturuyordu. Bir bataklıkta bir peat-bog* çekiyorduk. Pudovkin'le Fogel'in çamur içinde yürümeleri gerekiyordu. Kameraman Levitski kamerasını tam suyun içine yerleştirmişti. Her turbalıkta olduğu gibi, su yüzeyde sıcak, ama derinde buz gibiydi. Hava çok değişken olduğundan, iki çekimin arası iki üç saati buluyordu. Ve ben, işine sadık bir yardımcı olduğum için, bu süre boyunca kameranın konumu bozulmasın diye bataklıkta kaldım. Pudovkin bana daha sonraları, böylesi-

* Turbalık; göl ve bataklıklarda yetişen bitkilerin, özellikle stagnumun çürümesi ve kömürleşmesiyle oluşan turba yatağı. (ç.n.)

ne sabırla bekleyebilecek bir insan görmekten büyülendiğini anlatmıştı. İyi bir sadık köpek gibi. Pudovkin'e, bu genç adamın birlikte çalışmaya değer olabileceğini ilk düşündüren olay buydu.

Pudovkin bana başka bir izlenimini de anlatmıştı. Bir gün çağdaş sanat üzerine bir tartışma çıkmıştı. O sıralarda, düşünülebileceği gibi, yardımcı bir operatör bir hiçti, okullu bir öğrenciden daha fazla değeri yoktu. Ben gimnazyumu bitirmiştim... Tartışma sırasında Pudovkin'i, içerdiği bilgi yüküyle şaşırtan bazı düşünceler ileri sürmüştüm.

Yetenekli insanlardan oluşan ekibimizin diğer üyeleriyle de dostluklar kurmuştum; örneğin Leonid Obolenski, benim kameramanlık yaptığım ilk filmimi (*Küçük Tuğlalar*) yönetecekti. Çok ilginç geçmişi olan birisiydi.* Dostluğumuz yıllarla birlikte kökleşti; sanırım o benden daha yaşlıdır... Pudovkin ilk filmi *Beynin Mekanizması*'nı çekeceği zaman benden ekibinde yer almamı istemişti. Ve ben yapım gereği sadık bir köpek olduğumdan birlikte çalışmaya devam ettik.

Pudovkin çok yetenekli bir adamdı. Gerçi uzlaşılması zor bir karakteri vardı, ama bu beni asla etkilemiyordu. Son derece sinirli ve telaşlıydı, ancak birlikte çalıştığımız sırada aramızda hiç tartışma ya da kavga çıkmazdı. O yönetmendi, ben kameraman. O bir aktörün yüzündeki ifadeyle ilgileniyordu, ben ise aktörün beyazperdeye yansıyan görüntüsüyle.

---

* Prens Obolenski (doğum, 1902) "soylular okulu"nda eğitim görmüş, daha sonra Kızıl Ordu'ya kaydolmak üzere yetiştiği çevreden tamamen kopmuştu. İç Savaş'ın ardından Kuleşov'un öğrencisi oldu, yetenekli bir aktör, iyi bir yönetmen olduğunu kanıtladı. Savaşa kadar VGIK'te dersler verdi. 1941'de gönüllü olarak orduya yazıldı, esir alındı ve Yugoslavya'ya sürüldü. Obolenski kaçmayı başardıktan sonra ortodoks manastırlarından birine sığındı ve daha bir yıl geçmeden keşiş oldu. Sovyet Ordusu Yugoslavya'ya girince asker kaçaklığından tutuklandı ve Sibirya'da büyük inşaat merkezlerinde yıllarca ağır çalışmaya mahkum edildi. Sibirya'ya varır varmaz yönetmenlerle amatör aktörlerden bir grup oluşturdu ve yürüttükleri çalışmalar üzerine dikkat çekici bir belgesel hazırladı. Yeniden serbest bırakılınca o bölgedesinema çalışma grupları kurdu. 1965'te Ural'da Çelyabinsk'deki belgesel stüdyolarının yönetmenliğine getirildi.



Ölüm Işını (Kuleşov, 1925)

Pudovkin'le ilişkimiz böyle kurulmuştu. *Beynin Mekanizması* bizim okulumuzdu; montaj yöntemlerini bu filmde öğrenip özümsemiştik. Filme almak zorunda olduğumuz deneyler, görsel ayrıntıların çok dakik biçimde incelenmesini, konunun ortaya serilmesinde mantıksal sürekliliğin sağlanmasını gerektiriyordu.

Filmin asıl konusu Pavlov'un köpekleriydi. Köpeklerin refleksleri ya zillerle ya da yiyeceklerin gölgesiyle harekete geçiyordu. İki durumda da köpekler salya çıkarıyorlardı. Her ayrıntı yakın çekimle çekilmek zorundaydı; uzak çekimler istenen sonucu vermezdi. Herşey kesin ve açık olmalıydı. Bu filmdeki ortak çalışmamızla artık sürekli bir ekip oluşturma aşamasına gelmiştik. Pudovkin bir çekimi tasarladığı zaman kameramanına mutlak bir güven duyabilecekti.

Pudovkin genellikle en büyük dikkatini aktörlerle çalışmaya yoğunlaştırıyordu. Kimse aktörlere Pudovkin kadar saygı duymazdı. Bir aktörün kendisinden memnun kalıp kalmaması,

onun istediği gibi çalışıp çalışmaması onu çok ilgilendiriyordu. Aktörün, karakterin beyazperdedeki canlanmış hali ve seyirci açısından tek somut kişi olduğunu, bu yüzden aktörün ruh halinin temel bir önem taşıdığını anlamıştı. Pudovkin aktörleriyle çalışırken korkunç derecede nazikti. Bunun en çarpıcı örneği, *Amiral Nahimov*'da beraber çalıştığı Aleksey Denisoviç Dikyi'ydi. Dikyi ateşli bir insandı, çok Rustu. İçkiyi severdi... Yönetmen olarak Pudovkin'in işlerin nasıl yapılması gerektiği konusunda kendi fikirleri vardı elbette. Pudovkin bazı zamanlar bağırıp çağırırdı; kıyıda köşede yapıyordu bunu. Ama aynı zamanda korkunç çaba harcardı. Yalnızca kendi istediklerini elde etmek için değil, bunun yanı sıra Dikyi'de karakteri Pudovkin'in anladığı biçimde oynama *arzusu* uyandırmak için de. Pudovkin'in asıl başarısı buradaydı: Aktörü asla sıkıştırmadan onun yönetmenle aynı doğrultuda düşünmesini sağlamak.

Ya da, Suvorov rolünü oynayan Çerkassov gibi bir aktörü alalım. Olağanüstü ve çok özgün yetenekleri olan, ama talihsiz ve içkiye fazla düşkün bir adam. Bütün bunlar Çerkassov'a çok hassas bir kişilik kazandırmıştı. Pudovkin'in onu korumak için nasıl sonsuz acılara katlandığını anlamak gerekiyor. Pudovkin bizi de aynı ölçüde duyarlı hale getirmişti. Aktör bir ışığa sinirlenirse hemen kısıyordu. Bir yakaya sinirlenirse kostümü değiştiriyordu. Setteki birinden hoşlanmazsa hemen uzaklaştırır, yerine güzel bir kız getirirdi.

Pudovkin'in kendisinin de olağanüstü bir aktör olduğunu unutmayalım. Siz de aktörlerden birinin yerinde olsaydınız ve Pudovkin'e kameranın dışından baksaydınız, aktörün yaptığı herşeyi bir aynada yansıyormuş gibi görürdünüz. Pudovkin çok zengin anlatımları olan bir taklitçiydi. Hatta kendini bütünüyle şaşırtmacı biçimlere vermişti (gerçek bir yönetmen için kaçınılmaz bir durumdur bu). Kendini tamamen bırakırdı; aktörle birlikte karakterin duygusal gerçekliğini aramasını sağlayan'da bu özelliğiydi. Ama bazı yönetmenlerin yaptığı gibi, hiçbir zaman aktörden kendisini kopya etmesini isteyerek onu kısıtlamazdı. Kendisindeki değil, aktördeki görüntünün gerçekliğini arardı.



Çerkassov *Suvorov*'da (Pudovkin, 1941)

İlk adımlarımıza tekrar dönersek: O dönemde çalışma koşulları özellikle ağırdı. Pudovkin'in yerleştirmeyi istediği çalışma yöntemini belki benim dışımda kimse bilmiyordu; Pudovkin aktörleri kendi yöntemine alıştırmıştı. Aktörlere bütün sahneleri değil, ayrı ayrı sekansları oynamaları öğretilmeliydi. Sonuçta tamamen bu işe gömülüyor, kameramanın çalışmasıyla uğraşacak zamanı kalmıyordu. Yanında tam gereksinimini duyduğu şeyleri yapacak bir kameramanın bulunduğunu biliyordu.

Film çekmenin en zor yanı, yakın çekimde bir aktörün yüzünde doğru ifadeyi yakalayabilmektir. Geniş bir kalabalık sahneyi çekmekten çok daha zordur bu. Dolayısıyla iyi bir yönetmen her zaman aktörlerle ilgilenirken, kameramanın görevi aktörün hareketlerini filme almanın mücadelesini vermektir. Kameraman kendi ışıklandırmasının etkilerini değil, bunu düşünmelidir. Oysa şimdilerde etkili hareketlerden çok kameranın etkili olduğu pek çok film görmekteyiz!

Pudovkin, senarist Rjeşevski'yle birlikte *Basit Bir Dava*'yı çekmeye başlamıştı. Ben bu projeye karşıydım. Kavga etmedik, yalnızca yollarımız ayrıldı. Pudovkin *Basit Bir Dava*'yı çekerken, ben o zamanki adıyla "kültürel filmler" yapmaya başladım. Bunlardan ilki, bakir topraklarda kurulan ilk büyük sovhoz olan "Giant" sovhozuyla ilgiliydi. Filme basitçe *Ekmek* adını vermiştim. Daha sonra balıkçı kooperatifleriyle ilgili *Balık* filmini yaptım. Çok ilginç bir film olabilirdi, ancak yıl 1931'e gelmişti ve kooperatif ilkesi kolektivizasyonla birlikte gözden düşmüştü. Filmimde umduğum kadar çok şeye yer veremedim. Yönetmen olarak benim en ciddi filmlerim bunlardır. Daha sonra, yine 1930-31'de başka filmler de çektim. *Gündelik Yaşam* adlı uzun bir film yaptım. Bu da Stalingrad traktör fabrikasının üretim tezgâhına gelen bir köylüyü konu alıyordu. Ama teknoloji müthiş derecede hızlı geliştiği için, film tamamlanana kadar olayların gerisinde kalmıştı; kendi türünde başka örneklerle birlikte bu film de artık tamamen unutulmuştur. O sırada Pudovkin kendi deneylerine son vermiş ve benim istediğim türde film yapmaya dönmüştü. Ve beraberce *Kaçak*'ı çekmeye koyulduk.

Basit Bir Dava'yı bir kameraman olduğum, beyazperdede kameranın önünde gördüğüm şeyi görmeye alıştığım için sevmemiştim. Önüme bir senaryo yerine sınırsız miktarda sıfatlar serilirse, bundan nasıl bir film çıkarılacağını tabii bilemem.

Rjeşevski'nin senaryosu, "Harika bir nehir kıyısında harika bir adam"la ilgiliydi. Ben de yazara şöyle demiştim: "Bak! Bu harika adamın kim olduğunu Pudovkin bilebilir. Ama adam nasıl harikadır ve nehir kıyısı *nasıl* harikadır, bunu *ben bilmeliyim*, çünkü ondan ben sorumluyum. Ben onda neyin harika olduğunu bilmiyorum. Kameraman olarak 'Harika bir toprağı...' beyazperdeye aktarmanın sorumluluğunu üstlenemem. Onda neyin harika olduğunu bilmem gerekir."

Ben somut ve pratik bir adamım. Kitabımı okuduysanız, edebi sıfatlara, imgelere ve genelde bir yazarın edebi araçlarının tamamına saygı duyduğumu da bilirsiniz. Ben Gorki'yi filme çektim, onun yapıtının neyi ifade ettiğini biliyorum. Ama sayısız sıfatların biraraya getirilmesi hiçbir şey ifade etmez. Bu-

nun için Rjeşevski'nin senaryosuyla çalışmayı reddettim. Pudovkin filmi başka bir kameramanla çekti ve ortaya iyi bir şey çıkmadı, çıkamazdı da. Bu "duygusal senaryolar" hiçbir zaman başarıya ulaşmamıştır ve hiçbir zaman da ulaşmayacaktır. Rjeşevski, Leonid Andreyev'le Isaac Babel'in (ikisi de gerçek özgünlükleri olan yazarlardı) en kötü yanlarını almış olan, sonunda ikisinin bir karikatürüne dönüşen bir yazardı.

Pudovkin'in bu filmle denediği "yakın çekim zamanı" etkisi çok ilginç bir süreçtir. Bir keresinde çimenlerin kesilmesini gösteren deneysel bir fragman çekmiştik. Normal hızla çektiğimizde bir işin yapılmasının sıradan bir görüntüsünü elde ediyor, kamerayı hızlandırıp beyazperdedeki eylemi yavaşlattığımızda ise çimenler ya-v-a-aş ya-v-a-aş düşüyordu! Çimenlerin tepelerinden düşen çiy damlaları bütünüyle yeni ve olağanüstü bir manzara oluşturuyordu.

Kıyıya vuran dalgaların köpürmesini filme aldığım zaman da aynı durumla karşılaştım. Bir dalga normal hızda telaşa yol açmayacak şekilde gelir, ama ağır çekimde filme alırsanız bu büyük kütlenin üzerinize üzerinize geldiğini görürsünüz. O zaman tamamen farklı bir etki elde edersiniz.

Pudovkin bu salt görsel etkiyi, sinemanın anlatım araçlarının bir uzantısı sayıyordu. Aynı etkiyi insanlara da uygulamak istemişti. Pudovkin o günlerde, bir hareketin zamanının uzamasına uygun düşen belli karakteristik mimikleri (örneğin, gülümsemeleri) olan ve profesyonel olmayan aktörlerden seçtiği "tipler"le çalışıyordu. Bir kişinin en çarpıcı özelliği nedir? Gülümsemesi. Gülümseme ağır çekimle çekilerek memnun edici etki uzatılır ve vurgulanır. Pudovkin'in *Basit Bir Dava*'da kullandığı "zaman büyüteci" budur. *Asya Üzerinde Fırtına*'da olduğu gibi (Pudovkin burada bir yumruk darbesini ayrıştırıyordu: Bedenin gecikmeli bir hareketi, ardından hızlı bir etki) akıllıca kullanılırsa sinemanın anlatım olanaklarını genişleten bir yöntem olabilir. Bunun çekim sürecini bir ölçüde güçleştirdiği söylenecek olursa da, bütün diyebileceğim, *basit* bir sürecin varlığını bilmediğim olur.



Ana (Pudovkin, 1926)

Ayzenştayn, Pudovkin ve Aleksandrov'un 1928'de yayımladıkları sesli sinema aleyhindeki manifestoları konusunda ise, bence bu bildirinin onların meslek yaşamlarının en ciddiyetsiz girişimleri olduğunu belirtmeliyim. Sanatsal bir amentü çıkarmayı düşünüyor değillerdi, ama sesli filmlerle ilgili bilgileri de eksikti. Pudovkin'le daha sonra, sesin tekniğini ve olanaklarını sindirdiği zaman yapılan konuşmalarda, bu manifestoda açımlanan fikirlerin kendisi açısından kalıcı bir önem taşımadığı, daha sonraki çalışmalarını hiçbir şekilde etkilemediği çok açık biçimde ortaya çıkar. İnsan gençken çok şey yapar!

Kendi payıma benim sese yaklaşımım o sıralarda aynen bugünkü gibiydi. Düşünün ki ben konuşuyorum. Bu sahneyi filme alıyor ve sesi kaydediyorum. Bunu beyazperdede gösterirseniz, benim eylemimi ve sözlerimi görürsünüz. Bu ikisinin birliğidir. Bizi, aşağı hayvanlardan ayıran konuşma yete-

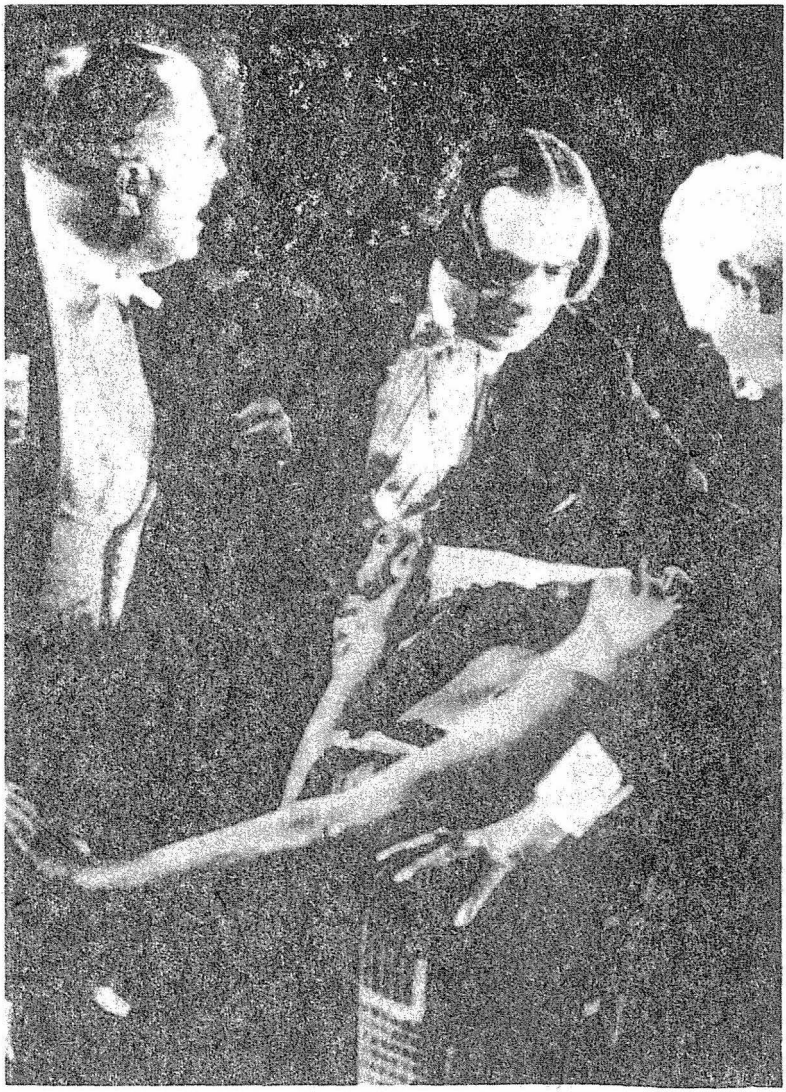
neğidir. Büyük biyoloğumuz Pavlov, bizi insan yapan şeyin konuşma yeteneği olduğunu söylemişti. Benim görüşüm de böyledir.

Konuşan bir aktör sessiz bir aktöre göre bin kat daha fazla şey anlatır (gene de bazı durumlarda bir hareket bir sözden daha fazla şey anlatabilir). Ses, aktörün elindeki araçların bir parçasıdır. Bu nedenle ben daima sesi savunmuşumdur. Rastlantı eseri olarak Sovyetler Birliği'ne sesli sistemler hakkında bilgi getiren ilk kişilerden biri olmuştum. Pudovkin'le birlikte Almanya'ya gitmiş, orada Tri-Ergon sesli sistemini inceleyen ilk Sovyet yönetmenlerinden olma şansına kavuşmuştum. Sistemin yaratıcılarıyla çeşitli görüşmelerim oldu ve belli bir teknik beceriye ulaşınca süreci kavrayabildim. Geri dönüşümde edindiğim bilgileri meslektaşlarıma aktardım. Sanırım, yıl 1928'di.

Potemkin Zırhlısı ile *Ana* gibi filmlerin ilk gösterildiklerinde nasıl bir izlenim bıraktıkları sorununda aklımda en çok kalan, Bela Balazs'ın VGIK'deki ilk yılımda epigraf olarak kullandığım deyişidir: "Biz ilkin duyguları görsel yollarla ifade edip anlaşılır kılmayı öğrendik." *Potemkin Zırhlısı*'yla *Ana* gibi filmlerin biçimleri yeniydi ve seyirciyi şaşırtarak onlardan da filme katılmalarını istiyordu. Bugün herkesin anlayacağı her tür montaj gösterebilirsiniz. O günlerde işler çok daha karmaşıktı. Seyircilerin tepkilerini pür dikkat kesilerek izliyor, *Ana*'nın gösterildiği bütün sinemaları dolaşıyorduk. Anlaşılıyordu! Burada aktörlerin oynadığı sahnelerin montajından söz ediyorum. Aktörün ifade ettiği herşey (diyelim, bir gülümseme, bir bakış, bir jest) beyazperdeye tam bir açıklıkla aktarılıyordu. Montaj mantıklı ve açıktı. Zaten etkili olmasının nedeni de buydu. Pudovkin'in amacı montaj aracılığıyla karakterlerin psikolojik durumlarını yansıtmaktı.

Genel uzun çekimlerle filme alınan mimik ile eylemin tam bir başarısızlıkla sonuçlandığı unutulmamalıdır. Jelyabujski'nin Moskvin'le çektiği *Polikuşka*'sı, aktörün parlak oyununa karşın, gerçekte başarılı değildi. Nitekim oyun anlaşılamadı.

Pudovkin bütün bunları incelemişti. Montaj onun aktörlere yararsız hareketler yaptırmaktan kaçınmasını, seyircilerin dik-



St.Petersburg'un Sonu (Pudovkin, 1927)



Ana (Pudovkin, 1926)

katini yoğunlaştırmasını sağlıyordu. *Ana* gibi filmlerin, özellikle *St. Petersburg'un Sonu*'nun seyirciler tarafından mükemmel biçimde anlaşıldığı duygusunu hissedebilmeyi daima başarmıştık.

Özellikle iyi bir müzik parçası eşlik ettiğinde. O sıralarda önemli filmler için özel müzik parçaları bestelendiğini, en iyi sinemalarda daima doğru müzikler eşliğinde gösterildiğini aklınızdan çıkarmayın. *St. Petersburg'un Sonu*'nda da bazı müzikal bölümler doğrudan ve çok kesin çağrışımlar yapıyordu. Örneğin, yurtsever gösteri sahnesinde müzik ulusal marşın hafifçe değiştirilmiş bir versiyonunu çalıyordu; görsel ve işitsel iki algı biçimi birbirine bağlıydı ve birbirlerini pekiştiriyorlardı. Pudovkin'in filmleri seyircilerini asla aldatmıyordu.

