sergey

AYZENŞTAYN

YOL YAYINLARI



bir sinemacının düşünceleri

Ekim 1975

SERGEY AYZENŞTAYN

Bir sinemacının düşünceleri

Çeviren : Azmi Arna

YOL
YAYINLARI

Başlarken

Sinema kuşkusuz sanatların en evrenseli.

Sadece çeşitli ülke filimlerinin dünyayı katederek en ücra köşelere ulaşmasından ötürü değil, öncelikle tekniğinin gittikçe zenginleşen olanakları ve durmadan gelişen yaratıcı gücünün sinemaya evrensel çapta bir nitelik kazandırmasıdır bunun nedeni.

Ne var ki, yüzyılımızın ilk yarısı bu olanaklardan yeterince faydalanmayıp, kırıntılarla yetinmiştir.

Yanlış anlaşılmasın.

Yapımlardan söz etmiyorum. Harika şeyler yapıldı. Yeni ve toplumcu düşünceleri içeren ve ba-

şarılı Ekim Devriminin ülküsünü yansıtan bir sürü yapıt perdeye aktarıldı.

Sinemanın şimdiye kadar yapmış olması gereken ve yalnız sinemanın yapabileceklerinden söz ediyorum ben.

Kendine öz olanaklarıyla inşa edebileceği, yaratabileceği yapıtlardan.

Çürümeye yüz tutmuş sanatlara açıklık getirecek çabalardan uzak asrımız.

Oysa her gün yeni yeni sorunlarla karşı karşıyayız.

Henüz renkli sinemanın tekniğini benimseyemeden, üç boyutlu sinema, filimsel uzay sorunuyla elimizi ayağımıza doladı.

Öte yandan, televizyon denen «mucize», sesli ve sessiz filimlerin yarı yarıya çözümlenip hazmolmuş deneylerini paramparça edercesine güçlü bir gerçekle bizi karşı karşıya bıraktı.

Örneğin kurgu, sinemada görünümün olağan ilerlemesinin sanatçının bilinç ve duyarlığının katkısıyla şekillenerek pek de başarılı olmayan bir izlenim bırakırken, televizyonda olayın geçtiği andaki görünümle özdeşleşiyor.

Klasik tiyatro ve sinema anlayışı tarihe karışsın artık.

Düşünce ve duygularını yaşadığı anda seyirciye vermekle yükümlü güçlü oyuncu, televizyonun yeni sinemacısına elini uzatsın, o da oyuncudan algıladığını anında değerlendirerek kendi estetik

gücünün katkısıyla olayı göz açıp kapayana kadar, en gerçek ve en yaratıcı bir biçimde seyirciye sunsun.

Olmaz mı?

Ses hızını aşan uçakların yapıldığı asrımızda böyle bir yöntemin uygulanması imkânsız mı?

Savaş yıllarında, barış günlerinin özlemini çekerken geleceğin mutlu insanının tüm gücünü vererek yaratacağı yeni kültür değerlerini düşünür. dururduk.

Uzun bir bekleyişten sonra barış geldi çattı.

Ne görüyoruz?

Barış ve birlik uğruna çalışılacağı yerde, şaşırtıcı bir güce sahip olan bu oyuncağı elde etmenin verdiği sarhoşlukla, militarist ve sömürücü yapımlar birbirini kovalıyor.

Sovyetler Birliği ve tüm ülkelerin ilerici düşünürleri, dünya çapında gerçekten demokratik bir işbirliği için çağrıda bulunuyorlar.

Dünya halklarının birbirlerini anlamak ve birleşmek üzere tüm güçlerini harcamaları gerekir artık.

Bugün, elli yaşına gelen sinemanın elinde geniş olanaklar var. İnsanlık bu olanaklardan alabildiğine faydalanmalıdır.

Oysa estetiğimiz, bugüne dek sinemanın sunduğu olanakları sömürü düzeyinde harcamaktan ileri gidememiştir.