Potemkin Zırhlısı da, montajın inceliklerine ve karmaşıklığına karşın, daima çok açık ve kesin biçimde algılanabilmiştir;



Ana (Pudovkin, 1926)

çünkü o da *çağrışımsal* montajın değil, *anlatımsal* montajın bir örneğiydi.

Çağrışımsal montaja kaydığınız zaman... Seyirciler beyazperdede çağrışımları, şeylerin gizli anlamını değil, gerçeklikleri görmeye alışkındılar. Bu başka bir olaydı. *Ekim*'de çağrışımlar anlaşılamıyordu. İnsanlar Kerenski'yi ve daha sonra balalaykayı gördüklerinde anlamıyorlardı. "Evet, bu Kerenski, ama burada balalaykanın ne işi var?" diyorlardı. Belki daha sonra, eve döndüklerinde bir kaçı anlayacaktı: "Ah, evet, Kerenski, bir balalayka gibi!"

Bazı şeyler sinemanın doğasında içerilidir. Biz bunu anlamıştık. Bize göre yalnızca ortam, bir filmin atmosferini yaratabilir. *Ana*'da kır manzaraları kullandık, çünkü bunun yalnızca bir yer olarak kır manzaralarını değil, ondan öteye, anın, ortamın içsel tonalitesini de ifade edebileceğine inanıyorduk. *Ana*'da bir ilkyaz montajı vardır: Güneşin suda parıldaması, eriyen karlar. Herkes çağrışım gücüyle bundan çok açık, çok kesin bir sonuç çıkarabiliyordu: Yeniden doğuş. Pudovkin herkesin tamamen benimseyebileceği ve benimsediği çağrışım olanaklarını keşfetmişti. Bunların derhal anlaşılabilmeleri için yeterince basit ve doğal olmaları gerekiyordu. Babanın ölüm sahnesinde bir su kâsesi göründüğü zaman bütün seyirciler anlıyordu: Sessizlik öyle bir şeydir ki etrafa sıçrayan suyun sesini bile duyabilirsiniz.

Pudovkin anlaşılabilecek en basit yöntemleri bulmayı başarıyordu. Karmaşık yöntemlerle amaca ulaşılamazdı. Onları, ne işe yarayacaklarını önceden bilmeden keşfetmişti. Eleştirmenler belki bilebilir; ama biz yönetmenler ampirik yollarla, deneyimle, başarıp başaramamakla öğreniyoruz.

Kuram nedir? Kodlaşmış deneyim. Ben kuramı Pavlov filmini çekerken öğrendim. Pavlov'un bir kuramı nasıl yarattığını bilir misiniz? Çok titiz biçimde kontrol edilip üzerinde çalışılmış binlerce deneyle. Pavlov ancak ondan sonra deneylerinden bir yasa çıkarmıştı. Kaç köpek feda edilmişti! Yalnızca kesin bir sonuca varılsın diye. İşte bunun için biz de herşeyi deneyime temellendirme alışkanlığını edindik.

Şimdi mesleğimi gençlere öğretiyorum. Onlara doğrulanmamış, hâlâ belirsiz olan şeyleri, kesinlikle kanıtlanmış sonuçlar çıkarılmayacak şeyleri anlatma hakkım var mı?

Genç bir insana ne yapması gerektiğini söyleme hakkını kendimde hâlâ bulamıyorum. Ona ne düşünmesi gerektiğini anlatabilirim; ama düşüncelerinin ne *olacağı* yalnızca kendisine bağlıdır. Yetenekliyse düşünceleri de ilginç olur. Okulda öğrendiklerinden belleklerinde kalanların dışında da kendi düşünceleri olacaktır.

Biz gençlere bir yöntem, bir çalışma yolu gösteriyoruz. Çok basit bir örnek alalım: Diyelim, bir dolap yapmanız gerekiyor. Şu yolu izleyebilirsiniz: İşte şurada odundan yapılmış görünen ilginç bir dolap var, öyleyse belki ben de bir ağaç kesip uygun biçimlerde doğrayarak bir dolap yapabilirim. Ama size iyi bir yöntem öğretilmişse şu yolu seçersiniz: İlkin, dolabın ne işe yarayacağını kararlaştırır, ardından boyutlarını saptar, sonra yapılması için en uygun malzemenin hangisi olduğunu öğrenir, daha sonra plan yapar, en iyi imalat yöntemlerini araştırır ve böyle devam edersiniz... Başka bir deyişle, biz öğrencilerimize en kusursuz sonucu elde etmeye en uygun çalışma yöntemlerini öğretmekteyiz.

Genç birine film yapmasını öğretmekten söz ettiğimizde, bu öncelikle ona -bir yönetmense eğer- senaryo yazmamasını öğretmemiz anlamına gelir. İkincisi, edebi bir yapıttan uyarlanmış bir filmin yönetmeniyseniz, yapıtın yazarına saygı duymalısınız. Sonra da, diyelim mühendislerin yaşamı üzerine bir film yapacaksanız şu soruyu sorduruz: Onların yaşamı hakkında ne biliyorsunuz? Hiçbir şey mi? O zaman bunları öğrenin. Öğrendiğiniz zaman, bu canlı malzemeyi bildiğiniz zaman, yalnızca o zaman filminizi hazırlamaya başlayabilirsiniz.

Biz gençlere ayrıca her çalışmanın toplumsal bir değeri olması gerektiğini, kişisel beğenisi için değil, halk için yarattığını, topluma zararlı ürünler çıkarma hakkının olmadığını öğretiriz. Örneğin bize genellikle şu soru sorulur: Sovyetler Birliği'nde niçin *The Seven Samurai* (Yedi Samuray) gibi bir film yapmıyoruz? Yapmıyoruz, çünkü, böyle bir film çekseydik bıçaklar

havada uçuşmaya başlardı.

Kısacası,yöntem bir dizi "nasıl"a, malzemenin nasıl inceleneceği, nasıl işleneceği, amaçların nasıl saptanacağı, çalışmanın nasıl düzenleneceği sorularına yanıt bulmaktır. Bütün bunlar da zanaatın pratikte uygulanmasıyla öğrenilir.

Kameramanın işine gelince, Stanislavski'nin sözlerini daima aklınızda tutmalısınız: "Bu sahneyi oynamak için koltuğa oturmanız gerekiyor. Nasıl mı oturulacak? Ah, öyleyse, sizin yeteneğe gereksiniminiz var." Ben ilkesel olarak, kameranın sunduğu olanakları -genellikle akrobatik olanlara- kapılıp gittikleri için genç kameramanları suçlamayı asla düşünmem. Bir insan zekiyse, kendini aşırı derecede kapıp koyverdikten sonra, gerçekten iyi ve yararlı olan şeyleri daha iyi deneyebilecek duruma gelecektir. Biz bu alanda herhangi bir şeyi yasaklamanın yararlı olduğunu düşünmüyoruz. Elbette hata yapan insanlar vardır... O zaman yalnızca yapılan hataların bir sonraki filmde düzeltileceği umulabilir. Keşke bütün hatalar öğrenim yıllarında işlense, ne iyi olur; gelin görün ki gerçek durum asla böyle olmaz.

Ama deney yapmayı yasaklayamazsınız. Nereden iyi bir şey çıkacağını kimse önceden bilemez. Belki eleştirmenler bilebilir, ama biz bilmeyiz.

Bir örnek alalım: *Shadows of Our Forgotten Ancestors* (Unutulmuş Atalarımızın Gölgeleri). Bu çok ilginç bir tarzda çekilmiş, ne var ki hatalarla dolu olan bir filmdir. Bir kere çok uzundur. Çok fazla uzun. Sonra, herkesin anlayabileceği şekilde çekilmemiştir. Bence ilginçtir, çünkü ben Ukraynacayı anlıyor, bu özgül etnografyayı tanıyor, bu halk şarkılarını, ayinleri biliyorum. Bunların gösterilme tarzı (salt şiirsel bir tarz) da aynı derecede ilgimi çekiyor. Ancak pek çok insan için bunlar anlaşılmaz şeylerdir. Bu film ortalama seyirciye ulaşmayı amaçlamıyor. Ama bu konuda yazarları neden sıkıştıralım? Yararlı bir şey yapıyorlar. Bir dahaki sefere daha iyisini yaparlar.

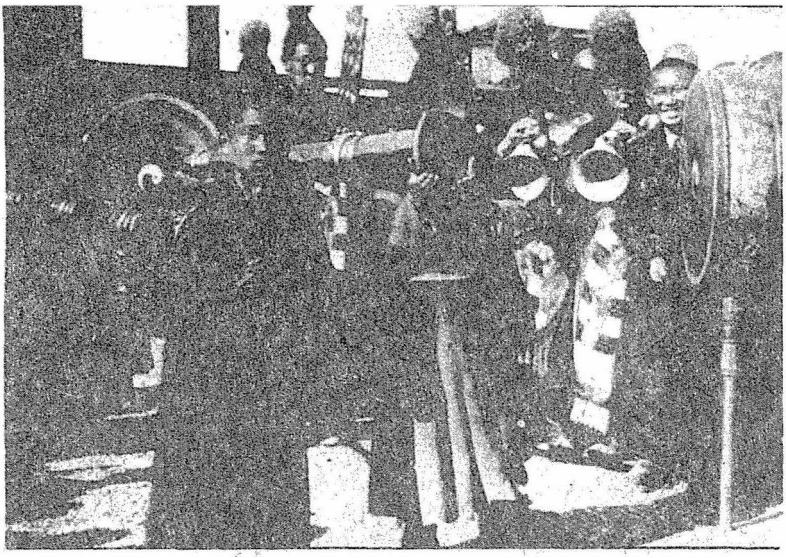
Biz daima yeni arayışların peşindeyiz. İnsanlar gözlerini yalnızca tarihlerine (buna kendi geçmişim dahildir) çevirirlerse... Ulu Tanrım! Oysa Pudovkin'le benim kimseler görmeden kö-

mürlüğe dalıp yaptığımız deneyler hakkında ciltler dolusu şey yazabilirim. Yaptığımız hataları kendimiz için görüyorduk. Ama ya birisi girilmemesi gereken, dönüşü olmayan bir yola saptığını farkedemezse!

Zekâya olmasa bile, yalnızca yeteneğe sahip olarak değerli yapıtlar üretmenin olanaklı olduğu sanat dalları vardır. Oysa bir sinema yönetmeni hem zeki hem de yetenekli olmalıdır. Bu yüzden çok parlak yönetmenlerle sık sık karşılaşamazsınız. Yönetmenlik çok fazla şey gerektirir.

Niçin bir yönetmenin senaryo yazmaması gerektiğini düşünüyorum? Tekrarlıyorum, kimse kimseden bir şeyi yasaklayamaz. Ama bir de pratikte olanlara bakalım. Genelde en karmaşık şeyler en basit şeyler olarak görülmektedir. Herkes bir roman yazabileceğini düşünüyor. Niçin? Çünkü kimse size *nasıl* iyi roman yazılacağını öğretemez. Benim kanımca yönetmenlerin senaryo yazmaması daha iyidir. Benim argümanım çok basit bir temele dayanıyor: Sözgelimi, *Durgun Akardı Don* gibi bir roman yazmak için, Don Kazakları'nın yaşamını her yönüyle bilmek ve derinden duyumsamak gerekmektedir. Peki, bilmek isterim, her gün stüdyoya gitmek zorunda olup, asistanlar, editörlerden vb. başka kimseyle karşılaşma şansı olmayan hangi insan böylesine bir konunun özüne nüfuz edebilir? Doğru, Dovjenko senaryolarını kendisi yazıyordu. Ama Dovjenko *Toprak*'ı (bana göre onun en büyük filmidir) kaleme aldığı zaman, neyden söz ettiğini biliyordu. Kendisi topraktandı... *Poem of the Sea*'yi (Denizin Şiiri) yazdığı zaman da Yeni Hahovka'da, baraj işçilerinin ve kolhozcuların arasında bir yıl yaşamıştı. Kaç yazar-yönetmene bu ismi verebilirsiniz? Chaplin, Dovjenko. Başka?..

Pudovkin senaryolarını kendisi yazmıyordu. Ayzenştayn da yazmak istememişti. Herşeyi yapabilen insanlar vardır. Bizim hem kimyacı, hem fizikçi hem de şair olan Lomonosov'umuz vardı. Bugün Moskova Üniversitesi'nde öğrencileri "modern konular" ve "sanatlar" diye ayırıyorlar. Bunların birbiriyle bağdaşamayacağını, bir fizikçinin şiir yazamayacağını söylüyorlar. Ama Lomonosov yazmıştı.



Asya Üzerinde Fırtına'da (Pudovkin, 1928) Çay Bayramı

Pudovkin hiçbir zaman bir senaryonun dramaturjisine karışmamıştı. Bu konuda tek bir deneyimi vardı: *Ana*'nın yargılama sahnesi. Çok önemli bir örnek. Kurgulanan senaryoyu hazırlayan Pudovkin bu sahneyle o kadar uğraşmıştı ki yazmış olduğu gibi gerçekleştirebilmek için bütün bir film çekecekti neredeyse: Yalnızca bu sahne 1.500 metreden fazla tutacaktı. Sonra Zarhi'ye, "Natan, onu çöz ve filmin dramaturjisi için gerekli olanı al" demişti. Son derece doğaldı bu: Yönetmen kendisini çalışmasına kaptırır ve filmin bütünsel bileşimini gözden kaçırır, oysa yazar bunu daima aklında tutar.

Senaryo konusunda benim Pudovkin ve Zarhi'yle birlikte çalışırken üstüme düşen rol danışmanlıktan öteye gitmiyordu. Örneğin, *Ana*'daki hapishane sahnesi. Ne Pudovkin ne de Zarhi hapiste yatmışlardı. Ama ben üç defa girmiştim, partizanlık yıllarımda Alman işgali altında hapishaneyi tanımıştım. Yıl 1918'di; hapishanenin nasıl bir şey olduğu hâlâ aklımda.



Asya Üzerinde Fırtına'da (Pudovkin, 1928) Çay Bayramı

Yaşadıklarımı onlara anlattım. *St. Petersburg'un Sonu* için ben, bir anlamda, filmin düşüncesinin yazarıydım.

Pudovkin'e Novoçonov romanından hareket ederek *Asya Üzerinde Fırtına*'yı yapmayı ilk öneren, doğru hatırlıyorsam eğer, Aleynikov'du. Pudovkin bunu, kendi anlatımıyla "yalnızca Golovnya için" kabul etmişti. Kitabın tarzı normalde kendi yaptığı filmlerin tarzına uymuyordu. Pudovkin o günlerde aşırı derecede yorgun, sözcüğün tam anlamıyla tükenmiş durumdaydı. 1920 ile 1927 yılları arasında Moskova'da yaşamanın neye benzediğini bugün zihinlerde canlandırmaya çalışmak çok zordur. İnanılmaz derecede ağır koşullarda, sürekli sinir gerginliğiyle yedi yıl aralıksız çalışmak. Pudovkin bu filmi bir tür tatil gibi yapmayı deniyordu, çünkü stüdyoların gerilimli atmosferlerinden uzakta çekilecekti.

Senaryoyu hazırlama işi ilkin Zarhi'den istendiyse de, Zarhi öneriyi reddetti. Bunun üzerine Osip Maksimoviç Brik'e önerildi. Mayakovski'nin dostu olan Osip Brik oldukça zeki bir adam, iyi bir yazardı. Bir hafta içinde, romandan, her sahnenin en fazla dört sözcükle anlatıldığı ondokuz daktilo sayfası uzunluğunda bir senaryo çıkarmıştı. Başka bir deyişle, eski, hayranlık uyandırıcı montaj senaryoları tarzında gerçek bir sessiz film senaryosuydu.

Ben Mart 1928'de Moğolistan Cumhuriyeti'ne hareket ettim. Mekân aramak ve Pudovkin gelene kadar bütün hazırlıkları tamamlamak üzere önceden gitmiştim. Orada çok ilginç durumlarla karşılaştım. Pudovkin gelince bir arabaya atlayıp mekânları dolaştık. Pudovkin bulduğum yerlerden çok memnun kalmıştı.

Bize, Moğol olan, son derece kültürlü, Çince, Moğolca, Rusça ve eminim Fransızcayı çok iyi bilen bir danışman vermişlerdi: Aşirov. Moğollar genelde çok akıllı insanlardır. Aşirov da Pudovkin'le yaptığı sohbetlerde bizim iskelet halindeki senaryomuza can katabilecek birisi olduğunu göstermişti. Bu tartışmaları çok heyecan verici buluyordum. Aşirov bize kendi ülkesinin insanlarının yaşamlarını, geleneklerini, yaşam tarzlarını

anlatıyordu. Böylece, senaryoda hiçbir değişiklik yapmadan (çünkü Pudovkin senaryoları asla değiştirmezdi) Aşirov'un öykülerine ve canlı etnografik malzemeye dayanarak çalışmamıza başladık.

Örneğin, orijinal senaryomuzda manastırlardaki gerçek yaşamla tanışmamızın sonucu olan diğer sahnelerden daha fazla yer verilmeyen, hâlâ sürdürülen ve üzerimizde büyük bir etki bırakan Çay Bayramı'nı alalım. Şöyle düşünün: Şiddetli rüzgârların kesinlikle dümdüz ettiği bozkır topraklarda, her köşesine gümüş çanlar asılmış eşsiz, yukarıya dönük çatıları olan tapınaklar vardı. Bozkır boyunca yol alırken, gaipten gelen berrak, ahenkli bir çan sesi duyardınız. Bu çok şaşırtıcıydı.

Orada, avlanılabilecek bir göl vardı. Rahiplerle Moğolların avlanmalarına ya da tarlalarda çalışmalarına genellikle izin verilmezdi. Korkunç bir günah sayılıyordu bu. Onların bu inancı terketmeleri de çok olmamıştır. Avrupai giysilerinizle bu gölün yanında yürürseniz bütün kuşlar uçup gideceklerdir. Ama bir rahip gibi giyinirseniz, tıpkı St. Mark Meydanı'ndaki güvercinler gibi oldukları yerden kımıldamayacaklardır.

Çok ilginç, çok nazik insanlara rastlamıştık. Örneğin, Çay Bayramı daima belirli bir tarihte kutlanmaktadır. Aşirov'un isteği üzerine manastır baş rahibi Bog Do, özellikle filme çekebilelim diye bayram tarihini öne almaya razı olmuştu. Ancak törenin yapılış biçimi değiştirilemezdi: Film çekmenin gerektirdiği koşullardan bağımsız olarak, ayin kurallarına sıkı sıkı uyulması gerekiyordu. Bizle kesinlikle ilgilenmiyorlardı, kuşkusuz tekrar çekimler de yapamazdık. Bana yalnızca törenin planını önceden göstermişlerdi: İnsanlar nasıl, ne zaman, nerede dans edecekler, vs...

Ne yazık ki hiç el kameramız yoktu o günlerde. Bütün gördüklerimizi çekmek için kamerayı göğsümde tutmamı sağlayan bir kemerim vardı yalnızca. Kamera eski bir Debrie'ydi. Motor hemen ruhunu teslim ettiği için elle kolu çevirerek, her defasında sağa sola döndürerek çalıştırmak zorundaydım. Beşbin metre film çekmiştim.

Genelde yöre insanlarının karakterinin de yardımını gör-

dük. Çok duyarlı insanlar. Hiçbir şey onları şaşırtmıyor; kameraya hiç aldırış etmeden işlerini yapmaya devam ediyorlar. İsteğimiz üzerine bütün çarşı sahnelerini kendileri, tamamen sakin biçimde ve dostça, tam istediğimiz gibi hazırladılar. Gerçekten mükemmel insanlar.

Final sahneleri için kalabalık bir gruba gereksinim duyduğumuzda, uçak bir olta işlevi gördü. Onları uçakla gezdirmeyi önerdik. Evet, dediğim gibi, hiçbir şey onları şaşırtmıyordu! Ömürlerinde ilk defa bir uçak görüyorlar ve sakin sakin biniyorlardı (insan bir şeyden ürktüğünü asla göstermemelidir). Keşişler ve rahiplere gelince, onlarla işimiz daha kolaydı: Bütün bunların çok önceden beri varolduğunu, yalnızca insanların onları yararlı bulmayıp unutmayı tercih ettiklerini söylüyorlardı...

Pudovkin herşeyden çok etkilenmişti. Filmi, büyük oranda canlı malzemeye dayanarak çektik.

Son fırtına sahnelerinde doğa koşullarının katkısı oldu. Biz Avrupalılar böylesine engin genişlikteki bir manzarayı gerçekleştirmekte zorlanırız. Oradaki bir nehir muazzam bir nehir, bir dağ gökyüzüne süzülen gerçek bir dağdır. Herşey devasadır: Ağaçlar, insanlar, herşey.

Çekim yaparken ortaya ne çıkacağını bilmiyorduk. Bunu ancak daha sonra öğrendik. Filmin Almanya'daki gösterimi tam bir zaferdi. Pudovkin her gece gösterimde hazır bulunuyordu ve Almanya'dan sözcüğün gerçek anlamıyla çelenklerle donatılmış olarak döndü. Japonlar da bu filme bütün sinematografinin temeli gözüyle baktılar. Ama kendi filmlerimden hangisini tercih ettiğim bana sorulsa, *Ana*'dan hemen sonra *Asya Üzerinde Fırtına*'ya yer veririm.

Sonuç olarak: Bir öğretmen olarak eğitici spor ekiplerinin, özellikle futbolcuların kullandıkları yöntemlere çok duyarlıyım. Çünkü başka hiçbir alanda eğitim yöntemi elde edilen sonuçlarla ve bir insanın kişiliğini her açıdan derinlemesine keşfetme olanağıyla bu kadar açıkça bağlı değildir.

Deneyim göstermektedir ki, iyi bir koşucunun yalnızca kuvvetli bacakları değil, ayrıca bir yarışa en uygun taktiklerin neler olduğunu bilebilecek kadar akıllı bir beyni de olmalıdır. İyi bir

futbolcu mutlaka en hızlı koşan kişi değil, en iyi düşünen kişidir. Bir örnek vereyim: Bir kameraman yetiştirmek zorundayım, diyelim. Ona ışık duygusunu, biçim duygusunu vermek gerekir. Bunu nasıl yapacağım? Sporcu yetiştirenlerin, dünya şampiyonları çıkaranların yöntemlerinden öğreniyorum.

Daha basit bir dille ifade edelim. Ben, sanatın en yüksek biçiminin sirk olduğuna inanırım. Bir insan ancak bir cambaz ipinde yürüyebildiği zaman yürüyebilir. Orada yürüyemezse ekmeğini kaybeder. Bütün bunlar çok *gözle görülür* şeylerdir. Sirkte, çalışmak *zorundasınızdır*. Sinemada da...

(Moskova, Temmuz 1965)

X. ALEKSANDR PETROVİÇ DOVJENKO



Aleksandr Dovjenko

Tarih sürekli olarak yeniden değerlendirmelere gerek duyar, ancak Sovyet sinemasındaki iki kişinin yeri asla doldurulamaz: Ayzenştayn ve Dovjenko. Eylül 1894'te, Ukraynalı bir köylü ailesinin çocuğu olarak dünyaya gelen Dovjenko, Sovyet sinemasının belli başlı önderlerinin çoğunun film yönetmeye henüz yirmi yaşına basmadan ya da yirmili yaşlarının başlarında giriştikleri bir dönemde, sinemaya geç atılanlardan birisiydi. Önce öğretmenlik yapmış, sonra Varşova ve Berlin konsolosluklarında diplomatlık görevini yürütmüştü. Daha sonra resim alanına girdi ve Harkov'da çıkan bir gazetede karikatüristlik yaptı. 1926'da, otuz iki yaşına gelmişken, zamanın avant-garde dergilerinden birinde, resmin artık geçmişte kalmış bir sanat olduğunu iddia eden bir yazı okudu. Bu yazının onu ikna etmesi üzerine ani bir kararla çantasını toplayıp soluğu Odessa film stüdyolarında aldı.

Işin tuhaf yanı, Dovjenko, daha sonraki devirlerinin lirik, tutkulu ve yurtsever bakış açısına aykırı biçimde komedi yönetmeni olmak istiyordu; Chaplin'le fiziksel benzerliğinden yaşamının sonuna kadar gururla söz etmişti. Dovjenko'nun ilk filmi, Keystone'dan çok Max Linder'in tarzına yakın iki makaralık bir komediydi: ***The Little Fruits of Love*** *(Aşkın Küçük Meyvaları). Önemli belgeler taşıyan iki Sovyet kuryesinin Ingiliz gizli polisi tarafından pusuya düşürülüp öldürülmesini anlatan eğlenceli bir macera öyküsü olan* ***Diplomatik Çanta*** *adlı ilk uzun filminde Dovjenko'nun karakteristik görsel bakışı daha açık biçimde sergilenmektedir. Bu filmde belgeler, ancak Bo'sun Harry'nin başlarında bulunduğu dürüst Ingiliz denizcilerin dayanışmasıyla kurtarılmaktaydı.*

Dovjenko'nun eşsiz yeteneği ilk defa ***Zvenigora'****yla (1928) gün yüzüne çıkmıştı; bu film, Ukrayna film kuruluşu VUFKU'nun patronlarına bir hayli açıklama yapmayı gerektiren çılgınca, inanılmaz bir olayı anlatıyordu. Ayzenştayn, şaşkına dönmüş film kuruluşu yöneticilerinin, filmi alelacele o alanın en saygın kişisi olarak kendisine nasıl getirdiklerini anlatmıştır; Ayzenştayn'la Pudovkin, farklı çağlarda görülen aynı karakterleri, topraktan çıkan büyücü keşişleri, tuhaf renklere boyanmış atları, intiharını bir tiyatro temsiliyle reklâm eden ama sonra temsilden topladığı parayla kaçıp giden adamıyla, öyküsü bin yıllık bir zamana yayılmış olan bu lirik fantaziyi izleyince büyülenip kalmışlardı. Bunun ardından 1918'in devrimci mücadelelerini anlatan* ***Arsenal***

(Cephanelik)(1929) geldi; **Cephanelik**, Dovjenko'nun karikatür, folklor ve dramanın bütün öğelerini birarada harmanlayıp tek bir lirik bakışa dönüştürdüğü, en yoğun çalışmasıydı.

Ama Dovjenko'nun başlıca şaheseri **Toprak**'tır (1930). **Toprak** küçük, sıradan olayları anlatır: Yaşlı bir adamın ölümü, bir çalışma kolektifinin traktör alışı, genç çiftlik başkanının kızgın bir kulak tarafından öldürülüp gömülüşü. Dovjenko bu olaylara, Johnson'ın "genelliğin görkemi" diye nitelendirdiği bir içerik kazandırır. İmgelerin kurgulanışı kendi enerjisini ortaya koyar; bindirmelerin, dramanın, ruh hallerinin, karakterlerin şiirsel etkileri tek bir şaşırtıcı etkide birleşir. Film bir ölüm olayıyla başlar, ama herhalde bir filmde anlatılan en neşeli ölümdür: Kendini ölmeye hazırlamış olan yaşlı büyükbaba eski dostlarıyla dostça şakalaşır, hapur hupur bir elma yer ve huzur içinde, köy çocuklarının sesiz bakışları altında, yere düşmüş elmaların oluşturduğu şen bir tarlayla kuşatılmış olarak başını toprağa bırakır.

Dovjenko **Toprak**'tan sonra, Dinyeper hidro-elektrik projesi gibi tamamen somut bir temada kendi lirik coşkusunu ortaya koyduğu **İvan**'ı çekmiştir. İnşaatın ilerlemesiyle ilgili montajların güçlü bir duygusal etkisi vardı; işçilerin -hatta Stepan Şkurat'ın oynadığı tembel kişiliğin- karakterleri Dovjenko'nun diğer filmlerinde görülenden daha sıcak ve sevimlidir. **İvan**, parlak ve rahatsız edici bir film olan, yapıldığı dönemi (1935) çok doğru biçimde yansıtan **Aerograd**'la keskin bir zıtlık içindedir: **Aerograd**'da insanın, Devlet'in düşmanı olan kendi en iyi dostunu bile acımadan feda etmesi gerektiği fikri işlenmekteydi. Dovjenko'nun dehasını en az onun daha önceki, daha insancıl filmleri kadar parlak biçimde yansıtmasından dolayı bu film daha da tuyler ürpertici bir izlenim bırakmaktadır.

Ukraynalı devrimci kahraman Şcors'la ilgili filmin konusu bizzat Stalin'in düşüncesiydi; Stalin'in sürekli ilgilenmesi nedeniyle, bu film ancak uzun ve zorlu bir yapım döneminden sonra bitirilebilmiştir. Dahası, bu film siyasal zorlukların yoğun biçimde yaşandığı bir dönemde gösterime girmişti. Dovjenko böylesi olumsuz koşullara karşın, belki de özyaşamöyküsü niteliğinde bir çalışma ortaya çıkardığı için, karakterlere ve döneme canlılık katmayı başarmıştı.

Bundan sonra Dovjenko'nun ne tür kişisel sıkıntılar yaşadığı tam olarak belli değildir. Artık Kiev stüdyolarının başkanı değildi ve savaş

bitene kadar Ukrayna'ya bir daha geri dönmedi. Dikkatini savaşa ve yazmaya yoğunlaştırmıştı. Açıkça onun olan filmler başka yönetmenlerin adıyla oynuyordu. Bunlardan birisi, 1944'te yapılıp karısı Julya Solntseva'ya atfedilen ***Battle for the Ukraine*** *(Ukrayna İçin Savaş) (Dovjenko'ya yalnızca denetmen ve senarist rolü verilmektedir), bugün tartışmasız biçimde Dovjenko'nun büyük yapıtlarından birisi sayılmaktadır. Bu filmin malzemesi cephenin çeşitli bölgelerinde yirmi dört kameraman tarafından filme alınmıştı. Çekimler doğrudan onun denetiminde yapılmadığı halde, Dovjenko her kameramanı ayrıntılı direktiflerle donatmış, hatta kendi istediği görsel etkilerin neler olduğunu gösteren çizimler yapıp göndermişti. Kameramanların Ukrayna toprağının ölümü, yıkımı ve yaşamasıyla ilgili gerçek röportajlarla oluşturdukları film, Dovjenko tarafından son gerçek Dovjenko filmi olarak, belki de bazı açılardan en heyecanlı filmi olarak kurgulandı. İmgeler, müzikal yapının kaçınılmaz etkisiyle bir sonrakiyle örtüşerek etkili olurlar. Maddi olaylara dayalı, genellikle sinir bozucu görüntüleri yansıtan bu imgeler kurgu filmlerden izler barındırmaktadır:* ***Cephanelik'****teki savaşan atlar,* ***Toprak'****taki köylüler gibi yoldaşları tarafından yası tutulan ölü bir asker. Yeryüzü ve onun meyvaları gibi insanlar da hayatta kalmaya eğilimlidirler. Savaşın ve savaşın getirdiği yıkımların yanı başında, köylüler hâlâ toprağı işlemekte, tahıllar hâlâ büyümektedir.*

Yaptığı son film olan ***Miçurin'****den ve* ***Denizin Şiiri****'ni hazırlarken ölümden sonra, Dovjenko'nun dul karısı, ona sadık kalarak, kahramanca ve alışılmadık biçimde kocasının dehasının ölmemesi gerektiğine karar vermişti. Bunun için* ***Denizin Şiiri****'ni kendisi tamamladı ve sonra onun gerçekleşmemiş senaryolarından birisi olan* ***Story of the Years of Flame****'den (Ateşli Yılların Öyküsü) yeni bir "Dovjenko" filmi çıkardı. Bu filmin başarılı bulunması, Julya Solntseva'nın Dovjenko'nun başka projelerini de gerçekleştirmesini cesaretlendirdi. Dovjenko'nun yeteneği zaten ölümünden sonra bile unutulmayacak kadar büyüktü; ama karısının, ömrü boyunca anlayışsızlık ve resmi engellemeler nedeniyle belki bizim bilebileceğimizden daha fazla sıkıntı çekmiş olan bu sanatçıyı ölümsüzleştirme isteği, Dovjenko'nun yaşamın sürekliliğine inanışına ödenmiş etkileyici ve yürekli bir borçtur.*

İLK ADIMLAR - KAYNAKLAR

İlk Adımlar

Haziran 1926'da, yönetmen olarak stüdyolarda çalışmaya başladığım Odessa'ya gitmek üzere hareket ettim. Böylece otuzüç yaşımda yaşamıma yeni baştan başlıyor, yeni bir çıraklık dönemine atılıyordum: O zamana kadar ne aktörlük yapmış, ne de tiyatro yönetmenliğini *(metteur en scène)* denemiştim. Sinemaya biraz gitmiştim, ama sanatçılarla hiçbir ilişkim, sentetik sinema sanatının kuramı ya da sonsuz karmaşıklığı üzerine hiçbir bilgim yoktu. Dahası, Odessa'da öğrenecek zaman, bana birşeyler öğretebilecek kimse de yoktu. Sinema fabrikası çok önemliydi, ancak kültürel düzey bir hayli düşük olup, yapılan filmlerde çarpıcı bir kalite görülmüyordu.

Önemsiz sayılabilecek bir etken de yardım etti sinemaya atılmama. Odessa'lı bir yönetmenin mekân çekimlerinde sık sık hazır bulunmuştum. Aktörleriyle o kadar kötü biçimde çalışıyordu ki bundan cesaret bulup, kendi kendime "Bunun kötü olduğunu anlıyorum, neyin kötü ve niçin kötü olduğunu çok iyi biliyorum" dedim. Yani ilk başta göründüğü kadar herşeyden yoksun bir durumda değildim. Gerçekte, ancak kendim yapabileceğimi ve daha iyi şeyler ortaya çıkarabileceğimi düşünüyordum.

Çıkardığım sonuç bütünüyle temelsiz değildi. Çünkü, dıştan bakıldığında yetenekleriyle göze çarpan genç insanların, başkalarının her çekimini ve her sekansını ayrıntılarıyla çözümleyebildikleri halde, kendilerine yönetmenlik şansı tanındığında acınacak derecede çaresiz kaldıklarını çok sık izlemiştim. Her ne kadar çalışmakta çok zorlandıysam da, böyle bir şeyin asla benim başıma gelmediğini vurgulamalıyım. Ben onaltı yıldan beri yönetmenlik yapıyorum*, gene de her filmime başlarken kesinlikle hiçbir şey bilmiyormuşum gibi bir duyguya kapılırım. Sanatımda hiçbir zaman kaytarmacı olmadım, yalnız çalışmaya başlarken kendimden hep kuşku duyarım; sürekli endişe

* Bu yazı 1942'de kaleme alınmıştır.

duygusunun beni hiç bırakmayacağını, yaşadığım sürece bu duyguyu içimde taşıyacağımı biliyorum. Muzaffer bir gelişim içindeki yüce sosyalist toplumumuzdaki yaşam gibi, bizim çalışmalarımız da pek çok ve sınırsız biçimlere bürünüyor. Hiçbir deha, hiçbir yetenek, bilginin ve deneyimin yardımı olmadan sanatta en ufak bir şey başaramaz. Yalnızca uğraştığı sanat dalının özgül niteliğine ilişkin değil, öncelikle ve asıl olarak yaşama ilişkin de bilgi sahibi olması gereklidir. Sinema insandan korkunç bir çalışma ve kendini adama (hem filmin oluşumunun bütün süreçleri hem de filmin kavranışına ilişkin zihinsel süreçlerde) istemektedir. Sinema yetenekli insanların sanatıdır.

Sinemaya geçince kendimi bütünüyle komedilere ve komik filmlere vermeyi düşünmüştüm. İlk senaryom olan *Vasya the Reformer* (Reformcu Vasya) komedi olarak tasarlandığı gibi, ilk yönetmenlik denemem olan *Aşkın Küçük Meyvaları* da aynı türe aitti. Ayrıca gerçekleşmemiş filmlerimin hepsi komedi olarak tasarlanmışlardır -*Homeland* (Memleket) Filistin'deki Yahudileri, *Chaplin Lost* (Kayıp Chaplin) Chaplin'in terkedilmiş bir adadaki yaşamını konu alırken, *Çar* ise II. Nikola'nın yaşamı hakkında satirik bir komediydi). Oysa evdeki hesap çarşıya uymadı ve ancak tek bir komedi yapabildim. Filmlerime parça parça sokuşturmuş olduğum komik pasajlardan her zaman büyük tad almışımdır. Sovyet sinemasında çektiğimiz komedi filmleri her nedense bana daima ilkesel olarak zayıf ve yanlış görünmekte. Bunun nedenini bilmiyorum, ancak hiçbir zaman zeki komik karakterler çıkaramıyoruz, oysa bizim tam da buna gereksinimimiz var. Ayrıca, komik karakter, amacına ulaşamamış ya da henüz embriyon aşamasındaki zekâya sahip birisi anlamına da gelmez.

Senaristler, Yönetmenler, Aktörler

Sinemaya geçen yazarlar, genellikle, sanatımız adına, henüz bütün gücü ve tutkusuyla yeteneğini ona hasredecek kadar saygı görmüyorlar. Bazı yazarlar, sinematografik imgeler dünyasının eşsiz ve büyülü bir dünya olduğunu anlamıyorlar. Bu dün-

yada edebi atınızla dilediğiniz gibi dört nala gidemezsiniz. Bindiğiniz at mutlaka bir sinema atı olmalıdır. Bundan dolayı pek çok yönetmen, özellikle genç yönetmenler, kendilerini bir açmazda, "edebi senaryo" başlıklı kocaman bir gizler kitabıyla başbaşa bulmuşlardır. Böyle bir senaryo *yazmak* olanaklı, ne var ki bu senaryoyu beyazperdeye aktarmak olanaksızdır. Birincisi, senaryonun "edebi" dilden çıkarılması gerekmektedir. Sonra, kuşkusuz yönetmen genç ama çok zeki, üstüne üstlük kendinden çok da emin değilse, sonuçta hüsrana uğrayacağı baştan bellidir...

Senarist gerçekten görsel anlatımı olan bir senaryo yazmalı, hatta gelecekteki yönetmene, falan falan bir pasajın şu şekilde değil de, bu şekilde gerçekleştirilmesi gerektiğini belirten işaretler eklemelidir. Çünkü yönetmenler, kendilerine verilen bir senaryoyu, ondan tamemen farklı bir filme dönüştürebilirler. "Eh, ben öyle yorumladım" derler. Yorumlama özgürlüğünün farklı biçimleri vardır. Öznel bir okuma (yorumlama) özgürlüğü... Bu özgürlük yok edilmemeli, ancak, kendi özgürlüğünde hak iddia eden ve yapıtın asıl yazıcısı olarak yadsınamaz bir hakkı olan yazarın özgürlüğüyle sınırlanmalıdır.

/Bizim oyunlarımız ve filmlerimizde/ bütün karakterler bir sonraki sahnede ne yapacaklarını birbirlerine aynı, aşırı basitleştirilmiş biçimlerde açıklarlar. Pratik olarak bağlamı hiç dikkate almazlar. Hepsi bir ve aynı düzeyde. Düşünme sürecine hiç rastlanmaz. Oynanan rollerde bağlamın etkisinin görülmeyişi, aktörlerin canlı karakterler yaratmalarını engeller. Yaşamazlar, yani düşünmezler ("Düşünüyorum, öyleyse varım"). Yalnızca belirlenmiş diyalogların konuşmacılarıdırlar.

Duyguyu sahneye ya da beyazperdeye aktarmak zor değildir. Asıl *düşünceyi* sunmak zordur. Yaşam, dürtülerin, fikirlerin, bireysel ve kitlesel düşüncelerin sonsuz derecede karmaşık, sürekliliği olan bir süreci değilse nedir ki? Düşünmeleri öğretilmediği için düşünmüyorlarsa aktörler ne yapabilirler ki? İşte bu yüzden onlar, sözcüklerin ezbercileri, daha doğrusu düşünmeden düşünceyi *oynayan* aktörlerdir.

Zvenigora

Bir filmde "Yirmi Yıl Geçti..." türünden bir başlıktan daha kabul edilemez ne olabilir? Bugüne kadar zamanın birliği, sinemada, Mısır sanatında yüzyıllardır egemenliğini sürdüren iki-boyutlu temsil gibi işlemektedir.

Resime üç boyut kazandıran, bizim gözümüze oldukça anlaşılır ve yerinde görünen gölge ve ışık oyunlarının kabul edilmeleri için yüzyıllar süren bir mücadele vermek gerekmişti. Işık ve gölge oyunlarına, delilik ya da büyü denerek yüzyıllarca karşı çıkıldı ve saldırıldı. Zamanın sinemasal birliği alanında, bazı yönetmenlerle yazarların, yani tutucu ataletin kölelerinin direngenliği gerçekten mükemmel bir ustalık biçimini almıştır. Üç ya da dört aktörlü, bütün eylemin tek bir odada, neredeyse tek bir günde gerçekleştiği filmler çekmek: Yeni moda budur.

Seyirciler bin yıllık bir zaman kesitinin altı makaralık bir filmle önlerine sunulduğunu gördükleri zaman ne derler? Üstelik, "öykü" olmadan, heyecan olmadan, Asta Nielsen olmadan...

Kaynaklar

Tamamen dolu bir saman arabasının tepesinde uyumak, araba kır evimizin önündeki avluda durduğu zaman uykulu bir halle eve taşınmak çok hoşuma giderdi. Hasat zamanında yükle dolu vagonun tekerleklerinin gıcırtısını severdim. Bahçede ve tarlalardaki kuşların cıvıldamalarını, suların azaldığı ilkbaharda bataklıklardaki kurbağaların çıkardıkları sesleri dinlemeyi severdim. Elmaların akşamleyin, alacakaranlıkta yere düşüşlerini, beklenmedik, hatta gizli biçimde toprağa, çimenlere düşüşlerini severdim. Bunda bir giz, o meyvanın düşüşünde ebediyen anlaşılamaz bir şey vardı.

Gelgelelim müziği dünyadaki herşeyden daha çok severdim. Bana çocukluk günlerimde hangi müziği, hangi enstrümanı, hangi müzisyenleri sevdiğim sorulsa, en çok tırpanla ekin biçmenin çıkardığı sesi dinlemeyi sevdiğimi



Zvenigora (Dovjenko, 1928)



Toprak (Dovjenko, 1930), üstte
Ivan (Dovjenko, 1932), altta



Aleksandr Dovjenko

söyleyerek yanıt veririm. Peter ve Paul yortusuna yaklaştığımız günlerin sakin bir akşamında, babamın evin yakınındaki tarlada tırpanını kullanmaya başlaması benim için en harika müzikti. Bu müziği çok sever, belki de Easter çanlarının beklediği biricik melekler gibi (bu karşılaştırma için Tanrı beni affetsin!) beklerdim... Bugün bile birisi penceremin altında bir tırpan kullanmaya başlasa, kendimi hemen daha genç, daha zinde, daha iyi hisseder ve hevesle çalışmaya koyulurum. Çocukluk günlerimden beri canlı, saf tırpan sesi kulağıma neşe ve haz getirmektedir.

Bugün bile, ne zaman gözlerimi kapatsam, karanlığı tanımıyorum. Şimdi bile beynim, sayısız, bazen biçimsiz imgelerin görünür ve görünmez şekillerde kafamın içinde akıp gidişini canlı ve sürekli bir alevle aydınlatıyor. İmgeler Tuna'da ve Desna'da geziyorlar. Gökyüzündeki bulutlar özgürce ve cilveli cilveli kayıyor, engin mavi boşlukta yüzüyor, ancak küçük bir parçasını kapıp kitaplara ya da filmlere sokabilirmişim gibi birbirleriyle kavgaya tutuşuyorlar. Bu dünyada boşuna yaşamadım ve amirlerimi boşuna kızdırmadım.