Bilgisizlik ya da kabiliyetsizlik değil bunun nedeni.

Üzücü olan, küçük başarılarla yetinmek, sorumluluktan kaçarak aynı şeyleri tekrarlamaktır.

Bu yolu destekleyenlerin saldırılarından çekinmiyoruz.

Bizim görevimiz, geçmiş ve geçmekte olan senelerin deneylerinden faydalanarak yararlanacağımız noktaları saptamak ve bir an olsun biçimin ve temanın ideolojik içeriğinin, estetiğimizin temel prensibi olacağını unutmamaktır. Komünist devrime komünist sanatçı olarak katkımız bu olmalıdır.

Yazılarımın anlamına bu açıdan bakmak gerekir.

Bugün, çeşitli devrelerde çeşitli konuları ele alan yazılarımı bir araya getirmekle, sinemacının yapmakta olduğu son ve görkemli kavgaya payıma düşen katkıda bulunduğuma inamıyorum.

Dünya barışı düşüncesi, evrensel mutluluğu hiçe sayarak bireysel girişimlerle yalnız kendi mutluluklarını öngören devletlerin tekelinde kalamaz.

Sanatların ön safında yerini alan sinema, dünya halklarının birlik ve özgürlük yolunda giriştikleri kavgaya ışık tutmalıdır.

Bu düşünceyle çeşitli devrelerde ve değişik koşullarda yazılmış olan notlarımı biraraya getirdim.

Yazılarımın bir kısmı eskimiş hatta anlamını yitirmiş olabilir.

Ama yine de sinema sanatının en güç ve en güzel yıllarını dile getirmesi bakımından geçerli olduklarını sanıyorum.

Ağustos 1946

Filmlerim ve ben

NASIL YÖNETMEN OLDUM :

Epey zaman oluyor.

Otuz yıl kadar.

Ama hâlâ dün gibi hatırlarım. Yani sanatla ilk ilişkim demek istiyorum.

İki oyunun beni deliye döndürürcesine etkilemesi, iki sevda bu yöne atılmama neden oldu.

İlki Kommissarjevski yönetimindeki Turandot oyunu. (Riga'da, Nezlobin tiyatrosu, 1913).

Bu oyunu seyrettikten sonra tiyatro benim için vazgeçilmez bir tutku haline geliverdi.

Hele Alexandra Tiyatrosunda Mascarade adlı

oyunu gördükten sonra, babadan kalma mühendislik mesleği yolundaki çabalarımı terkederek birdenbire kendimi sanata adamaya karar verdim.

Sonraları, tüm matematik sınavlarımı başarıyla sonuçlandırdığım sıralarda, bu iki mutlu rastlantıyla beni karşı karşıya bıraktığı için kaderime içtenlikle teşekkür ettim.

Bununla beraber, akılcı görüşümü ve sanat çalışmalarımda vardığım matematik doğruluğu mühendislik alanındaki çalışmalarıma borçluyum.

İç savaşın karmakarışık günlerinde, okulu ve tüm geçmişimi bir anda silip attım.

Artık okula gidemezdim. Başım önde, çekingen, tiyatroya yöneldim.

İlk PROLETKULT işçi tiyatrosunda dekoratör olarak çalışmaya başladım.

Bir zaman sonra yönetmen oldum.

Daha sonra aynı toplulukla, hayatımda ilk kez, sinema yönetmeni olarak çalışmaya koyuldum.

Ve o günlerde sanat demeğe henüz kimsenin dilinin varmadığı bu çekici dala dehşetli bir tutkuyla bağlandım. Hiç bir şey beni korkutmuyordu. Bu uğurda her türlü fedakârlığı yapmaya hazırdım.

Moskova'ya gidebilmek için, Akademinin doğu dilleri bölümüne yazıldım. Kısa zamanda bine yakın Japonca kelime ve bir sürü anlaşılmaz hiyeroglif ezberledim.