XI. YEVGENİ YOSİPOVİÇ GABRİLOVİÇ

Gabriloviç'in kendi yaşamöyküsüyle ilgili büyüleyici ve acı biçimde eğlendirici anıları, üstü kapalı olarak bürokrasinin güdümündeki sanatsal çalışmanın tehlikelerini ortaya koymakta ve Sovyet sinemacılığının zayıf yönlerini içtenlikle yansıtmaktadır. 29 Eylül 1899'da doğmuş olan Gabriloviç, çalışma yaşamına 1921'de yazarlıkla başlamıştı. Sinemaya 1920'lerin sonlarında bilimsel, belgesel, propaganda filmlerinin "danışmanı" olarak girdi. Onun bir filmdeki ilk işi, B. Çelontsev'in sessiz filmi **Harry Goes Into Politics***'in (Harry Politikaya Atılıyor) (1933) alt başlıklarını yazmaktı. Gabriloviç bir sinema kuramcısı olarak, "sinema-düzyazı" kuramını, kendi başına edebi bir tür olarak senaryonun önemini savunmaktadır. Onun senaryolarıyla çekilmiş olan belli başlı filmler şunlardır:* **The Last Night** *(Son Gece) (Yuli Rayzman'la, 1937; Gabriloviç'in* **Nazik Brovkin** *adlı romanından);* **Maşenka** *(Rayzman, 1942);* **The Dream** *(Düş) (Mihail Romm, 1943);* **Two Combatants** *(İki Savaşçı) (Leonid Lukov, 1943);* **217 Nolu Öğrenci** *(Romm, 1945);* **In the Name of Life** *(Yaşam Adına) (Heifetz ve Zarhi, 1947);* **Our Heart** *(Kalbimiz) (Aleksandr Stolper, 1947);* **Harvest** *(Hasat) (Pudovkin, 1955);* **Sunrise over the Niemen** *(Niemen'de Gündoğumu) (Aleksandr Faintzimmer, 1953);* **The Gadfly** *(Atsineği) (Aleksandr Faintzimmer, 1955);* **The Lesson of Life** *(Yaşam Dersi) (Rayzman, 1955);* **Dante Sokağı'nda Cinayet** *(Romm, 1956);* **The Communist** *(Komünist) (Rayzman, 1958);* **Lenin Hakkında Öyküler** *(Yutkeviç, 1958);* **Resurrection** *(Diriliş) (Mihail Schweizer, 1960-62);* **The Difficult Hour** *(Zor Saat) (I. Gurin, 1961);* **Lenin Polonya'da** *(Yutkeviç, 1966),*

BİR SENARİSTİN SERÜVENLERİ VE KARŞILAŞMALARI

Bütün yaşamım boyunca, özellikle gençken matematikten nefret etmişimdir. Bununla beraber, Einstein gibi akılalmaz problemlere iki sayfada parlak çözümler bulacağımın düşünü görmek de daima hoşuma gitmiştir. Ben de ünlü olacak, gimnazyumdaki (düş görmenin özel bir hazza dönüştüğü yerdeki) matematik öğretmeni başarımdan gözü kamaşmış biçimde, "Oh, ne kadar körmüşüm!" diye bağıracaktı. En çok istediğim, yazar olmaktı. Yazmayı denklem çözmekten daha fazla seviyor değildim, ama günün birinde bir yazar olduğum, bütün gazetelerin benden söz ettiği, romanlarımla öykülerimin heyecan yarattığı, babamın bile (yazarlardan nefret ederdi) ellerini gökyüzüne kaldırarak "Tanrım, ne kadar yanılmışım!" diyeceği biçimde yaşamımın güzelleştiği düşünü kurmayı seviyordum.

Gelgelelim herşey düşten ibaretti ve babam mühendis olmamı istiyordu. Bunun üzerine, gimnazyumdan ayrıldığım zaman Moskova Yüksek Teknik Okulu'nun giriş sınavlarına başvurdum. Yıl 1919'du, ülkemiz İç Savaş yüzünden darmadağın olmuş, neredeyse harabeye dönmüştü. Dağınıklık okullara da bulaşmıştı tabii. O zamanlar çoğu tavanlardan olduğu gibi okul tavanlarından da sular akıyordu. Yıllardır temizlenmemiş, belki geçen yılın sınavlarından kalma sarı kağıt parçalarının yüzdüğü büyük salonda göz gözü görmüyordu. Kırık pencerelerden gelen rüzgâr kâğıt parçalarını öğretmenin ayağının dibine yığıyordu. Sonbahar havasının ılıklığına karşın adaylar ve sınav görevlisi paltolarına sarılıyorlardı. Görevlinin bilgimizi sınama yöntemi her adaya farklı bir soru yöneltmek şeklindeydi: Bana asla çözemeyeceğim bir soru sormasına sevinmiştim. Üzerinde bir hayli kafa yorduktan sonra, kendisininkini çözmüş olduğu için soruyu yanımdakininkiyle değiştirmemin daha iyi olacağına kanaat getirdim. Oysa aptal görünüşlü olan denetmen gözünü dört açmıştı, beni hemen yakaladı ve sınav odasından dışarı çıkardı. Yalvarmaya çalıştıysam da bana karşı buz gibiydi. Baba evine döndüğüm zaman karşılaştığım gözyaşlarıyla yakınmala-



Yevgeni Gabriloviç

rı zihinlerde canlandırabilmek için fazla düş gücü sahibi olmak gerekmez.

Böylece Einstein, Maxwell ya da Lobaçevski olma düşlerim suya düşmüştü. Onun yerine bir sakarin fabrikasında işçi oldum. O günlerde aristokrat ve burjuva kökenli insanlar yalnızca paltolarıyla ceketlerini değil, bunun yanında kütüphanelerini de satıyorlardı. Çarşıda, yulafın ve erik marmeladının (gizlice satılıyorlardı) yanı başında topluca kitaplar satılırdı. Bir keresinde *Ekonomik Bilim Tarihi* adlı bir kitap almış ve okuduktan sonra bana uygun mesleğin ekonomistlik olduğunu keşfetmiştim. Yeni bir Marx, yeni bir Proudhon, yeni bir Adam Smith olmak istiyordum. Ama bunlar arasından Proudhon'u tercih ederdim, çünkü onun yaşamı benim gözüme diğerlerinden daha dramatik görünüyordu.

Belirttiğim gibi sakarin fabrikasında çalışmaktaydım. Ne var ki hammadde kıtlığı nedeniyle cam macunu imal etmeye yönelmiştik. Ketentohumu yağı stoğu da tükenip fabrika çalışmayı kesin olarak durdurunca, ben de siyasal ekonomiyle daha aktif biçimde ilgilenecek fırsatı buldum. Onun yazdığı yapıtlardan tek bir satır bile okumadan, yalnızca başucu kitabım olan *Ekonomik Bilim Tarihi*'nden yararlanarak Proudhon üzerine bir makale yazdım. Kısa süre sonra kitap sergilerinden birinde, ayda iki defa çıkan, Marx'ın öğretisiyle belli anlaşmazlıkları olduğunu (doğallıkla sözcükleri büyük bir titizlikle seçerek) ifade eden *Yaşam* adlı küçük bir dergiye gözüm takıldı. Kendi kendime Proudhon üzerine makalemin bu derginin işine yarayacağını mırıldanarak yayımcıların yolunu tuttum. Derginin mütevazi bürosu komünal bir dairede, duvarın yanında dürülmüş bir yatağın, bir köşede bir çuval patatesin, başka bir köşede ise yığınla kitabın bulunduğu bir odaydı. Derginin sarı saçlı, parlak kırmızı Rus gömleğinin üzerine bir ceket giymiş olan yaklaşık yirmialtı yaşındaki editörü beni sevinçle karşıladı: Dergiyi tek başına ve kendi parasıyla çıkarıyordu. İstekli bir iş arkadaşı onun gözünde bir kardeşten daha değerliydi. Makalemi okuduktan sonra basmayacağını söyledi; Proudhon üzerine zaten bir sürü yazı çıkmıştı. Ama gazetecilik yeteneğimi farkettiğinden bana "Sevgi ve Dostluk" temalı bir makale yazma görevini vermekten geri kalmadı.

Beş ay kadar sonra, Devrim üzerine bir filmin kalabalık sahnelerinde rol almak üzere her cinsten ve her yaştan yurttaşları Jitnaya Sokağı'na gelmeye çağıran bir duyuruya rastladım. Gençtim, beli belirsiz umutlarla doluydum; sinema yeteneğimi sınamanın düşünü kuruyordum. Bir kış sabahı erken saatlerde, yoğun sisli ve karlı havada Jitnaya Sokağı'na gittim. Orada yüzlerimizi kalın bir yağ tabakasıyla kaplayıp, bir kulakın evinin yakılışını seyreden bir grup köylüyü temsil edeceğimizi bildirdiler. Tabii ki yangın falan yoktu, yalnızca bir yangın seyrettiğimiz izlenimini vermemizi istemişlerdi. Ömrümde ilk defa bir sinema yönetmeniyle karşılaşıyordum. Yönetmen bir başlık, külotlu pantalon ve ekose bir ceket giymişti, saçları yoluk yoluk

gibiydi. Yönetmen öne fırlayıp megafonla güzellik davasına etkili bir bağlılık, çılgınca bir isteklilik görüldüğünü bildirince, hayranlıktan kaskatı biçimde onu seyrederken hayali yangını tamamen unutmuşum. O zaman kadar hiç işin içinde sanat olduğu zaman saçlarını yolan özverili yönetmenler görmemiştim.

Megafonla seslenilmesine karşın o sabah ancak üç sahne çekilebildi; ondan sonra, makyajdan ve ışıklardan serseme dönmüş figüranların dinlenmesine izin verdiler. Hemen herkes, askeri komünizmi yaşadığımız günlerde öğlen yemeklerini sardıkları bez paketlerini açmıştı. O zaman görüldü ki, bu üstü başı perişan insanlar daha kısa süre önce şehrin gözde semtlerindeki büyük konakların ve İngiliz Kulübü'nün müdavimleriydiler. Siyah ekmeklerini kemirirken eski günlerin balolarını, hatta II. Nikola'nın taç giyme törenini hatırlıyor, ne var ki bunları fısıltılı seslerle, tedirgin bakışlarla dile getirebiliyorlardı, çünkü yönetmenin her tarafta yardımcıları vardı.

Sonra ışıklar yeniden yakıldı, hareketlilik başladı, yönetmenin sesi emirler yağdırıyordu, bağıra çağıra yukarı bir şey kaldırılmaya ve şapkasını öne eğmiş bir adam sihirli makinenin kolunu çevirmeye başladı. Herşey o kadar inanılmaz, baş döndürücü, sersemletici, mucizeviydi ve ben ilk defa katıldığım bu sanatsal, sinematografik yaratım sürecine kendimi o kadar kaptırmıştım ki oynayacağım rol aklımdan çıkmış gitmişti. Ansızın, öfkeli bir bakışla gözlerini üzerime diken yönetmenin feryadını işittim: "Hey! Evet, sen, oradaki! Lanet olası, ne haltlar karıştırıyorsun?" Oysa bu bağırış bile bana inanılmaz ve muhteşem görünüyordu, yaşamımda ilk defa bir sinema yönetmeni bana hitap etmişti. O günden beri bir çok sinema yönetmeni bana aynı ölçüde kaba sözlerle seslenmiştir, ama o ilk bağırış sinema sanatına duyduğum tutkuyu asla boğmuş değildir. Hatta tükenmez sinema aşkımın tam o anda, Jitnaya Sokağı'ndaki çekimde doğduğuna bile inanırım. Kendimi sık sık başka mesleklere adamak üzere sinemadan kaçmayı denemişsem de, bu tutku her zaman daha büyük bir şevkle beni sarmıştır. İşte böylece, o unutulmaz kışta, tesadüfen dikkatimi çeken bir duyuruyla yaşamım (iyi ya da kötü) değişmişti.

Sinema sanatıyla uğraşmaya başlamamın üzerinden otuz yılı aşkın bir zaman geçmiştir. İlk çağrılardan birisi, yazarların sinema alanında da çalışmalarının istenmesiydi. Böylece kendimi bir büroda, Devlet Sinema Komitesi yönetmenlerinden birinin karşısında, kendini sinemaya adamayı kararlaştıran yazarların canalıcı rolü üzerine yaptığı bir konuşmayı dinlerken buluvermiştim. Yönetmen gençti, ateşliydi ve kabarık saçları vardı. Deneyimli bir konuşmacıydı. Yaratıcılığımın gelişme ufuklarını (tabii bir senarist olmayı kabul edersem) o kadar parlak bir şekilde gözler önüne sermişti ki reddetmeyi düşünmek aptallık olurdu. Bu konuşmayla kültürel filmler ile propaganda agitfilmlerinin (o zamanlar sinemamız açısından en büyük önem atfedilen türler) senarist - editörü olmuştum.

"Kültürfilm" Stüdyosu şehrin tuhaf bir köşesindeydi: Stüdyonun dolambaçlı, kasvetli koridorları herkese açık bürolara çıkıyor, oralardaki senaryo editörlerinin masaları, üzerine notlar düşülmüş ve düzeltilmiş senaryo yığınları altında neredeyse hiç görülmüyordu. Stüdyoda yalnızca kültürel ve siyasal propaganda filmleri değil, sloganlar ve afişler de hazırlanmaktaydı. Editörlerin (onlara "danışmanlar" da deniyordu) görevi, senaryoların sanatsal düzeyini denetlemek ve siyasal hataları (bol miktarda bulunabiliyordu) bulup ortaya çıkarmaktı. Her gün, bir dizi granit sertliğindeki gereklilikleri karşılaması istenen senaryoları tartışmak üzere toplantılar düzenleniyordu. "Danışmanlar" neyin "yansıtıldığını"(mekanizmanın gelişmesi, yeni teknikler, toplumsal örgütlerin ağırlıklı rolü, vb.) inceliyorlardı . Ama doğru sözlü olmak gerekirse, bir propaganda senaryosuna "Sendika Seksiyonu" yazısının yazılı olduğu bir kapının yakın çekim planının sokulması ve bu kapıdan içeri bir işçinin girişinin (sanatsal biçimde) gösterilmesinin yeterli olduğunu belirtmeliyim . Bir yazarın yeni teknikleri ayrıntıyla anlatmasının olanaklı olmadığı örneklerde de, işçilerin yeni makine projeleri üzerinde kafa yorduklarını göstermek yetiyordu.

Genellikle senaryolar uzun uzun ve en ince ayrıntılarına kadar tartışılmaktaydı. Ondan sonda raporlar hazırlanıyordu. Yazarlar buna göre düzeltikleri metinleri yeniden getiriyorlar, ye-

ni raporlar yazılıyordu, vs. Oysa bunun gerçek bir önem taşımadığını çok çabuk farkettim, çünkü yönetmen ile kameramanı mekâna çıktıkları zaman filmi senaryoya göre değil, kendi düşüncelerine ve çekim sırasında kendiliğinden doğan fırsatlara göre çekiyorlardı. Çekimler hemen hemen değişmez biçimde doğaçlama buluşlara dayanıyor; daha sonraki bütün düzeltmeler, düzeltmelerle ilgili tartışmalar, düzeltmelerin düzeltmeleri ve yeni tartışmalar hiçbir işe yaramıyordu. Güneşte çalışmaktan kararmış ve neşeli olan yönetmen ile kameraman gittikleri yerden önceden hiç görülmemiş (yalnızca "danışmanlar"ın değil, kuşkusuz kendilerinin de hiç görmedikleri) bir malzemeyle dönüyorlardı. Ardından bütün süreç yeniden başlıyordu. Yapılan çekimlere uygun yeni bir senaryo kaleme alınıyor, yeni arabaşlıklar tasarlanıyor ve bu kültürel film, çekilmekte olduğu süre içerisinde, bir propaganda ya da halk eğitimi filmine, hatta bir röportaja dönüşüyordu. Buna verilen ad "malzemeyi kurtarmak"tı . Bir danışmanın asıl görevinin, filme çekilen malzemenin kronik eksikliklerini azaltmanın etkili bir yöntemini bulmak olduğunu hemen anlamıştım. Danışmanlar arasında böylesi bir kurtarma işini yürüten parlak uzmanlar da vardı, gelgelelim bazen bu insanlar bile etkisiz kaldıklarını kabulleniyorlardı. Böylesi durumlarda danışmanlık görevi dışardaki insanlara (bir tür sihirbaz meclisi gibi) verilirdi. En ünlüleri Victor Şklovski'ydi . Şklovski 'nin bulduğu çözümler, onun önerdiği başlıklar genellikle gerçek sanatsal keşifler olur, işi bitmiş sayılan filmler yeniden hayat bulurdu.

Oldukça başarılı olduğum (yanlızca raporların derlenmesinde değil, ayrıca filmleri kurtarma ve yeniden kurgulama alanında da) izlenimini vermiştim. Çok geçmeden yükseltildim ve Uzun Metrajlı Film Departmanı 'na (ciddi bir ücret artışıyla) nakledildim. Arkadaşlarımla eşim bir vakitten beri beni sinemadan ayrılıp yazmaya dönmem için ikna etmeye çalışmaktaydılar. Yaptığım saçmalıklardan kurtulmak zorunda olduğumu, düzeltmelerin boşa zaman geçirmekten başka bir anlama gelmediğini çok iyi biliyordum. Sinemayı terketmeli, tekrar kâğıt ve kalemi elime almalıydım. Oysa artık çok geçti. Kendimi bu

işten kurtaramazdım. Henüz emekleme aşamasında olan bu sanat tuhaf, anlaşılmaz olanaklar gizliyor gibiydi. Üstelik insanın önüne bir düşte olduğu gibi bulanık, bilinmeyen, belirsiz yollar sunuyordu.

Uzun uzun düşünmeye başlamıştım. Yeni doğan aşkıma karşın, sinema sanatına elveda diyeblirdim. Ama tam o anda sessiz sinemanın yıldızı ansızın sönmeye; "gürültülü ve konuşmalı sinema " diye de bilinen sesli filmlerin bilinmeyen ve esrarengiz yıldızı hızla ve önlenemez biçimde gökyüzünden yükselmeye başladı. Çevredeki herkesin ellerinden geldiği kadar bu yükselen yıldıza küfrederek, dil uzatarak ve hakaretler yağdırarak kıyasıya kavgaya tutuştukları bu kritik anda ben Uzun Metrajlı Film Stüdyoları'ndaki işime dört elle sarılmıştım.

Potylina Stüdyoları'na* gidiş gelişin o yıllarda ne kadar zor olduğunu bilemezsiniz. Kiev istasyonundan güneybatıya kadar Moskova'nın bütün kenar mahallelerinden küçük tramvaylar geçerdi. Tıka basa dolu olarak bozulmuş bir yol üzerindeki kırık raylarda takırdaya takırdaya gidiyorlardı. Sinematografinin genç ve neşeli esininin köleleri genellikle ayakta yolculuk yapmayı seviyorlardı. Okrujnoi Köprüsü'nden ileriye doğru düzgün bir yol da yoktu. Tepelere bir tür patikadan zorlukla tırmanıyor ve üstümüzü başımızı çamura batırdıktan sonra akşam gazetelerinde sıklıkla ve coşkuyla bahsedilen tuhaf yapıya ulaşıyorduk. Gazeteler özellikle stüdyoların mimari planına hayrandılar Stüdyo, "agit - mimari"** ilkeleriyle uygun biçimde bir uçak şeklinde inşa edilmişti .

İnşaat henüz bitmemişti ve sesli çekime uygun bir donatım yoktu. Bunun için ilk konuşan filmler başka bir yerde, Lesnaya Sokağı'ndaki stüdyoda çekildi. Potyliha'da yalnızca film hazırlıkları yapılmaktaydı. *Moscow Evening*'in reklamını yapmaktan

---

* Şimdiki Mosfilm Stüdyoları. Moskova artık , eskiden çok uzak olan bu semti de içine alacak kadar gelişmiş durumdadır.

** "Agit -mimari "; "agit-film", "agit -tren" vb. terimlerinden türetilen ironik bir deyiştir. Mosfilm'in uçak şeklindeki binası sayısız anekdotlara, hatta öykülere konu olmuştur. Sayısız koridorlar ve merdiven labirentlerinde kaybolan talihsiz ziyaretçilerin dışarı çıkma umudu olmadan orada kalmaya mahkûm oldukları "kayıp büro" öyküsü bunlardan birisidir

bıkmadığı korkunç olanakları vardı yapının. Danışmanlar, muhasebeciler, editörler ve yöneticiler sıvası yapılmamış duvarlarla hiç ısınmayan odalarda oturarak bekleşiyorlardı. Şimdi aklıma gelen bir kaç isim, Ohlopkov, Piryev, Abram Room ve Medvedkin 'dir. Ayzenştayn o zamanlar Meksika'da çalışıyor, onun filminden dinsel bir huşuyla müthiş bir şey olarak söz ediliyordu. Bazen, peşinde fıkır fıkır asistanı Miça olduğu halde Matçeret de hızla gelir giderdi sütüdyoya . O sırada *Atölyeler ve İnsanlar* adlı yapımı çekiyorlardı ve senarist olan Miça'nın aklında bir dönem kameraman yardımcılığı yapmak düşüncesi vardı. Potyliha'daki hiç kimse, bu Miça'nın, Mihail Romm adıyla Lenin hakkındaki ilk uzun metrajlı filmi çekeceğini tahmin edemezdi.

Uçak şeklindeki binayı yapanlar öyle bir yapı ortaya çıkarmışlardı ki kışın büroları dayanılmaz bir soğuk kaplarken, yaz aylarında oturulması olanaksız bir sıcaklık görülüyordu. Öbür yandan sayısız koridorlardaki ısı derecesi değişmez biçimde orta karardaydı. Dolayısıyla yönetmenler sanatsal yaratının problemleriyle ilgili yoğun tartışmalarını koridorlarda yapmak zorunda kalıyorlardı.

O uzak günlerde hangi konular tartışılmazdı ki! Olumlu kahraman nasıl betimlenmeliydi (yalnızca olumlu birisi olarak mı, yoksa insani kusurlarıyla birlikte mi)? Bir filmin kadın kahramanı güzel olabilirdi, oysa bu burjuva beğeni biçimine verilen bir ödün değil miydi? İyimserlik neydi, kötümserlik neydi? Dekadans nerede yatıyordu, kahramanlık nerede? Formalizm nasıl yok edilecekti? Satirik öğeler nasıl yaşamın olumlanmasına çevrilmeliydi? Kendilerini ciddiye alan sinemanın bazı genç ustalarının siyasal kültürsüzlüğüne nasıl tepki gösterilmeliydi? İşçi sınıfının kurmaca filmlere mi gereksinimi vardı, belgesellere mi? Öykü olmalı mıydı, olmamalı mıydı? Kitlelerin kahramanlığını en iyi biçimde ortaya koyan neydi: Günlük kahramanlıklar mı, yoksa anıtsal romantizm mi?

Ancak bu tartışmalara sertlik ve hırs katıp çıkmaza sokan temel sorun sesli filmler problemiydi. Sesli sinema hakkında bilgisi olanlar, sinema ekranında hiç beklenmedik bir anda sesin

ortaya çıktığı zamanda yazarları, yönetmenleri, aktörleri, kameramanları ve editörleri nasıl bir panik duygusunun sardığını düşünemezler. Arşivlerdeki belgeler ile o dönemin makale ve stenogramları, sesli filmin getirdiği heyecan, endişe ve panik duygularının ancak soluk ve gelip geçici bir yansımasını verebilir.

Dramsız Ya da Çatışmasız

Ben, gençlikleri Ekim Devrim günlerine rastgelen bir kuşağa aitim. Ve bu Sovyet kuşağının dünyada benzeri görülmedik olaylar, gerilimler ve çabaların damgasını vurduğu bir yolda ilerlemek zorunda kaldığına (herhalde aşırı bir gururla) inanıyorum.

Kuşkusuz aynı ölçüde özverilere rastlanan dönemler olmuş, ne var ki bu denli *görkemli* bir çağ yaşanmamıştır.

Benim kuşağımdan Sovyet insanları bilim ve teknoloji alanlarında korkunç başarılar kazanmışlardır. Ancak benim kuşağımdan Sovyet insanlarının sanat alanında kazandıkları başarılar karşılaştırılmaz derecede daha az olmuştur. Bunun en açık örneği de beyazperde sanatıydı. O yıllarda beyazperdede tek tük iyi örnekler çıkmıyor değildi. Ustaca yapıtlar da çok ender görülmüyordu. Gene de, benim görüşümce, sinema henüz bütün hünerlerini ortaya koyamıyordu.

Kare şeklinde bir kağıt parçası aldığımızı, bunun üzerinde yıllara ya da aylara göre ülkemizin yaşadığı kırkbeş yılın dikkat çekici olaylarını işaretlediğimizi varsayalım. Bu olaylardan sinema sanatına esin kaynağı olanlara bir toplu iğne (her iyi film için bir toplu iğne) batıralım. Grafiğin bazı bölümlerinin (örneğin, İç Savaş ile İkinci Dünya Savaşı'nda) toplu iğnelerle kaplandığını görürken, sayfanın geri kalanında tek tük iğnelerle karşılaşırız. Gene de, soluklu, tutkulu ve derinlikli bir filme malzeme ve zemin sağlamayan tek bir bölüm bile yoktur. Sovyet çağının sanata getirdiği karşılaştırılmaz yetenek budur işte.

Ancak bu filmler hangileridir? Kuşkusuz sayıları çok azdır.

Niçin? Bir nedenini şöyle anlatalım. Uzun yıllardır sanatın,

"aktüel" olması için, halkın yaşamının özünü değil, ülkenin dev ve başdöndürücü sanayileşmesine eşlik eden ahlaki ve toplumsal fırtınaların gerçekliğini değil, zamanın yönetsel faaliyetlerini yansıtması gerektiği düşünülüyordu. Hatta bu öyle bir şekilde yapılıyordu ki, filmlerin final sahnelerinde bütün yönetsel kararlar gözle görülecek biçimde uygulamaya geçirilmeli ve bütün yönetsel faaliyetler yine gözle görülecek biçimde başarıyla sürdürülmeliydi.

Genellikle böyle bir filmin ilk başta hiç şansı olmazdı. Sonra, yönetici organların başarısızlığın nedenlerini tam zamanında açığa çıkarması üzerine sonunda herşey yoluna girerdi. Bu filmlerin neredeyse hiçbirisinden geriye tek bir iz bile kalmazdı: Benim kuşağım böyle bir yığın cenaze töreninin canlı tanıklığını yapmıştır.

Bu tür kayıpların çokluğunun (denebilir ki, başka bir bakış açısına göre) bir nedeni daha vardır. Uzun yıllardan beri bazı yönetmenler, büyük başarılardan ayrılamayan gerçek-yaşam problemleri (çabalar, güçlükler, tecrübeler ve dramlar) üzerinde durmaktaydılar. Oysa sinemada, gerçeklikle ilişki ikinci ya da üçüncü dereceden kuruluyordu. Birbirine paralel iki yaşam olduğunu söyleyebilirdiniz: Birincisi, fiilen halkın yer aldığı, gerçek insanların, tarlalar, konutlar, canlı sokaklar, gerçek sevinçler ve talihsizliklerin yer aldığı; diğeri, filmlerde gösterilen gerçekdışı, ideal bir düzlemi yansıtan yaşam. Sanki tuhaf bir oyun oynanıyor ve bu oyunun temel kuralı, gerçekliğin fiilen görülüp yaşanılan bir şey değil, bambaşka bir şey, gerçekliğin yerini oyuncuların aldığı, daima daha ileriye, daha yükseğe yönelen bir şey olduğunun kabul edilmesiydi. Oyunu oynayanlar, gerçekliğin sahte bir izlenimini versin diye duraksamasız biçimde rol yapmayı öğreniyorlardı.

Bu tür filmler sanatı bozmakla kalmıyor, aynı zamanda, dans adımları gibi hafif ve cakalı hale getirerek onurluluğunu ortadan kaldıracak biçimde, insanların kahramanca çabalarına karşı bir hakaret anlamına da geliyordu. Çünkü kahramanca bir hareketin görkemliliği kahramanlığın dramından ayrılamaz: İki

şey bir ve bölünmez bir tekliği oluştururlar. Dramatik yanını atmak üzere bir sanatın canlı dokusunu kesip biçmekle uğraşan cerrahlar kahramanlığı gün ışığına çıkarmaz, tam tersine yok eder ve gizlerler. Bu, ek bir unsurun kesilip atılması değil, yüreğe sokulan bir bıçak gibidir.

Yılların grafiğinde bazı yerlerin boş kalmasının ikinci nedeni de budur.

Toplantılar

Ayzenştayn'ı ilk görüşüm, bir "görsel tartışma" gecesinde Basın Evi'nde olmuştu. Burada farklı tiyatroların temsilcileri yapımlarından parçalar sunuyor, yönetmenler de polemik tarzı tartışmalarla kendi yorumlarını dile getiriyorlardı. Ayzenştayn Proletkült'ü temsil etmekteydi. Hâlâ çok gençti, ancak oldukça kısa boylu, tıknaz, hatta bir parça şişmanlamış olduğu için yaşından büyük gösteriyordu. O günlerde herkesin bildiği varsayılan şeyler söylemekteydi: Eski tiyatro ölmüştü, Vanya Dayı'yla Manya Amca'ya artık yer yoktu, kitleler ve Devrim eski karakterlerin can sıkıcı yakınmalarını, iç çekişlerini, kravatlarını ve kelebek gözlüklerini istemiyordu. Kitleler ve Devrim'in tiyatrodan bekledikleri neydi, peki? Ayzenştayn'ın yanıtına göre, halk temsilinin geleneksel biçimlerinin (sirk, panayır, atraksiyonlar) kaynaklarına geri dönülmeli; yeni tiyatro bir tür "atraksiyonlar montajı" olmalı, yani çarpıcı ve göz kamaştırıcı unsurlarla oynanmalıydı.

O sıralarda tiyatroda Ayzenştayn'ın tuhaf bir yapımı olan, Ostrovski'nin karakterlerinin baştan sona yeniden işlendiği *Her Akıllı Adamın Saf Yanı*'nı seyretmiştim. Ostrovski'nin karakterleri cambaz ipinde denge kurarak yürüyor, trapezlerle atlıyor ve o devrin popüler baladlarını söylüyorlardı. Tamamen eğlendirici, ama bir açıdan da soğuktu (çok tuzlu, biberli, sirkeli ve hardallı); gözleri acıtıyor, kulakları karıştırıyordu. Pek çok espriye ve bir alay buluşa yer veriliyor, gene de sonunda çok neşeli ya da canlandırıcı bir oyun ortaya çıkmıyordu.

Küçük Dmitrovka sinemasında *Potemkin Zırhlısı*'nın galasına

(ya da galalarından birine) gitmiştim. Filmin muhteşem bir alkış fırtınasıyla karşılandığını hatırlıyorum. Ayrıca, konuşmacıların *Potemkin Zırhlısı*'nı anlayıp değerlendiremeyen Sovkino temsilcilerini dar görüşlülükle suçladıkları bir toplantıyı hatırlıyorum.* Burnundan soluyan Mayakovski de söz almıştı. Sert hareketlerle ortada oturmakta olan Ayzenştayn'ın üzerine yürüdükten sonra, onun yanındaki Sovkino temsilcisini işaret edip, "Haydi! Vur ona!" diye bağırdı.

Ayzenştayn'la Sovkino temsilcisinin ürkek ve kararsız biçimde birbirlerine nasıl bakakaldıklarını, çok sıkıntılı biçimde başlarını öne eğip gözlerini kırmızı halıya diktiklerini hatırlıyorum.

Bir Yönetmen

Piyano çalmayı çok küçük yaşta öğrenmiş, gençliğimdeyken uzunca bir süre -on yıl kadar- profesyonel piyanistlik yapmıştım. O zaman lokanta orkestralarında çalıyordum ve mesleğimin doruk noktası, sekiz elemanın çalıştığı Vindava İstasyon Restoran'daki orkestrada çaldığım günlerdi. Ayrıca özel bir çalışmam vardı; elbette NEP yıllarında oluyordu bunlar. Partilerde ve nikâh törenlerinde o zamanlar moda olan kesik tempolu müzik parçalarını, tek adımlı dans müzikleri çalıyordum. Coşkuyla ve kafamın estiği gibi çalıyordum, üstelik çok yoğun bir istek vardı.

Bu partilerden birinde Paris'ten geri dönmüş olan (o günlerde Paris'e gidip gelmek olağanüstü bir durumdu!) şair Vladimir Parnah'la tanıştım. Daha ender olarak rastlanan durum ise, beraberinde getirdiği tam takım caz enstrümanlarıydı. Bazen Sovyetler Birliği'ne cazı kimin getirdiği konusunda spekülasyon yapan makaleler okurum: Ben cazı kesin olarak Parnah'ın getirdiğini söyleyebilirim (arkeologlar daha fazla bilgi edinmek istiyorlarsa benimle görüşme talebinde bulunabilirler). Ülkemize

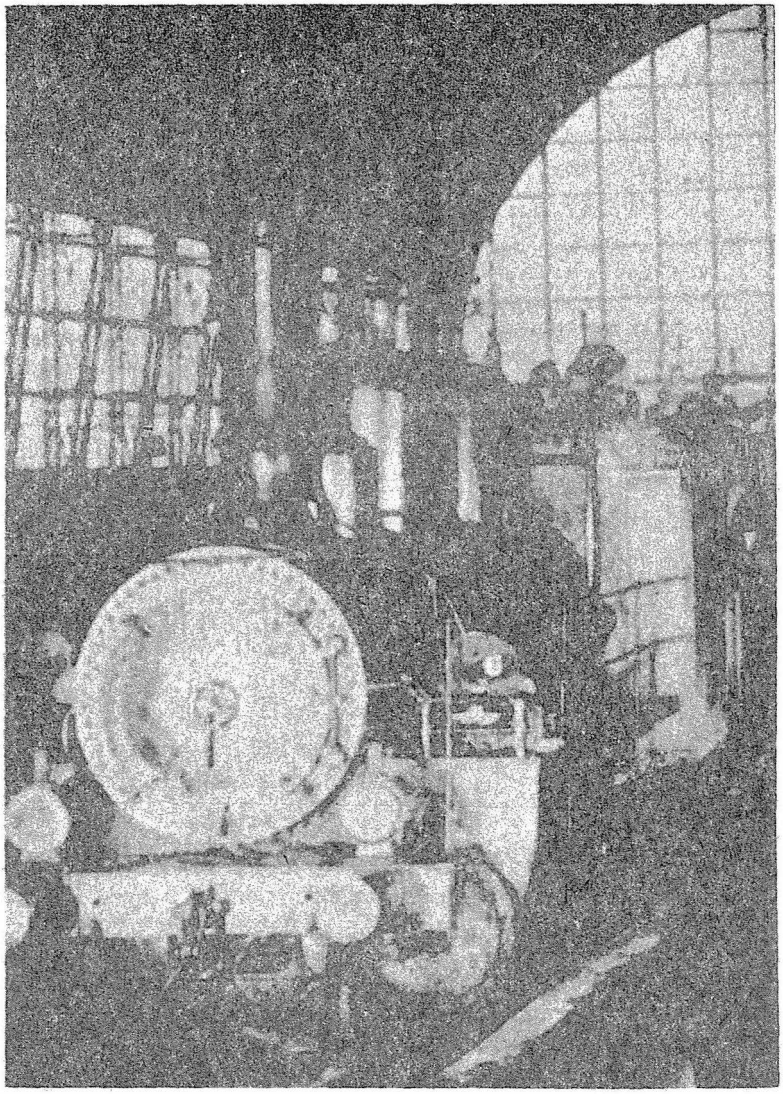
* Sovkino'nun hazırladığı raporda *Potemkin Zırhlısı*'nın ilk özel gösterimi için, "Herhalde iyi bir propaganda filmi olarak yararlanılabilir. İşçi kulüpleri için uygun bir film" denmekteydi.

ilk defa bir saksafonla trompet ve trombon koleksiyonu getiren kesinlikle Parnah'tı. İlk caz konserini veren de oydu.

İlk caz konseri, edebi ve sanatsal sorunlar üzerine en sert düelloların yürütüldüğü, eski tiyatro biçimlerini yıkmayı amaçlayan en son buluşların ortaya çıkarıldığı yer olan Basın Evi'nde yapıldı. Önceden pek çok türde gösterinin yapıldığı Basın Evi'nin tiyatro salonu tıklım tıklım doluydu. Parnah caz üzerine bilimsel bir bildiri sunmuş, Moskova'da kimse saksafon çalmayı bilmediği için gelişigüzel çalınan caz melodileri dinlenmişti. Parnah'ın kendisi "bir Giraffe biçimindeki totem" ismiyle çok tuhaf bir dansı gösterdiği zaman herkesi bir coşku dalgası kaplamıştı. Alkışla tempo tutarak dansı yeniden göstermesini isteyenlerden birisi Vsevolod Emilyeviç Meyerhold'du. Meyerhold hemen, o sırada provalarını yürütmekte olduğu yapım için bir caz orkestrası oluşturmayı önermişti Parnah'a. Parnah'da benim piyano çalış tarzımı, benim çalışımda bulduğu Paris'li gevşetme biçimini beğeniyordu. Böylece beş yıl boyunca çalışmayı sürdüreceğim Meyerhold'un tiyatrosuna girmiş oldum.

Bu beş yıl benim tiyatro okulum olarak geçti. Tiyatro sanatını kitaplardan değil, tiyatronun yan odalarında öğrendim. Tiyatronun bütün kargaşası, ateşli ajitasyon atmosferi, coşkusu ve talihsizlikleriyle birlikte. Bazen yönetmen yardımcısı, bazen ışıkçı, bazen aksesuvarcının yardımcısı, ama daima yardımcı olarak, heryerde birilerine yardım ederek, hatta düğmeleri dikip aktörlerin pantalonlarını tamir edip kostümcüye bile yardımcılık yaparak çalışıyordum. Sahnenin yazılı ve yazısız kurallarını kitaplara kapanarak değil, işin en güç yanlarını üstlenerek öğrendim.

Her gün önüme olağanüstü ustalardan biri çıkıyordu. O kişinin bir sahnenin etkisini on kat arttırışını, zayıf yanlarını örtüşünü, derme çatma düzeltişini ve gizleyişini izlerdim. Aktörlerle beraber turneye çıktım, yorumladıkları oyunlarda ne istediklerini öğrendim. Niçin memnun kalıp kalmadıklarını bilmek için büyük bir alim olmak gerekmiyordu. Metinlerini okuyuşlarını dinlemek ve rolün nasıl daha iyi oynanabileceğinin yollarını araştırmak yeterliydi. Aktör arkadaşlarım benden metnin ba-



Son Gece (Rayzman, 1937)

zı parçalarını değiştirmemi ya da yeni baştan yazmamı istemişlerdi. Bana göre bu artık bir çıraklık işi değil, harika bir fırsattı: Fazlalıkları atmak, sözcükleri doğru yerlerine oturtmak, iki deyiş eklemek, bir satır düzeltmek, herşeyi daha etkili, daha canlı göstermek... Voila!* Yerine getirdiğiniz rol değişince aktörler size başka bir gözle bakarlar. Oysa Herson ya da Jitomir'deki turne gecelerinde davulla trombonun da konduğu piyanistin yatak odasında hepsi de dostluklarını esirgemişlerdi.

Meyerhold'la beş yıl beraber çalıştıktan sonra aramız açıldı ve onun tiyatrosundan ebediyen (en azından benim niyetim buydu) ayrıldım. Gazeteci oldum, bir kaç kitap yazdım, sonra senarist olmanın tuhaf ve o günlerde aşağılanan kariyerini izledim. Yazdığım bir senaryoyu Rayzman *Son Gece* adıyla filme çekti.

Bir yaz günü telefon çaldı ve ahizeyi kaldırınca Meyerhold'un hafif boğuklaşmış olan sesini tanıdım: "Usta" (tiyatroda ona böyle deniyordu) genellikle soğuk algınlığına yakalanıp sesi kısılırdı. Bana ilk ismim ve baba adımla hitap etti, ikinci tekil şahısla konuşmayı sürdürüyordu. Benim filmimi seyrettiğini, benimle sohbet etmek istediğini söyledi. Mutluluktan dilimin tutulduğunu saklamayacağım. Birbirimizi yanlış anlamamızın etkisi çok derin olduğu halde, ona duyduğum sevgi yıllarca eksilmemişti. Gerçekten ateşli bir sevgi, sanat dünyasında başka kimse adına duymadığım güçte bir sadakat ve hayranlık duygusuydu bu.

Meyerhold'un evine gitmiştim. Oturduğu dairenin duvarlarında *commedia dell'arte* tarzı masklar, Kabuki tiyatrosuna özgü aksesuvarlar, Golovine'in *Maskeli Balo* için hazırladığı çizimler, Blok ile Mayakovski'nin fotoğrafları vardı. Holde -bunu hiçbir zaman unutmadım- en çok dikkat çeken yerde, itfaiyenin, ambulans bulunan yerlerin, gaz ve elektrik bakım bölümlerinin telefon numaralarının yer aldığı bir karton asılıydı; acil bir durumda el altında olacaklardı. Meyerhold bütün ömrü boyunca yangından, selden, gaz kaçağından ve ani hastalıklardan korkmuştu. Yazık! Yaşam onun açısından oldukça farklı sınavlara

* İşte, böyle! (ç.n.)

gebeydi.

Eve girince kucaklaştık. Sonra bana hâlâ resmi bir hitapla seslenerek filmimiz hakkında çok güzel sözler söylemeye başladı. "Hayır, yapmayın!" demek istedim. Bana geçmiş günlerdeki gibi ilk ismimle hitap edin, vurgulu bir nezaketle değil, sizin ciddiyetsiz ama hâlâ sadık öğrencilik günlerimdeki gibi daha sıcak biçimde konuşun. Ona kendisini eskisi kadar sevdiğimi, bütün kavgalarımıza lanet okuduğumuzu anlatmak, onunla kavga ettiğim için kendime lanet okuduğumu söylemek istedim! Çünkü eşsiz bir insanla birlikte olma şansını bulup da yakınmayı ve hınç duymayı sürdüren bir adam zavallı, sıradan biridir... Bunların hiçbirini, bu içten ve ateşli sözcüklerin hiçbirini söylemedim, çünkü o evde böylesi sözcükler bütün sıcaklık ve doğallıklarını kaybetmiş gibiydiler. Ve yeniden konuşmaya başladığımız aylarda Meyerhold bana resmi ikinci tekil şahısla hitap etmeyi, Yevgeni Yosipoviç demeyi sürdürdü. Belki de bunu bilinçli bir ironiyle yapıyordu, onun bu yanını çok iyi bilirdim... Her neyse, bana kendi tiyatrosunun dostu olup olmadığımı sordu. "Bir dost!" diye haykırdım. Sonra, Nikolay Ostrovski'nin mezarında *Ve Çelik Böyle Sertleşti*'yi sahnelemeye yemin etmiş olduğunu anlattı. Ve benden bu romandan bir oyun uyarlamamı istiyordu.

Gerçekten tam bir sürprizdi bu!

Meyerhold uzun süreden beri demiryollarıyla ilgili dev bir film üzerinde çalışmaktaydı. Projesini uzun uzun ve heyecanla anlatıyordu. Oysa (ve bu nokta benim ancak şimdi anladığım bir yandır) araştırmaları sinemaya çok yakındı. Oyunlarını (klasik oyunlar bile olsa) bir dizi ayrı episoda bölüyordu. Her episod için özgül ve tam bir sahne formu, belirlenmiş bir eylem yeri keşfetmişti. Her episod onun ellerinde kendi ritimini buluyor, yazarın yarattığı karakterlerin yanı başında yönetmenin geliştirdiği başka siluetlerin (genellikle suskun, ama temel kişiliğin yanında çok aktif ve çok açıklayıcı tipler) canlılık kazandığı özgün bir dramaturjiye dönüşüyordu.

Tiyatroda genellikle durağan ve değişmez yöntemlere başvurduğu halde, sinemada olduğu için seyirciye hareketli bir ba-

kış kazandırmanın en inanılmaz yöntemlerini kullanıyordu. Kendi imzasını taşıyan yapımları öyle bir yönetirdi ki eylem hiçbir zaman tek bir yere sıkışmaz, sahnenin bütün genişliği ve derinliği (yalnızca yatay düzlemde değil, aynı zamanda düşey düzlemde de) kullanılırdı. Aktörler sözgelimi salıncakta sallanırlar ya da birinci veya ikinci kat balkon yüksekliğinde asılmış biçimde yürürlerdi. Böylece sinemada söylediğimiz biçimiyle kamera açısının dinamik değişkenliğini yaratırdı. Meyerhold'un görüşünce devrimci dönemin tiyatrosu büyük seyirci kitleleri düşünülerek tasarlanmış bir tiyatro, yarı tonları bulunmayan, etkileyici, kahramanca ve satirik bir patlayıcı tiyatroydu. Meyerhold yeni sanatın gerçekçiliğini tam da noktada görüyordu. Kendisine yöneltilen formalizm suçlamalarını reddetmekteydi. Kendisine kalırsa kitleler adına, gelecek adına ve Devrim adına gerçekten realist olan birisiydi. Onun inancına göre (bunda belki yanılıyordu) "duygular tiyatrosu", kitlelerin ulaşamayacağı, dolayısıyla soyut ve belirsiz kalan bir şeydi.

Bütün tartışmanın odaklandığı nokta neyin devrimci kitlelerin sanatı sayılması gerektiğiydi. Bütün adilliğimle ben bu tartışmada Meyerhold'un kavgayı tamamen kaybettiği kanısındayım. Evet, kavga kaybedilmişti. Ancak sanatın diyalektiği kendisini bu noktada gösterir: Meyerhold'un tiyatrosu yaşamaya devam etmektedir ve hâlâ bazı yönleriyle sayısız yapımlarda (yurt içinde olsun yurt dışında avant-garde denemeler arasında olsun) canlılığını korumaktadır. Meyerhold'un mirasını, özelliklerini, daha sonra kendisinin en ateşli düşmanları haline gelecek yönetmenlerin yapımları üzerindeki etkisini görmek için keskin bir zekâya sahip olmak da gerekmez.