Akademiye girmekten kastım yalnız Moskova'-

ya gitmek değil benim için bayağı mühim olan Japon ve Çin kültüründen de faydalanmaktı.

Alıştığımız Avrupa dillerine hiç mi hiç benzemeyen bu dili öğrenmek için nice uykusuz geceler geçirdim...

Hâlâ anımsarım.

Senaka: «sırt» demek.

Nasıl hatırlarsın?

Senaka! Tamamı, Seneka gibi.

Bir elimle cevapları kapayıp tekrarlıyorum.

Sırt?

Sırt?

Sırt?

Neydi? Tamam, senaka...

Böylece bir şeyler öğrendik.

Allahın belâsı bir dil (laf aramızda). Ne ses uyumu bakımından, ne de cümlelerin kuruluşu bakımından bizim dillerle en ufak bir ilişkisi yok.

Asıl en zor tarafı kelimeleri hatırlamak değil, kelimeler ve cümlecikler arasındaki bağlantıyı kurmak.

Ne var ki bu çalışmalarım boşa gitmedi. Alışageldiğimiz mantıktan bambaşka bir türde cümleleri kuran bu dilden edindiğim bilgiler, sonraları kurgu alanında uyguladığım yöntemde bana yardımcı oldu.

Sinemaya dört elle sarılmış, sanki sevdalanmıştım.

Güç, güç olduğu kadar güzel, zaman zaman kara bulutlarla kaplı bir sevdaydı bu.

İsaac Newton'un elmanın düşüşünü düşünen ve bu düşünceden türlü yorumlar, kanunlar çıkaran tarzı oldum olası hoşuma gitmiştir.

O kadar ki, Alexandre Newski'yi Newton'un olayı algıladığı biçimde perdeye aktarmak istedim. Ve geçmişin bu kahramanı, filimde eski bir hikâyeden esinlenerek Peipous savaşının planını düzenledi. (Filimde İgnace'ın anlattığı gelincikle küçük tavşanın hikâyesi).

Bu tür bir esinleme mesleğimin ilk günlerinde benim de başıma geldi.

Benim elmam PROLETKULT işçi tiyatrosunda yer gösteren kadınlardan birinin yedi yaşlarındaki oğluydu.

Bir gün provalara gelmeyi alışkanlık haline getiren bu yumurcağın suratı dikkatimi çekti. Oğlan tüm dikkatiyle sahnede olup biteni izlemekteydi. Ama sadece mimikleri ya da oyuncuların hareketlerini değil, sahneyi olduğu gibi algılamaktaydı sanki yumurcak.

Aynı anda hem oyuncuları, hem de oyunun tümünü görebilmesi beni bayağı şaşırttı.

Oğlanın aynı anda oyuncuları ve oyunu algılaması üzerine ciddiyetle bu olayın biçimini düşünmeye başladım.

1920'lerdeydik.

Tramvaylar işlemiyordu.

Tüm ünlü oyunların oynandığı Karetny Riad'-dan geçen şirin bir cadde Çistiy Prudiy'deki buz gi-bi odama kadar uzanıyordu. Koşulların zorluğuna rağmen gözlediğim her yeniliği odamda bir bir not ediyordum.

William James'in ünlü sözünü yine eskisi gibi anımsarım: «Üzgün olduğumuz için ağlamıyoruz, ağladığımız için üzgünüz».

Cümledeki paradoksun inceliği beni hâlâ eski-si gibi etkiler. Bir deyimin kopyasından böylesine uygun bir heyecan yaratmak ilginç değil mi?

Kendi kendime, «şu halde» diye tekrarlıyor-dum, «oyuncunun mimiklerle iletmeye çalıştığı dış dünyasını algılayan oğlan, onun duyduğunu, ya da iletmeye çalıştığını aynı anda yaşıyor».