Meyerhold ne düşler kurmuyordu ki! Seyircilerin sahneyi bir sirk halkası gibi kuşattıklarının düşünü kuruyordu, örneğin. Açık alanlarda, yalnız aşağıda değil, ayrıca yukarıda da, pencerelerde, balkonlarda, çatıların tepelerinde onbinlerce katılanın ve seyircinin olduğu dramalar. Meyerhold bir süre için her Sovyet temsilinde -ilke olarak- büyük kitle sahnelerinin yer almasını vazgeçilmez önemde sayıyordu. Bu sahneleri sürekli bir episodlar akışı olarak tasarlamıştı, öyle ki her episod grubu hare-

kete geçtiği zaman diğerleri arka planda bir kitleyi oluşturarak projektöre yakalanmış gibi görüneceklerdi.

Meyerhold'un denemelerinde, kısa sürede Sovyet sineması tarafından (farklı biçimlerde ve farklı yollarla) kullanılacak herşeyi açıkça algılayabilir miyiz? Bir anlamda *Potemkin Zırhlısı*'nın kaynakları ve Sovyet sinemasının görkemliliğinin kökleri burada aranmalıdır.

Başka yerlerde çok az sayıda tiyatro bu kadar çok yanılgılara düşmüş, ancak yine çok az sayıda tiyatro miras olarak arkasında pek çok keşif bırakmıştır.

Yıllarla birlikte Meyerhold'un tiyatrosu da gözle görülür bir evrim geçirdi. Usta, açık açık savunduğu yeni tiyatronun ilkelerini terketmeye başlamış gibiydi sanki. Tahtadan yapılmış, üstünkörü biçimde badanalanmış kaba panoların yerini dekoratif unsurlar, hatta iyi boyanmış bezler almıştı. İşçi giysileri ve eski ayakkabıların yerini renkli, şık kostümler; eski eşyaların, düz eylem aksesuvarlarının yerini maun mobilyalar, hatta gerçek kristal bardaklar almıştı. Repertuvar da benzer bir dönüşüme uğruyor, ilk yılların kahramanlığı ve devrimci saflarından gün geçtikçe uzaklaşılıyordu.

Bu yön değişimi kaçınılmaz olarak Usta'nın eski kavga yoldaşlarının protestosuyla karşılaştı. Kendi tiyatrosunda olduğu gibi Meyerhold'un adıyla birlikte anılan sahne pratiği alanında da bir kriz patlak verdi. Ben bu krizin en yoğun günlerinde (Ostrovski uyarlamamla) Meyerhold Tiyatrosu'na geri döndüm. Yazdığım oyun, bana çok nazik iltifatlarda bulunan aktörlere okundu. İçlerinden çoğu beni bir caz müzisyeni olarak hatırladılar. Bir "cazcı" için uyarlama çok kötü bir şey değildi. İşte o zaman bütün çırak dramatistlerin keşfetmek zorunda oldukları süreç başladı: Benden rolünü gözden geçirmemi ve öncelikle kendi rolünü büyütmemi istemeyen tek bir aktör bile yoktu... Yeniden yazdım, yeni parçalar ekleyip soktum. Ta ki Usta'nın kendisi provaların başına geçip her şey rayından çıkıverene kadar.

Her provada, uykusuz gecelerimde yazdığım herşey param-

parça oluyordu. Ortaya tamamen yeni, akla hayale gelmez ve inanılmaz derecede yeni bir şey çıkıyordu: Usta'nın sahnedeki doğaçlama ustalığı. Başka uykusuz gecelerde yeni bir metin kaleme almak zorunda kalıyordum sonuçta. Olağanüstü sahneler aklıma geliyor... Kostümlü provalardaki alkış fırtınalarını, provanın bitişindeki coşkunca alkışları hatırlıyorum.

Bir gün gazeteyi elime aldığımda Sanat İşleri Komitesi'nin (o zamanlar hâlâ vardı) kararıyla Meyerhold Tiyatrosu'nun kapatıldığını ve tiyatronun diğer yazarlarının yanı sıra benim de Ostrovski'nin romanını gülünç bir hale getirip yazara ihanet etmekle suçlandığımı okudum.

Meyerhold'u görüp ona minnettarlık ve hayranlığımı ifade etmeye karar verdim. Meyerhold beni kucakladı ve gözlerinde bir damla yaş yakaladım. Önemsiz şeylerden, herşeyden ve hiçbir şeyden söz ettik. Yalnızca holde, yangın anında aranacak telefon numaralarının yazılı olduğu karta bakarak karısına dönüp, "Sanırım bunu kaldırabiliriz, Zinoçka. Başamıza daha ciddi belalar gelmesinden korkuyorum." dediğini hatırlıyorum.

Meyerhold'dan duyduğum son söz buydu. Onu bir daha hiç görmedim.

Bir Senarist

Bugünlerde herkes anılarını yazıyor. Gün geçtikçe daha çok rastlıyorum. Doktorların, şairlerin, şarkıcıların, yönetmenlerin, hatta şişko yaşlı Moskovalı tacirlerin anılarını okudum. Oysa henüz tek bir senaristin anılarıyla karşılaşmadım. Bu boşluğu doldurmanın, sinemaya, ciddi yazarların "senaryo" sözcüğünü alaycı bir yarı gülümsemeyle ağızlarına aldıkları günlerde geçenlerin yaşadıklarını anlatmanın, sinemaya geçip bu alanda kalanlardan, zaferleri ve yenilgileri kardeşçe paylaşarak sinemamızın şanlı ve zorlu yolunda yürüyenlerden söz etmenin zamanı gelmemiş midir?

En başından başlayalım. Sinematografik yazıya gerçek bir edebiyat türünün onurunu kazandıran ilk senaristle. Bütün alış-

kanlık ve geleneklere karşın, senaristi bir yazar, senaryoyu da özgün bir edebi biçim sayan ilk kişiyle.

Otuz yılı aşkın bir süre önce ölen Natan Abramoviç Zarhi'den söz etmek istiyorum. Natan Zarhi önce Tver gimnazyumu, sonra Moskova Üniversitesi Romano-Germen Dilleri Bölümü'nde öğrenim görmüştü. 1920'den sonra Rjev'de Verhaeren'in *Şafak*'ını sahneye koyduğu küçük bir tiyatro kurdu... Sonra, Moskova'ya gelince edebiyat üzerine çalıştı. Ve sinemayı sevmeye başladı.

Hemen bir senaryo kaleme almıştı. *The House of the Golubins* (Golubin'lerin Evi) adlı bu çalışmanın onun senaryo türündeki ilk yapıtı olup olmadığını bilmiyorum. Bizler gibi o da asla gün ışığına çıkıp çekilmemiş senaryolar üzerinde çalışmış olabilir. Bunu bilmiyorum. Ancak *Golubin Ailesinin Evi* sayesinde hemen ün kazanmıştı. O sıralarda Moskova'da çok aktif bir senaristler grubu vardı. Bu grup Valentin Turkin, Georgi Grebner, Oleg Neonidov... ve Natan Zarhi'den oluşuyordu. İlkesel olarak Mejrabpomfilm adına çalışıyorlardı. Zarhi, Pudovkin'le orada tanıştı ve bu tanışmanın sonucunda *Ana* doğdu.

O günlerin en inanılmaz yanı, senaristin hiçbir özgünlüğünün bulunmadığı, gölgede kalan bir kişi olduğu *Ana* filmine "Bir Pudovkin ve Zarhi Filmi" denmesiydi. Herkes böyle tanımlıyor değildi tabii, ama bu deyiş devrin bazı değerlendirme yazılarında gözüme çarpmıştı. Böylece Zarhi, bir çoğumuzun boşuna çabalayıp durdukları ünvana ulaşmış, yönetmene eş bir konumda "yazar" sayılmaya başlanmıştı.

Bir gün Zarhi benden onu görmemi istedi. Senaryo yazımı zanaatında tanınan, kabul edilen bir ustaydı artık. Beni çağırtmasının nedeni genç yazarlar içinde sinema dramaturjisine taze güçler arıyor olmasıydı. Onun evine -Petrovski Bulvarı'nda ortak kullanılan bir apartman dairesinin bir odasına- gittim. Zarhi ufak tefek, seyrek saçlı ve yaşından büyük gösteren birisiydi. Çok canlıydı, hareketleri hızlıydı ve konuşmamız sırasında odada uzun adımlarla volta atmayı hiç kesmemişti. Oda oldukça büyüktü. Bir yazı masası, iki divan, kitaplar... Zarhi'nin üze-

rinde çok resmi bir ceketle bir kravat vardı. Görünüşü ile odasından aklımda kalanlar bunlar.

Son savaşta ölen harika bir yazar olan Boris Lapin'le de tanışmıştım. İşte o gün Zarhi, hiçbir deneyimim olmadığı halde beni sinema (elbette hâlâ sessiz sinema) için yazmaya ikna etmeye çalıştı. Bir senaryo kaleme alınanın ekmeğe yağ sürmek kadar basit ya da dikkatsiz bir kalemin alelacele karalayıvereceği kadar sıradan bir iş değil, gerçek, sahici, katıksız türde bir edebi uğraş olduğunda ve yalnızca fiilen yazarlığı sürdüren bir kişinin gerçek bir senaryo ortaya çıkarabileceği görüşünde ısrarlıydı. Zarhi'ye göre modern çağın Tolstoy'ları ve Turgenyev'leri on yıl içerisinde senaryo yazarları olacaklardı. Çabuk, kısa adımlarla aralıksız yürüyerek, hareketlerini engelleyen kravatını durmadan ayarlayarak olağanüstü bir inanç ve inanılmaz bir sıcaklıkla konuşuyordu.

Bize anlattığı herşey (öncelikle yeni Tolstoy'lar ve Turgenyev'ler düşüncesi!) aşırı derecede egsantrik görünmekteydi. Zaten o günlerde sanattan söz eden herkes kendisini egsantrik bir tarzda ifade ederdi, tamamen doğal sayılan bir şeydi bu. Senaryo romanın yerini alacak mıydı? Olabilir! Sessiz sinemanın bir Turgenyev'i olacak mıydı? Neden olmasın! O günlerde en çılgınca biçimlerde tasarlanmış tiyatro yapımlarının en ünlü eski kumpanyalarla başarıyla boy ölçüştüğünü görmüyor muyduk? Sanat Tiyatrosu'nda ya da Basın Evi'nde siyasal taşlamaların da yer aldığı şiddetli tartışmalarla Sovyet tiyatrosunun geleceğinin nerede yattığına karar vermeye çalışıldığı bir dönemdi.

Lapin ve ben, Zarhi'nin bütün ısrarlarına karşın, senaryo yazımının tartışma götürmez olanaklarının eşiğine geldiğimizi düşünene kadar senaryo yazmaya başlamadık. Zarhi'ye Pudovkin'le nasıl çalıştığını sormuştum. Zarhi, yalnızca sahnedeyken yazarak başladığını söylemişti; Zarhi'den sonra Pudovkin gelip gerekli gördüğü düzeltmeleri yapıyor, Zarhi yeniden yazıyor, Pudovkin gene gelip düzeltiyor, Zarhi bir daha yeniden yazıyor, sonra gene Pudovkin geliyordu...

O sırada bütün bu düzeltmeler, yeniden yeniden temize çek-

meler çok şaşırtıcı görünüyordu. Ama bir kaç yıl sonra, sinema alanında çalışmaya başlayınca, bunun yapıtını beyazperdede görmek isteyen her senaristin yazgısı olduğunu anladım. Çok daha sonraları senaristini büyük bir sevgiyle ve ender rastlanan bir sıcaklıkla hatırlayan Pudovkin şöyle yazacaktı (bu sözler bir bakıma benim Zarhi'yle daha eskiden yaptığım konuşmamı da doğrulamaktadır): "Zarhi son derece cesur ve olağanüstü çalışkandı. Çalışma yeteneğini cesareti tamamlıyordu; aralıksız çalışma yeteneğinin farkında olmasaydı belki de cesareti bu kadar büyük olmazdı. Yaptıklarında kusursuzluğa erişmenin yollarını ararken tekrar tekrar gözden geçirmelerle başa dönmekten hiçbir zaman korkmazdı. Uzun çabalar gerektirmesine aldırmadan cesaretle bütün sahneleri yeni baştan alırdı. Tartışmasız biçimde başarılı olan, tek tek ele alındıklarında yararlı bulunan ama kendisinin akıcılığı engelleyerek bütünlüğe zarar verdiğini hissettiği iyi yazılmış sahneleri bile yeniden yazardı."

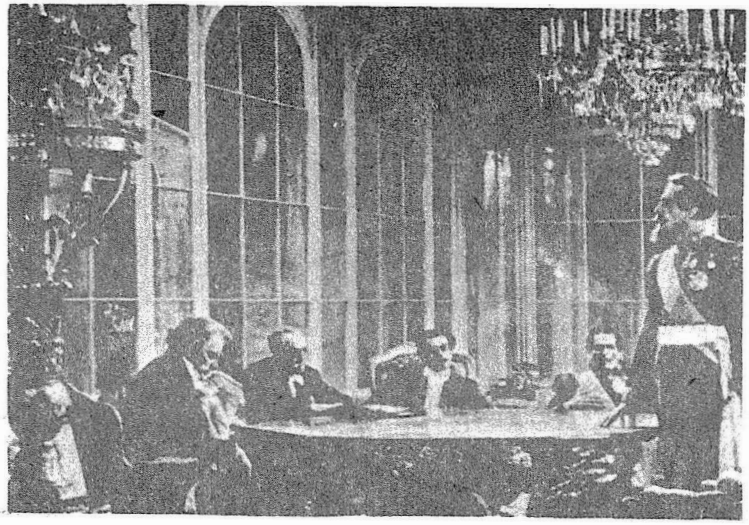
Evet, senaristin işi çok zorlu çabalara gerek duymaktadır. Sürekli düzeltmelerle uğraşmak ne zor bir iştir! İlkin yönetmen, "Evet, kötü değil, ama anlıyorsun, bu sahneyi biraz farklı düşünmüştüm. Öyle yapsak nasıl olur?" der ve değiştirilir. Düzeltilir. Başka türlü nasıl yapılabilir? Üstelik yapılanları boşa götürmeyecek biçimde düzeltilmelidir. Sanatsal açıdan değerli olacak değişiklikler yapılmalıdır. "Bütün sahneleri cesaretle yeni baştan ele alırdı..." Evet, böyle yapardı.

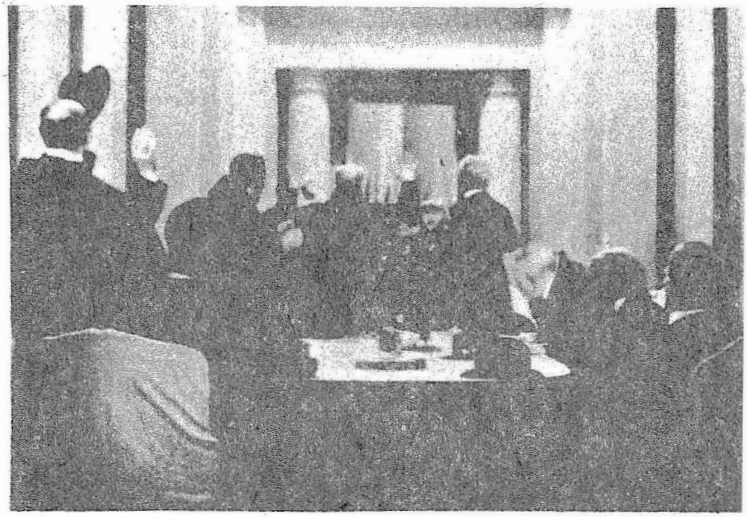
Ardından stüdyonun öykü editörünün düzeltmeleri gelir. Yine karşı çıkar, ufak değişiklikler yapar, yeniden kaleme alır ve yine reddedersiniz. En vazgeçilmez ve en önemli saydığınız yanları kaçırma korkusu olmadan bütün bu gözden geçirmeler, tartışma ve toplantılar, bütün bu itip kakmalar arasında yeniden yeniden yazarsınız. Kendiniz olmaktan asla vazgeçmeden! Ne iş bu senarist olmak!

Zarhi VGIK'te sinema dramaturjisi bölümünün (dünyada senaristyetiştiren tek okul) başına getirilmişti. Olağanüstü bir öğretmen olan Valentin Turkin'le birlikte Senaristler Fakültesi'ni yarattılar.

Sonra, günlerden bir gün karşılaştığımızda -birbirimizi bazen tesadüfen görüyorduk- bana kendisini tiyatroya adamak için sinemayı terkettiğini söyledi. Devrim Tiyatrosu'nda büyük başarıyla oynanan *The Street of Joy* (Neşe Sokağı) adlı bir oyun yazmıştı. Zarhi'nin o gün sinemadan öfkeyle, acı ve sert bir dille söz ettiğini hatırlıyorum (evet, bunu çok iyi hatırlıyorum). Anlaşılan biz senaristlerin ortak yazgısı bu: Hepimiz yüz defa sinemayı bırakacağımıza yemin ediyor, sonra herşeye karşın geri dönüyoruz. Aynı durum Natan Zarhi'nin başına da gelmiştir. Yine sinemaya dönüp bir defa daha Pudovkin'le çalışmaya başladı. Yine birlikte yazdılar ve Zarhi'nin bir trafik kazasında öldüğü arabada da birlikteydiler.

XII. MİHAİL İLYİÇ ROMM





Amiral Nahimov (Pudovkin, 1946), üstte
Ekim'de Lenin (Romm, 1937), altta

Romm'un anı arındaki nazik ve kendini küçümseyen anlatım tarzı, onun filmlerine yansıyan oldukça uygar kişiliği açısından bir ipucu sunmaktadır. 24 Ocak 1901'de doğan Mihail Romm, 1918'den 1921'e kadar Kızıl Ordu'da görev yaptı. Terhis edildikten sonra Moskova'daki Yüksek Sanat ve Teknik Enstitüsü'ne kaydoldu ve 1925'te heykel bölümünden mezun oldu. 1928 ile 1930 yılları arasında bir düzine senaryo yazdı. 1931'de Atölyeler ve İnsanlar adlı filmde Aleksandr Matçeret'in yardımcılığını üstlendi. Üç yıl sonra da kendi ilk filmi (ve son Sovyet sessiz filmi) olan Maupassant'ın ***Boule de Suif*** *(Yağ Küpü) uyarlamasını yönetti. 1937'de ilk defa Lenin'in rol yapan bir aktör tarafından temsil edildiği* ***Lenin in October*** *(Ekim'de Lenin) adlı ilk sesli filmini çekti; bunu iki yıl sonra* ***Lenin in 1918*** *(1918'de Lenin) izledi. 1954'ten sonra Sinema Aktörleri Tiyatro Stüdyosu'nun sanat yönetmenliğini yaptı. Daha sonraki yirmiiki yıl boyunca yaptığı yedi filmi ününü pek arttırmamakla beraber, nükleer araştırmalarla ilgili oldukça kişisel bir inceleme olan* ***Nine Days of One Year*** *(Bir Yılın Dokuz Günü) (1961) 1960'lı yılların en önemli Sovyet filmlerinden sayılmaktadır. Bunun ardından, kasten çarpıtılmış olmakla birlikte zekice seçilen belgesel malzemelerin bir derlemesinden oluşan* ***Ordinary Fascism'i*** *(Sıradan Faşizm) çekti. Romm daha sonraları VGIK'te dersler vermiş ve Mosfilm Stüdyoları'nın sanat yönetmenliğini üstlenmiştir. Mihail Romm 1971'de ölmüştür.*

Romm'un filmleri şunlardır: ***Boule de Suif*** *(Yağ Küpü) (1934);* ***The Thirteen*** *(Onüçler) (1936);* ***Ekim'de Lenin*** *(1937);* ***1918'de Lenin*** *(1939);* ***The Dream*** *(Rüya) (1943);* ***Matriculate 217*** *(217 No'lu Öğrenci) (1945);* ***The Russian Problem*** *(Rus Problemi) (1947);* ***Vladimir İlyiç Lenin*** *(1949);* ***Secret Mission*** *(Gizli Görev) (1950);* ***Amiral Uşakov*** *(1953);* ***The Ships Attacks the Fortifications*** *(Gemiler İstihkamlara Saldırıyor) (1953; Amiral Uşakov'un devamıdır);* ***Murder in Dante Street*** *(Dante Sokağı'nda Cinayet) (1956);* ***Bir Yılın Dokuz Günü*** *(1961);* ***Sıradan Faşizm*** *(1965).*

İKİNCİ KUŞAK

Bu kitap Sovyet sinemasının kökenleriyle ilgili olarak düşünüldüğü için, ben kendimin "ikinci kuşak" denen insanlardan olduğumu açık bir biçimde ortaya koymalıyım. İlk kuşak Kuleşov, Ayzenştayn, Pudovkin, Dovjenko, Protazanov ve Vertov'un kuşağıydı. Onlar öncülerdi, benim büyüklerim. İlk filmimi çektiğim sırada onlar ünlerinin doruğuna erişmişlerdi bile. Ben sinema alanına, 1930'ların başlarında, Sovyet sinemasının doğuşunun üzerinden on yıl kadar geçmişken girdim; dolayısıyla ilk filmleri yalnızca bir seyirci gözüyle değerlendirebilirim.

Benim doğum tarihim... ama bu çok karmaşık bir konu. Babam sürgün edildiğinden ailem Sibirya'da, Baykal Gölü'nün ilerisinde yaşıyormuş. Ben Yahudi'ydim ve en yakındaki haham Irkutsk'da, köyümüzden çok uzakta bir yerdeymiş. Doğumumu sicile kaydettirmek için çok uzun bir yolculuk yapmak gerekiyormuş* ve babam da her gün 'yarın giderim' diye ertelermiş. Sonunda gittiği zaman doğumumun üzerinden altı ay kadar geçmiş ve doğum tarihimi unutmuş. Babam korkunç dalgın birisiydi. Doğum tarihimi 8 Şubat 1901 olarak kaydettirmişti. Oysa daha erken bir zamanda, Ocak'ta doğmuştum: Tam olarak 24 Ocak'ta. Babam İrkutsk'a yine yeni bir oğlan çocuğu sahibi olmuş olan eski bir Sosyal-Demokrat dostuyla birlikte gitmiş. Yolda babam sormuş: "Sizinkine ne ad koyacaksın?" Adam, "Tabii ki İlya, senin şerefine. Siz ne koyacaksınız?" diye yanıt verince babam kızarmış, sıkılmış ve iltifatına karşılık olarak "Tabii ki Mihail, senin şerefine!" demek zorunda kalmış. Ama sorun şu ki, bana altı aydan beri annemin seçtiği isimle Yura diye hitap ediyorlarmış. Babam beni Mihail olarak kaydettirmiş, ama anneme söylememiş. İki yıl sonra başka bir sürgün yerine taşınmışız. İşte o zaman annem, kimlik kağıtlarımızı görünce, oğluna Mihail adının konduğunu dehşetle farketmiş. Bana Mişa

* 1917'ye kadar nüfus kayıtlarını çeşitli dinsel mezheplerin yerel temsilcileri tutuyorlardı.

demeyi kesinlikle reddetmiş; 'Mişa benim küçük oğlum değil, bir yabancı' diyormuş. Sonunda aile meclisini toplayıp bana Moura ismini bulmuşlar. Gelgelelim Moura da bir kız ismidir. Gene de insanlar adıma alışmışlardı ve okula gidene kadar bu adla hitap etmeyi sürdürdüler. Ama okuldaki yakın arkadaşlarım bana bir kız gibi Moura dendiğini, soyadımın da Romm* olduğunu farkedince benimle alay edip ezmeye başladılar. Kişiliğime şekil veren bir deneyimdi bu. Üçüncü yılı bitirdikten sonra artık kimse bana dayak atamaz oldu. Kendimi savunmayı öğrenmiştim... Yani Doğu Sibirya'da doğdum, ama gerçek doğum yerimden çok uzakta kalan Irkutsk'da nüfusa kaydedildim. Doğum yerim bugün Moğolistan Cumhuriyeti sınırları içerisinde, Selenga nehri üzerinde, doğru hatırlıyorsam Zaygrayevo denen küçük bir kasabadadır. Kuşkusuz nüfus kağıdımda bunların hiçbirisi yazılı değildir.

Sovyet sineması 1917'de, hatta 1919'da doğmuş değildir. Sovyet sineması fiilen İç Savaş'ın bitip NEP'in yürürlüğe girmesiyle başlamıştır. Çok karışık, rengârenk bir atmosfer vardı. Ben daha bir oğlan çocuğu, Vhuteyin ya da Vhutemas denen Güzel Sanatlar Atölyeleri'nde bir öğrenciydim. Oraya sık sık Mayakovski gelir, biz de Kuleşov Atölyesi'ni ziyaret ederdik. Bu okula genellikle Solcu sanatçılar gelirdi. Bizim öğretmenlerimiz Maleviç, Arhipov, Rodçenko, Stenberg ve Konenkov'du. Ben Konenkov'un öğrencisiydim. Bu yaşlı adam -şimdi doksan yaşında olmalı- müthiş bir belleğe sahiptir: Gördüğü yüzü bir daha asla unutmaz. 1924 Yılının bir akşamında onun evinde toplanmıştık. Yessenin ile Isadora Duncan'ın yanı sıra kimsenin tanımadığı, odadaki herkesle birlikte korkunç miktarda konyak içen genç bir adamın da olduğu bir sürü insan vardı. Konenkov bu geceden kısa süre sonra yurt dışına çıktı. Geri geldiğinde ihtiyarlamıştı.** Konenkov döndüğünde Sanat Tiyatrosu'ndan aktör arkadaşım Toporkov ve bir grup dostumla beraber onun

---

* "Romı"sözcüğü aynı zamanda bir içki adıdır.

** 1874'te doğan Konenkov 1924'ten 1945'e kadar Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşamıştır.

stüdyosuna gittim. Konenkov Toporkov'a "Sizinle daha önce karşılaşmıştık" dedi. Toporkov şaşırmıştı: "Bu olanaksız, Sergey Timofeyeviç; daima sizinle tanışmayı düşlemişimdir, ama bu ilk karşılaşmamız." "Hayır," dedi Konenkov, "1924'te tuhaf bir adamın, bir heykeltraşın evine gittiğini hatırlamıyor musun?" "Çok sarhoştum, en ufak bir şey hatırlamıyorum." "Siz Isadora Duncan'la birlikte geldiniz, orası benim evimdi!" Konenkov otuz yıl önce bir alay insanın arasında bir an gördüğü tanınmayan delikanlıyı hatırlamıştı.

Devrin atmosferi böyleydi: Yessenin, Isadora Duncan, restoranlar, barlar, NEP... Bütün bu kargaşanın ortasında Sovyet sinemasının öncüleri devrimci müfrezelerinin başında yürüyorlardı. Ayzenştayn, Pudovkin, Dovjenko: O çağa onların çalışmaları damgasını vurmuştur. Onlar inanılmaz derecede zor koşullarda devrimci bir sanatın kavgasını veriyorlardı.

Biz gençken sinema henüz bir sanat değildi. Tuhaf ve fazla itibar edilmeyen bir faaliyet alanıydı. Dürüst ve yetenekli bir gencin kendisini ciddi biçimde sinema kariyerine adayabileceği düşünülmezdi. Bunun için biz sinemaya şans eseri, daha çok ona yakın olan sanat dalları aracılığıyla geçtik. Aktör, heykeltraş ya da ressamlıkta başarısız kaldığımız için sinemada bir çıkış yolu aramıştık. O sırada her türden yüzlerce başarısızlıkla karşılaşıyorduk. Moskova ya da Leningrad'da bir asistan, hatta bir yönetmen olmak zor değildi. Ukrayna ya da Gürcistan'da ise çok daha kolaydı.

Bazıları yeteneksizliklerini sergileyip bazıları da büyük zorlukla ortaya çıkardıkları ürünlerinden hayal kırıklığına uğradıkça bu yönetmenler kalabalığının önemli bir kısmı ilk ya da ikinci filmlerinden sonra elendiler. Bazıları inatlarını koruyup nitelikleri kuşkulu profesyoneller oluyorlardı. Bu insanlardan ancak çok azı gerçek birer sinemacı olabildiler. Bizim gruplarımız böyle olmuştu. Gelgelelim bu, asla bir grup oluşturmanın en kötü yolu değildir.

O sıralarda çağdaşlarımla benim, yani ikinci kuşağın temsilcileri olan bizlerin sinemayla fazla bir ilgimiz yoktu. Gerassimov kariyerine Kozintsev'le Trauberg'in yönetiminde başlayan

bir aktördü. Arıştam bir müzisyendi. Piryev, Meyerhold'un tiyatrosunda aktörlük yapıyordu. Rayzman ancak daha sonra yönetmen yardımcısı olmuştu. Yutkeviç tiyatro tasarımcısıydı. *Krokodil*'in karikatüristi Elisseyev tiyatro yönetmeniydi. Ayzenştayn da İç Savaş sırasında cephe hattında yöneteceği yapımların setlerini hazırlamaktaydı. Sonraları Ayzenştayn *Aleksandr Nevski*'yi, ben ise *Ekim'de Lenin*'i çektiğimiz zaman her ikimizin kostümlerini de Elisseyev hazırlamıştı. Bu yolla meslek değiştirmiştik işte!..

Benim denemem tam bir fiyaskoydu. Sinemaya geçme fikri benim aklıma daha geç gelmişti. Üç kişiyle ortaklaşa kaleme aldığımız ilk kısa çocuk filmi için bir senaryo yazıp ilk paramı kazandığım zaman yirmisekiz yaşımdaydım. O zamana kadar bale ile trombon çalmanın dışında bütün sanatları denemiştim.

Yetişmiş bir heykeltraştım. Heykeli kısmen uygun bir stüdyo bulamadığımdan bırakmıştım. Bir yatak odasında çarşaflar ile çanak çömlek arasına bir ton balçık gibi kil yerleştirmek hem güç hem de istemediğim bir şeydi. Ancak heykelden vazgeçmemin asıl nedeni başkaydı: Kil ya da tahta karşısında buz gibi kesilmekten ya da sıkılmaktan başka bir iş yapmıyordum, kısacası kendi heykeltraşlığıma inanmıyordum. Bir dolu övgüler almakla birlikte, başkalarının benden daha yetenekli olduklarını açıkça görebiliyordum. Sanatta vasat düzeyde kalmak yararsız ve nefret verici bir durumdur.

Aynı nedenle ciddi olarak çalışmaya başlamış olduğum edebiyatı da bir kenara bırakmıştım.

Aktör olacak kadar iyi değildim. Tiyatro yönetimi beni beğenmezdi.

Hayal kırıklığına uğramış, öfke ve neşe dolu olarak bıkmaz usanmaz biçimde gerçek bir meslek arıyordum. Değişik sanatsal faaliyetler beni doyurmamıştı. Kendimi kayıtsızlığımı düşünerek teselli ediyordum. Diyagramlar çizerek, Fransızcadan çeviriler yaparak ve tuhaf işler yaparak, yani sergiler düzenleyip törenler için sokakları dekore ederek geçiniyordum; afişleri boyuyor, kitap kapağı tasarımları hazırlıyordum. Atasözünde dendiği gibi, "Onu besleyen kurdun bacaklarıdır".

1928'de şansımı sinemada denemeyi kararlaştırdım. Biraz düşündükten sonra bu sanatı öğrenmenin oldukça özgün bir yöntemini seçtim: Çocuk Sineması Bölümü'nde gayri-resmi yardımcı olarak Part-Time Çalışma Yöntemleri Enstitüsü'ne (evet, gerçekten böyle bir enstitü vardı) kaydoldum. Her gün dört saat boyunca sinemayla tanışan yedi-dokuz yaş arası çocukların tepkilerini inceledim ve aynı zamanda filmlere el sürme, kurgu masasında filmlere bakma ve dilediğim gibi uğraşarak kesme, yeniden kurgulama vs. fırsatı buldum. Saf biçimde *nasıl* yapıldıklarını bilirsem kendimin de yapabileceğini düşünerek en iyi filmleri ezberlemeyi kararlaştırdım. Bu şekilde, aralarında *Potemkin Zırhlısı*, *A Woman of Paris* (Parisli Kadın) ve İnce'nin *The Coward*'ının (Korkak) da bulunduğu dokuz filme gömülüp kaldığımı hatırlıyorum. Gecenin ortasında beni uyandırıp, diyelim *Korkak*'taki 140. çekimi sorsalar hemen yanıtı yapıştırırdım: "boy çekimi, han; önde sağ elinde bir sigara tutarak dönen ve gülümseyen Torrence; arkada şunu, şunu yapan dört kişi; pencereden şu, şu görülebilir; çekim uzunluğu ikibuçuk metre." Bu yolla sinemayla uğraşıyordum. Belki saçma bir tarzdı bu, ama temelde önceleri diğer sanatlarda da aynısını yapmıştım. Günün yirmidört saatinde bir inek gibi çalışıyordum. Tabii yine eskisi gibi geçinmekteydim: afişler, diyagramlar, çeviriler.

Bir yıl sonra yeterince hazır duruma geldiğimi hissettim ve bir senaryo yazmayı denedim. Sinemada yapılabilecek onca iş arasında neden senarist olmayı seçmiştim? Çünkü tanıdıklarım arasında bir senarist vardı, bir senaryonun nasıl hazırlanacağını biliyordum ve dahası önceki edebi çalışmalarım beni bu tür bir işe doğru itiyordu.

İlk iki senaryom hiçbir açıklama yapılmadan geri çevrildi. Sonraki üç senaryom da kabul edilmedi, ama hiç olmazsa bazı yorumlar getirdiler. İşler açıkça iyiye gidiyordu ve sonuçta bir senarist oldum.

Gelgelelim içten konuşmak gerekirse, ben yalnızca yönetmenliğe atlayabileyim diye senaristlik yapmayı düşünmüştüm. Üç ya da dört senaryomun kabul edilmesinden sonra, o zamanlar *Atölyeler ve Insanlar* üzerinde çalışan Matçeret'in yanına gi-

dip onunla çalışmayı istedim.

Büyük gün gelmişti. Part-Time Çalışma Yöntemleri Enstitüsü'ne veda edecektim. Müdürüm çok çekici, kısa boylu bir yaşlı kadındı. İlişkilerimiz pastoral ve hoş bir düzeydeydi. Beni dinledikten sonra bir an sessiz kaldı, ardından benden bürosundan ayrılmamı ve yanıt için yarım saat sonra gelmemi istedi. Geri geldiğimde beni ayakta karşıladı, gözleri yaşla doluydu ve bana ölen birinin tabutu üzerinde konuşan biri gibi hitap etti: "Yazık, sevgili Mihail İlyiç! Siz saflıkla ve yetenekle dolu bir gençtiniz. İyi bir yüreğiniz var, sizi bir oğul gibi seviyorum. Şimdi sinematografik üretimle uğraşacaksınız. Bir yıl sonra bir işadamı ve dolandırıcı olacaksınız... Benimle tartışmayın, sinemanın ne olduğunu bilirim! Çok kötü bir adam olacaksınız. Ama belleğimde lekesiz biri olarak kalmanızı isityorum. Bundan böyle sizi tanımıyorum ve tanımak istemiyorum. Gidin, belki mutlu olursunuz! Başarılı olacağımızdan eminim."

Yanından hüzünlü, sarsılmış ve hafiflemiş bir biçimde ayrıldım...

Evet, biz ikinci kuşak, sinemaya dolambaçlı yollardan geldik. Birinci Beş Yıllık Plan'ın sona erdiği, sesli filmlerin çekilmeye başladığı günlerdi. Çalışma koşulları da pek rahat değildi.

1930-31'de, sessiz sinemanın muhteşem swan-song'u* olan Dovjenko'nun *Toprak*'ından sonra, Sovyet sineması önemli bir dönemine girmişti. Pudovkin, sesin sinemaya girişiyle altüst olmuş olarak kriz geçirmekteydi. Ayzenştayn ve Aleksandrov'la beraber sesli filmler üzerine bir manifesto kaleme alnuşlardı, ancak temelde sesin gelişi kendi eğilimlerine tamamen aykırı düşüyordu. Dovjenko ise Pudovkin'le Ayzenştayn'dan farklı olarak kendi doğasındaki şiirselliği sayesinde sesi fazla zorlanmadan benimsemişti.

Yönetmenler şaşırmış durumdaydılar. Başka ülkelerde de olduğu gibi bazıları ayaklarını basacak sağlam bir zemin bulamayıp sahneden tamamen çekiliyorlardı. Sorun yalnızca sesin

* Efsaneye göre kuğunun ölmeden önceki son güzel ötüşünü anlatan bu terim, bir sanatçının, akımın, dönemin vb. son büyük yapıtı için de kullanılır. (ç.n.)

gelişi değildi: Herşeyde köklü bir değişim yaşanmaktaydı. Siyasal ve toplumsal yaşam eskisinden tamamen farklı sorunları gündeme getirmekteydi. Böylece belki de en az sayıda filmin çekildiği 1930-31 yıllarına gelmiştik. Gerçekten çok az film yapılıyordu. Aynı durumla savaştan sonra, Stalin'in hâlâ başta olduğu günlerde de karşılaştık. O zaman da ancak tesadüfen film çekebiliyorduk. Örneğin, benimkiyle aynı ada sahip olan Abram Room (o eski kuşaktandır) kendi son sessiz filmini, *The Ghost That Never Returns* (Hiç Geri Dönmeyen Hayelet) adlı mükemmel yapıtını filme çektikten sonra çok uzun bir süre hiçbir iş yapmamıştı: Kendisine hiçbir yön bulamıyordu.

Bununla birlikte, birazcık enerjiye sahip bir gencin bir film yönetebilmesi son derece kolaydı. Asgari -gerçekten asgari- bir yetenek sergileyip biraz arzulu olmanın ötesinde fazla çabaya gerek yoktu; sözgelimi, film yapımından birazcık haberdar olmak yetiyordu. Ya da birisinin filmine bir senaryo yazabilmek - gerçekten en önemli şey buydu. Bir senaryo yazabilen herkes yönetmenliğe soyunuyordu o günlerde. Bütün önemli kişiler hemen hemen aynı zamanda ortaya çıkmışlardı: Savçenko, biraz daha erken başlamış olan Yutkeviç, Rayzman, Donskoy, hepimizden azıcık yaşlı olan Piryev, Arnştam, Ermler (o da bu mesleğin eskilerindendi)... Ün kazanan son kişi bendim. Benden sonra kapılar kapanmıştı. Artık yeni bir çağ başlamış oluyordu: Sesli sinema çağı. Ben son dakikalara bir sessiz film sıkıştırmıştım.

Şimdiki karşılığı ARRK (Devrimci Sinema Emekçileri Birliği) olan RAPP'ın (Rus Proleter Yazarlar Birliği) kuruluşuyla işler daha da karmaşık bir hal almıştı. Günümüzde "dogmatik" diye niteleyeceğimiz bu örgüte, o zamanlar "partinin ideolojik hattı" derdik. Ben çabucak bir *poputçik** kategorisine sokulmuş, daha kötüsü "sağcı *poputçik*" damgasını yiyenler arasında yer almıştım. Size o dönemdeki durumumla ilgili bir fikir verecek bir hi-

* *Poputçik* (yol arkadaşı), RAPP'ın "sapma" içinde olduklarından kuşkulandığı, ama hâlâ yeniden kazanılabileceklerini düşündüğü sanatçılara verilen isim (ç.n.)

kâye anlatayım.

O günlerde şair Viktor Gusev'le beraber çalışmaktaydım; biz dosttuk ve birlikte bir senaryo üzerinde çalışıyorduk. Ben "*poputçik*" olurken ona her nedense "proleter yazar" deniyordu. Benim "hatalar" ve "sapmalar"ım senaryo yazmaya yaklaşımımda görünüyordu galiba: Dıştan bir ses geldiğini belirtmek istediğimde, "Duvarın arkasından biri konuşur", ya da "Birisi -genç bir kız- girer..." diye yazardım. Kızın kim olduğu sonra öğrenilirdi... İşte böyle, senaryolarımda geçen "birileri"nin sayısını toplayınca, simgecilik, gizemcilik vb. koktuğunu ilan ederlerdi. Sonuçta bir *poputçik* olmuştum ve bu suçlamadan kurtulmak kesinlikle olanaksızdı.

O zaman Moskova Stüdyoları'nın yönetmeni oldukça zeki bir adam olan Sinyavski'ydi. Sinyavski, yine aynı derecede zeki olan Oreloviç'in yerine gelmişti. Bana ilk defa şans tanıyanlar bu iki insandı. Nasıl bir ruh haline sahip olduğumu anlamanız için anlatayım, bir *poputçik* olduğum kesinlik kazandığı zaman Sinyavski'ye gidip ona şöyle demiştim: "Ben burjuva kökenliyim. Babam bir doktor. Büyükbabam, ücretli işçi çalışan büyük bir matbaası bulunan bir kapitalistti. Sanırım, bu leke silinemez. Ancak belli olanaklara sahip olduğumu hissediyorum. Sizden, beni bildiklerimi aktarabileceğim, proleter kökenli genç bir yönetmenin yanına vermenizi isterim. Filmleri o çeksin. Benim istediğim, Sovyet iktidarına hizmet etmek."

"Sen aptalın tekisin. Sana bir film çektireceğim." diye yanıtlamıştı Sinyavski. Bu filmin adı *Yağ Küpü* idi.

Filmin konusu gerçekten önemsizdi. Gerek Sinyavski'nin, gerekse onun yerini alan Oreloviç'in istedikleri bana bir şans tanımaktı. Benim çalışma tarzımdan hangi açıdan hoşlanmışlardı acaba? Şöyle anlatayım: Çok az film yapılan o dönemin sonunda stüdyonun sanat komitesi bütün eski ustalarla bir toplantı yapmıştı. Meksika filmini yapan Ayzenştayn hâlâ Amerika'daydı. Stüdyo yönetmeni film yönetmenlerine soruyordu: "Nasıl projeleriniz var?" Kimse açık ve somut bir yanıt veremiyordu. Sonra ben ayağa kalkıp, "Benim bir şey yapmama izin verirseniz, beş sesli film arasında bir seçim yapmanızı öneririm,

işte konuları..." demiştim. Kesin tutumum onları o kadar sevindirdi ki hemen, "Beşinden birini yap." dediler. Ben de altıncıyı yaptım, çünkü bana yalnızca bir sessiz film çekme görevini vermişlerdi, oysa benim bütün projelerimde sesin kullanılması gerekliydi. Böylece *Yağ Küpü*'nü yaptım. Kendi kendime, "Güzelim konularımı boşa harcamaktansa Maupassant'ın bir oyununu yapmak daha iyi" demiştim.

Yönetmenliğimin onaylanmasıyla ilgili olarak başka ne ekleyebilirim? Yeri gelmişken belirteyim, *Yağ Küpü*'nü Gorki de çok sevmişti. Başlangıçta, filmin ilk gösterimlerinde, herkesin tuhaf göründüğü o tarihsel anın koşullarında çok kuşkuyla yaklaşılmıştı: Niçin *Yağ Küpü* Niçin Maupassant? Niçin sessiz bir film?.. Ama Gorki filmi savunmuştu. Gorki'nin orijinal öyküyü okumasının üzerinden çok zaman geçtiği için, çok sadık bir uyarlama olduğu düşüncesindeydi. Stalin'le bir sohbetinde ona şöyle diyordu: "*Yağ Küpü*'nü mutlaka görmelisiniz! Tanınmamış birisi çekmiş, ama çok iyi bir film." "Tamam" demişti Stalin de. Gelgelelim, Gorki bu konuşmadan sonra ve Stalin'in seyretmesinden önce akıllılık ederek romanı yeniden okuma ihtiyatlılığını göstermişti. O zaman dehşete kapılarak anlamıştı ki, öykünün küçük bir kısmını saymazsak Maupassant'ın yazdıklarıyla benim filmimin hiçbir ortak yanı yoktu. Fiilen bütün öykü yeni baştan kurulmuş, diyaloglar neredeyse tamamen yeniden yazılmıştı. Stalin'in *Yağ Küpü*'nü unutmuş olduğundan hiç emin değildi. Gorki gösterime geldi ve yorumlarda bulunmaya başladı. Her episodda, "Maupassant'ta farklı... Maupassant'ta daha derin... Maupassant'ta şöyle..." diyerek müdahale ediyordu. Stalin sonunda dayanamamıştı: "Ama bak, sinema bambaşka bir sanat!" Bu sözler beni orada büyük bir yönetmen yapmaya yetmişti.

Gene de benim için en şaşırtıcı yan Gorki'nin filmi çok sevdiğini öğrenmekti. Ne kadar mükemmel bir yapıt ortaya çıktığını göstermek için şöyle diyordu: "Loiseau-Gorunov'un yıkandığı sahneyi alın. Kıllarla dolu bir sırtı var! Bunu önceden bilmiyordum. İşte, sinemanın asıl gücü burada yatıyor. Sinema sayesinde aktör Gorunov'un yalnızca yüzünü değil, aynı zamanda

onun sırtını da görüyor, beline kadar çıplak biçimde seyrediyorum."

Bir süre sonra, Sovyet sinemasının onbeşinci yıldönümü kutlanmaktayken, Gorki'den bir kutlama mektubu aldım. Gorki *Çapayev*'in yanı sıra *Yağ Küpü*'ne de değiniyordu. Kısa bir süre sonra ise Moskova'ya Romain Rolland geldi ve o da filmi çok sevdi. İkisi birlikte, Gorki ile Rolland, filme övgüler yağdırınca bunun bana bir hayli katkısı oldu. Rolland'ın Sovyetler Birliği'nde kaldığı süre boyunca ben de Gorki'nin evindeydim ve onların konuşmalarına tanıklık ettim. Heyecan vericiydi. İkisi de beni derinden etkilemişlerdi. Oysa son derece farklı, birbirlerine taban tabana zıt kişiliklere sahip insanlardı... Rolland ince uzun ve narin yapılı, seyrek saçlı, kabarık Gascone burnuna sahip biriydi. Boğazını sıkı sıkı saran redingotunun yanı sıra boynuna kalın bir atkı dolamıştı. Bir tutam bal bir sineğe nasıl gelirse, o da bir dilim bisküvitle bir fincan çayı o kadar seviyordu. Onun yanındaki, durmadan sigara içen, geniş omuzlu Gorki ise "o"yu vurgulayarak -hiç kaybetmediği bir alışkanlık- Volga'dan söz ediyordu... Bu iki olağanüstü insanı birarada izlemek gerçekten harika bir görüntüydü.

Tartışma içerisinde, eve gelen yönetmenlerden birisi *Colas Breugnon*'nun beyazperdeye aktarılması için izin vermesini istedi. Roland hemen açık ve kesin bir dille 'hayır' yanıtını verdi. Bunun nedeni sorulduğunda da "Fransa'da çekilmeli" dedi. "Ama buna engel yok. Fransa'da çekeriz." "Hayır, bir Fransız çekmeli. Hiçbir Rus bu kadar Fransız olan bir filmi çekemez." "Peki, ya *Yağ Küpü*'ne ne demeli? Onu sevdiniz ama!" Roland bir süre düşündükten sonra ciddi bir ses tonuyla şunları söyledi: "Bir kere, ben Maupassant değilim. Maupassant'ın film hakkında ne düşüneceğini bilemem. Ben sevmiştim. Ben de ölünce ve Maupassant'ın ölümünün üzerinden geçen zaman gibi benim de ölümümün üzerinden nice zaman geçtikten sonra, *Colas Breugnon*'u uyarlayabilirsiniz."

Böylece kestirip atmış oluyordu... Gene de *Yağ Küpü* için bana iltifatlar yağdırdı. Şaşkınlıktan serseme dönmüş ve ürkek bir ses tonuyla pek çok insanın filmimi eleştirdiğini söylemiştim.

Yine aynı ciddilikle karşılık verdi: "Ben sizin filminizde Fransa'yı çok iyi bildiğinizin işaretlerini yakaladım. Rouen'in ördekleriyle ünlü olduğunu yalnızca bir Fransız bilebilir. Sizdeki hanın avlusunda da ördekler var. Bu ayrıntıyı gözden kaçırmamanız hoşuma gitti."

Burada açıklamalıyım ki, han avlusunda çekim yaparken, kameraman, "Avluya ne koyacağız. Tavuklar mı ördekler mi?" diye sormuştu. Kirli su birikintilerine bakıp, "Ördekleri salın. Havuzdan etrafa su sıçratırlar. Güzel olur..." demiştim. Yani, aktör Gorunov'un kıllı sırtı ile kendilerini tesadüfen filmde buluveren ördekler yönetmenlik kariyerimin ilk adımlarında başarımı güvence altına almışlardı.

Çekime başlamanın önceki günü bazı öğütlerde bulunmasını istemek üzere Ayzenştayn'a gittim.

"Nasılsa söylediklerimi tutmayacaksın," diye güldü bana.

"Şeref sözü veriyorum!'

"Peki, hangi çekimle başlayacaksın?"

"En kolayıyla: Kapının önündeki çizmelerin yakın çekimi."

"Çekime yarın mı başlıyorsun? Peki, yarından sonra bir tramvayın altında kaldığını düşünelim. Çekimini öyle bir tasarla ki ben onu VGIK'e götürüp öğrencilere, 'Bakın, ne kadar büyük bir yönetmeni zamansız yere kaybettik! Yalnızca bir çekim yapabilecek zamanı buldu, ama bu çekimi de ölümsüz oldu! Bu ölümsüz çizmeleri müzede sergileyeceğiz,' " diyebileyim.

"Anladım," diye yanıtladım.

"Elbette bir tramvayın altına düşmek *zorunda* değilsin," diye eklemişti Ayzenştayn.

"Ya, sonra? Sonra hangisini çekmeliyim?"

"Elbette aynı biçimde. Her çerçeve, her sekans, her film..."

Size ilk filmim hakkında öğrencilerime bile anlatmadığım başka bir tuhaf ayrıntıyı aktarabilirim.

Yağ Küpü'nün çekimine başlamadan önceki gün Ayzenştayn'ı görmeye gittiğimde bana, "Filmin nasıl başlayacak? İlk sekansın ne olacak?" diye sormuş, ben de "Bir vagon gürültüyle ilerler..." karşılığını vermiştim. Bunun üzerine şunları söylemişti: "Maupassant'daki vagon sahnesinden önceki altı sayfaya göz

attın mı? Rouen'in anlatımı, Alman birliklerinin şehre girişi, burjuvazinin düşmanın gelişine tepkisi... kısaca, işgalin anlatılması." "Hepsini atladım," dedim. "İşte böyle," dedi Ayzenştayn da, "oysa ben de bunu sokardım! *Yağ Küpü*"nü seninle ortaklaşa çekmeye hazırım. Sen göstermek istediğini çekeceksin, ben göstermek is diğimi çekeceğim. Kahramanlarımız bile farklı; bu Elizabeth Cornude denen kızla ne yapayım? Gerçekten ona hiç gereksinimim yok!"

Bu konuşma iki dönemimiz arasındaki farklılığa ışık tutmaktadır. Ayzenştayn bir filme başladığında önceliği kitlesel sahnelerle kuşatılmış dev gösterilere verirdi. Geri kalan bölümler -vagon ve içindekiler- yalnızca kişinin isteğine bağlıydı ve ayrıntılarla ilgiliydi. Bana göreyse bu ayrıntı en temel yandı, ben de bütün diğer bölümlere sırt çevirirdim... O zaman, birbirimize ne kadar dostlukla bağlı olsak da, iki farklı çalışma yöntemi ve iki farklı kuşak kendini böyle gösterir.

Pudovkin sık sık beni görmeye gelirdi. Onun bir kusuru vardı: Yazamıyordu. Gerçekten üç satır diyalog bile kaleme alamazdı. Katıksız bir yönetmendi. Sahnelere ilişkin kesinlikle çok berrak bir görüşü vardı, gelgelelim bunu kağıda dökemiyordu. Bu yüzden yardım için Ayzenştayn'a ya da bana gelirdi. Örneğin, *Amiral Nahimov*'u çekerken gecenin bir vaktinde bana uğramıştı. Bir sahne tasarlamış ve malzemeyi toparlamıştı, ancak senaristi tamamen tükenmiş bir durumdaydı. Ona ışık tutmamı istedi. Sahneyi bana anlattı (Fransız ve İngiliz komutanlar arasında geçiyordu), karakterlerin özelliklerini tanımladı, sahnenin bütün geçişlerini, akıbeti, herşeyi ayrıntılarıyla sıraladı! "Peki, başka ne istiyorsun? Otur, yaz ve sonra da çek!" dedim. "Benim için kağıda geçirmelisin," diye yanıtladı. "Pekâlâ. İki saatte bitiririm." Pudovkin gittikten sonra sahneyi bana anlattığı gibi kaleme aldım. Sabahleyin ona götürdüğümde heyecandan tir tir titriyordu. Hemen çekim senaryosunu hazırladı; artık elinde dayanabileceği bir metin vardı. Konuşan filmlerin gelişinden sonra Pudovkin'in başlıca handikapı yazma becerisinin olmayışıydı: Yeni koşullar her yönetmenin kendi kalemini kullanabilmesini gerektiriyordu ve Pudovkin, Dovjenko'yla Ayzenş-

tayn'dan farklı olarak, bu özellikten yoksundu. Pudovkin'in ilk yapıtları ile daha sonra sesli dönemdeki filmleri arasındaki çarpıcı zıtlığın açıklaması burada yatar.

Tekrar benim çalışma yöntemime dönelim. Bir film çekmeye başlayan her yönetmen belli bir fikirden esinlenir. Mesleğe ilk başladığım günlerde Jules Romains'in ilk yapıtları olan *Le Vin blanc de la Villets*, *Les Copains* (Ahbaplar) gibi kitaplardan çok etkilenmiştim. Romains'in *animist-olmayan* bütün yapıtlarını yutmuş ve kalabalık bir topluluğu sanki tek bir bireymiş gibi betimleme yöntemini son derece beğenmiştim. İlk filmlerimi bu yöntemle çekmeyi kararlaştırdım. Böylece, öyküyü ondan aldığım Maupassant'tan çok, yöntemini benimsediğim Jules Romains'in filmi olan *Yağ Küpü* ortaya çıktı.

Benim gözümde vagondaki bütün yolcular, diğer kişi olan Boule de Suif'in karşısında, dokuz başlı olsalar bile tek bir varlığı oluştururlar. Yani her karakteri ayrıntılı olarak işlememe gerek kalmadı, yalnızca dış karakteristik özelliklerini vermek yetti. Filme yeniden bakarsanız, onların tek bir varlıkmış gibi hareket ettiklerini görürsünüz. Aynı anda öfkelenir, aynı anda kavga eder, aynı anda karşılık verirler. Her sekansta gözlemlenebilen bu özellik tam da o dönemde Jules Romains'in kullandığı yöntemdir. Elbette ben bu filmde kendi toplum anlayışımı sergiledim: Burjuvazinin bütün kademeleriyle özdeş olduğunu göstermek istedim; demokrat Cornude'dan tutun Kont'a kadar bu insanların hepsi tek bir varlığı oluştururlar. Bu benim fikrimdi. En azından kendi mesleki becerimin yettiği kadarıyla, film boyunca izlediğim bağlayıcı iplik bu fikirdi. Diyeceğim o ki, *Yağ Küpü* animist-olmayan bir filmdir.

Bir şey daha söyleyeyim: *Yağ Küpü* 'nü şans eseri seçtiğimi sık sık yazmışımdır. Bu tamamen doğru değildir. 1870'ler Fransa'sında geçen bir temayı seçtiysem, bunun nedeni animist-olmayan yöntemi pratiğe aktarmayı çok fazla istememdi. Sözünü ettiğim yöntemi bu özgül hammaddeye uygulamak bana daha kolay gelmişti. Belki biraz kolaycılığa kaçmıştım, ancak kararım tamamen somut nedenlere dayanıyordu O günden bugüne kadar otuz yıl geçmiştir. Fikirlerim belli bir evrime uğ-

ramıştır. Çok daha sonraları *Düş*'ü yaptığım zaman bir anlamıyla, ancak tamamen farklı konumlardan hareket ederek *Yağ Küpü*'nün temasına dönmüş oluyordum. Kaldı ki *Düş* de, daha çok Tolstoy'la Balzac'ın etkisiyle insanın yazgısını konu alan bir çalışmadır.

İkinci filmim olan *The Thirteen* (Onüçler), aynı fikrin Sovyet versiyonudur.Bu film, tek bir varlığı oluşturan, ama çok farklı bir grup Sovyet insanıyla ilgilidir; bu defa, *Yağ Küpü*'nden farklı olarak, ideolojik bir anlayışı temsil ediyordu. Ama yine aynı animist-olmayan yöntemlerle işlenmişti. Bu filmlerin ikisinde de bireyselleşmiş karakterleri kesinlikle göremezsiniz. Hatta öyle ki bir karakterin çizgilerini diğer bir karaktere aktardığımdan bile söz edilebilir. *Onüçler*'in baş aktörü hastalandığı zaman, o rolden vazgeçmiş, onun eylemleriyle özelliklerini diğer rollere dağıtmıştım. Bu bende en ufak bir kaygı yaratmıyordu: Önemli olan, kendi *mise en scène* yöntemimin temel özelliklerine bağlı kalmaktı.

Ancak çok daha sonraları, Lenin hakkında yaptığım filmde bireyselleşmiş bir karakter üzerinde çalışmaya başlamışımdır. O zamandan beri kişiliklerimin *özgül* karakteristiklerini derinleştirmeyi sürdürüyorum.

Onüçler'i yapmaya nasıl başladığıma geleyim.

Yağ Küpü'nün gösterime girmesinin üzerinden iki ay geçmeden, o zamanın sinematografi yönetmeni Boris Şumyatski'den bir çağrı almıştım. Aynı anda senarist I. Prut'u da çağırtmıştı. İkimiz de konunun ne olduğunu bilmiyorduk.

"Bir dost -kim olduğu önemli değil- bir Amerikan filmi görmüş," diye söze girmişti Şumyatski. "Olay bir çölde geçer; bir Amerikan devriyesi yerlilerle bir savaşta son neferine kadar kırılır, ama görevini yerine getirmeyi başarır.* Film emperyalist ve histerik bir filmidir; gelgelelim kendi sınırlarımızı savunurken aynı doğrultuda bir şey yapabileceğimiz fikrini uyandırır. Bu konuyu nasıl çekmek istersiniz? Senaryoyu birlikte yazacaksınız."

"Filmi görebilir miyiz?" "Hayır, zaten geri gönderdik. Hiçbir

* John Ford'un *The Lost Patrol*'ı (Kayıp Devriye).

açıklama yok. Size gerekli olan, bir çöl (çok iyi çöllerimiz var), sınır muhafızları, karşı-devrimci yağmacılar ve hemen hemen hepsi yok olan insanlar. Hemen hemen hepsi, ama tamamı değil. Bu ayrıntıya dikkat edin, Mihail Yoldaş."

Şumyatski'nin yanından biraz şaşırmış olarak ayrıldım. Prut'a, "Ee, şansımızı deneyecek miyiz?" diye sordum. "Başka önerin mi var?" karşılığını alınca, hiçbir önerim olmadığı için ağzımı açamadım.

Çok sayıda yönetmenin en büyük başarılarını kazanıp en ağır darbelerini yedikleri Maly Gnezdnikovski'deki ünlü sinema binasından* sessiz sedasız ayrıldık. Yine ağzımızı açmadan sokaktan aşağı doğru yürümeye başladık.

"Hemen şimdi çöle gitmeliyiz," deyince Prut birden yerinde durakladı. "Ne için?..." "Orada neler olduğunu görmek için..."

"Çöle çöl denmesinin nedeni orada hiçbir şey bulunmamasıdır," demişti Prut bilgece bir tavırla. "Boş bir yer... Öyküyü düşünerek başlayalım. Kaç kahramanımız olacak?"

"Onüç," diye şaka yaptım ciddi bir ses tonuyla.

"Çok iyi! Bunda bir şey var: Onüç... Esrarengiz, ne olduğunu bilmediğiniz vaatler. Filme *Onüçler* adını versek nasıl olur? Nasıl bir izlenim bırakır?"

İşin esprili yanı çekim sırasında karakterlerin sayısının bir kişi azaltılmasıydı. Geriye yalnızca oniki kişi kalmaktadır. Ancak biz başlığa alışmıştık ve değiştirmek istemiyorduk. *Onikiler*... hayır, *Onikiler* hiçbir şey anlatmazken *Onüçler* çok iyiydi! Hem *Onikiler* zaten vardı: Blok'un bu başlıktaki büyük devrimci şiiri herkesçe bilinmekteydi. Tek umudumuz, kimsenin karakterleri saymayı akıl etmemesiydi.

Filmi çölde çektik ve orada yaşadık. Çok sıcaktı... Hayır, bu terim doğru olmadı. İnsanlar hastalanıyor, sıcaktan çıldırıyor, Moskova'ya umutsuz mektuplar yazıyorlardı. Tren çölü geçerken emülsiyon eridiği için filmi banyoya gönderemiyorduk Kumda derin bir mağaraya benzer bir şey kazıp filmi buz içinde oraya bırakıyorduk. Grupta hiç kimsenin bana güveni yok-

* Sovyet sinema kuruluşunun genel merkezi.

tu; *Yağ Küpü*'nü önceki yardımcının çektiğini söylüyorlardı. Yalnızca aktörler değil teknisyenlerin önemli bir bölümü de çekilen sıkıntıların boşuna olduğunu, bu maceranın artık bitmesi gerektiğini düşünüyorlardı.

İşler o denli sarpa sarıyordu ki Mosfilm'in yöneticileri çekimi durdurmayı kararlaştırmışlardı. Ancak benim elimde çok iyi bir prodüksiyon yönetmeni vardı: V. Çayka. Çayka'nın çalışma arkadaşı Priventzev, kendisini davaya adamış harika bir varlıktı. Beşimiz biraraya toplanmıştık: Çayka, Priventzev, ben, kameraman Boris Voltçek ve Era Savelyeva. Kendi aramızda tartıştıktan sonra stüdyonun kararını ekipten gizleyip çekime devam etmeye karar verdik.

Tabii ki para göndermeyi kesmişlerdi... Ekibin hemen Moskova'ya dönmesini isteyen telgraflar birbirini izliyordu. Çayka telgraflara Aşhabad'da elkoyup saklıyordu. Böylece çekimi sürdürdük.

Sonunda Moskova'dan bir stüdyo temsilcisi gelip kesin emri bildirdi: Filmi durdurun. Ancak zeki ve cesur bir adam olduğunu da kanıtladı : Çekime yardımcı oldu, çölün tadını tattı, bir toplantı düzenledi, bize öğütler verdi ve yönetimin emirlerini uygulamadan Moskova'ya geri döndü.

Bu sırada çekim yavaş ama emin adımlarla devam ediyordu: Bir kişi hastalanmış, bazıları da istesinler istemesinler Moskova'ya dönmek zorunda kalmışlardı. Beş kameramandan iki, dört yardımcıdan bir kişi kalmıştı. Muhasebecimiz hastanedeki yatağında yatıyordu, bazı aktörlerle bütün ses ekibi çekip gitmişti. Ama biz herşeye karşın çalışmayı yarıda bırakmadık. Nihayet harici çekimleri tamamladık.

Moskova'ya geri geldiğimizde istasyonda bekleyen kızkardeşim beni tanıyamadı: Oysa çekilen filmler ne sıcağı ne de susuzluğu gösteriyordu. Bunun kendiliğinden belli olacağını düşünmüştüm, gelin görün ki beyazperdede buz gibi görüntülerle karşılaşınca hayretten neredeyse dilimi yutacaktım. Bu yüzden sıcağı ve susuzluğu aktörlerin oyunlarıyla göstermek zorundaydık... Ve biz *mise en scène* hazırlamamayı, koşullarla dürüstçe boğuşmayı düşünmüştük! İyi bir aşçının çabucak bir



Mihail Romm

etli börek pişirebileceği sıcaklıkta çekilen sekanslar beyazperdede dikkat çekici biçimde soğuk görünüyorlardı. Stüdyoya bir kamyon kum getirip bütün yakın çekimleri yeniden almak durumunda kaldık...

Evet, işler böyle yürümüştü. Bir parça tuhaf biçimde, bir parça tesadüfen ve hatta bazen saçma sapan. Dıştan bakıldığında görülen manzara bundan başka bir şey değildir. Bir başarısızlık bir film yönetmeni olmakla noktalanır. Diyebilirsiniz ki, bu, yönetmenin azimliliğinin ve erdemlerinin bir ödülüydü.

Ne var ki sürecin bir de içsel yönü vardır. Çok ciddi ve sonsuz genişlikte bir tema. Bütünüyle yeni bir tema. Bu da, mesleğin değil, dünya görüşünün, sinema adamının sanattaki kendi yazgısını belirleyen şeye sanatsal inancının tarihi. Burada ele alınamayacak kadar geniş ve ciddi bir konu. Buna benim gözümde son derece önemli bir şey daha eklemekle yetineceğim: Ben bir yandan başarısızlığa uğrarken, bir yandan da deneyim, kültür ve yaşam bilgisi biriktiriyor, kendi beğeni ve sanat anlayışlarımı oluşturuyordum. Daha sonra, bir yönetmen olduğum zaman da, bunları etrafıma yayıyor, yani pratik amaçlar uğruna biriktirmekten vazgeçiyordum.

Aslında sinemada başarabildiğim herşeyi sinematografiye geçmemden önceki geçmişime borçluyum. Yaptıklarımı Kızıl

Ordu'daki hizmetime, çok çeşitli ve çok ilginç insanlarla karşılaşmalarıma, askeri konvoylara, sığırların çektiği arabalara, 1918'den 1921'e kadar (bazen bir Kızıl Ordu askeri, bazen bir erzak toplayıcısı, bazen Devrimci Askeri Mahkeme Özel Komisyonu müfettişi olarak) Rus kırlarının yolları ve patikalarına borçluyum. Yaptıklarımı sanatlar alanındaki sayısız başarısızlıklarıma borçluyum. Edebi ve sanatsal kültürün ilk öğelerini, gerçek sanatın kokusu ve tadını tanımayı, kendim denemeden ilk elde hiçbir şeyi kabul etmemeyi bu başarısızlıklar sayesinde öğrendim.

Bazen aykırı bir düşünce takılır aklıma: Sanattaki başarısızlığımla yaşamıma -ilginç, öğretici ve yararlı bir yaşam- ara verip hızla, görünüşte her açıdan tatmin edici film yönetmenliği kariyerine yönelmem belki çok erken olmuştu. Daha kaç yıl sermayeyi koruyacağım? Beş yıl? On yıl? Yoksa zaten cepten mi yiyorum? İnsanın bunu kendisinin bilmesi olanaksız. Ancak başkaları söyleyebilir. Daha genç olanlar. Bugün için kendilerini başarısız sayanlar.

ISBN 975 - 7782 - 31 - 9

"1920'lerin başlarındaki genç Sovyet sanatçıların önüne açılan türde sınırsız bir görme ufkuna daha önce belki hiç rastlanmadı ve belki bundan sonra da hiç rastlanmayacak. Geçmiş ölmüş ve gömülmüştü; (üzerine basa basa vurguladıkları gibi) doğrusu da buydu. O kuşaktan çok insana derin acılar getirecek olan gelecek ise henüz çok uzaktaydı, nasıl bir şey olacağı bilinmiyordu. Ama gün, bu genç sanatçılarındı; onlar da zamanlarına tutkuyla sarıldılar. Grigori Kozintsev, henüz yirmisine bile basmamış, biricik kişisel nitelikleri çoşkuyla dolu olmak olan üç-dört gence kendi oyunlarını sahnelemeleri için gerçek bir tiyatronun tahsis edilebildiğini anlatır. Dünya asla daha açık biçimde gençlere ait olmamıştı: Biricik tehlike, bu dünyayı sizden de genç olanlara kaptırabilecek olmanızdı."

150000L