Yetişkin seyirci kendini tuttuğundan bu du-rum onun suratında pek belli olmaz. Etkilendiğini belli etmek istemeyen yetişkin seyirci dramın ken-disine sunduğunu çabalayarak algılamak zorunda-dır. Ya da hayali olarak yani bir anlamda oyuncu-nun oynadığını o da oynayarak izler.

«Oyun» unsurunu düşünmeye koyuldum.

Sempati denen olay sayesinde sanat insana hayali kahramanlıklar yaptırmakta, onu hayali ruh hallerine düşürmekte, Karl Moor'la mert, Faust'la olgun, Romeo'la tutkulu, Rizoor Kontuyla vatan-sever yapmakta, Kareno, Rosmer ya da Danimar-

ka Prensi Hamlet'le de tüm iç sıkıntılarından kurtarmaktaydı demek!

Üstelik bu uydurma davramşlar seyirciye gerçekten zevk vermekteydi.

«Verhaeren'de şafak»ı seyrettikten sonra kendini kahraman olarak görüyordu seyirci.

«Aşk ve entrika»'da kendine acıyan biriydi artık.

Tiyatronun bulunduğu Trubnaya meydanına yaklaşırken içimi bir sıkıntıdır kaplıyordu.

Bu ne iştir!

Sunmak istediğim sanat dalındaki sanatçı-izleyici mekanizmasının korkunçluğuna bak!

Bu sadece yalan değil.

Aldatmaca da değil.

Zehir bu.

Korkunç, dehşetli bir zehir.

Hayali olarak hislenip, koltuğundan kımıldamadan zevke kapılmış giderken hiç bir güç harcamadan elde edilen bu zevkin sahteliğini kim düşünür?

«Toy bir delikanlının görüşleri», der Puşkin...

Miasnitskaya sokağından Pokrovski kapılarına kadar uzanan tüm bulvarları bilmem kaç kez arşınladım.

Yazarın o sıralar, —gençliğin de dört nala gitmek eğiliminde olduğu— yirmi iki yaşında olduğu unutulmasın.

Bu işi kökünden kazımak gerek!

Yok etmek gerek!

Şövalyece anıların ya da yeterince gelişmemiş tutumların etkisini bilemeyeceğim, ama Raskolnikovvari öldürme özlemi yalnız bana musallat olmuş değildi.

Dört bir yandan sanata karşı saldırılar başlamıştı o yıllar: Şekilciliğe son, metine sadık kalınmayacak, benzetmeye paydos, sahne yaşayacak.

Değişik davranış nedenleriyle apayrı sanat ve kültür görüşünde olan bir sürü sanatçı LEF'*de birleşerek sanata savaş açmıştı.

Ama sanat dünyasında henüz yerini alamamış bir genç, asırların meydana getirdiği kuruluşları aralayarak sesini nasıl duyurabilirdi?

Ne yapmalı?

Önce hâkim olmak.

Sonra yıkmak.

Sanatın sırrını öğrenmek.

Tüm çıplaklığıyla göz önüne sermek.

Sonunda sözünü dinletmek.

Usta olmak.

Ve tüm maskeleri kaldırıp atmak!

İlişkilerimiz yepyeni bir safhada. Cellâtla kurban kolkola. Bakıyor, öğreniyor ve kurbanın itimadını kazanıyor cellât.

---

* Levy Front İskustra — sol sanat cephesi (çeviren)

Zamanını nasıl geçirdiğini, günlük gidiş-gelişlerini inceliyor.

Alışkanlıklarını not ediyor.

Bulunduğu yerleri.

Dolaştığı kimseleri tespit ediyor.

Sonunda onunla konuşuyor.

Ve birbirlerinden ayrılmaz oluyorlar.

Hatta senli benli de denebilir. Aralarında gizli bir şey kalmıyor.

Ama yine de hançerini gizli gizli okşuyor cellât...

Sanatla ben, birbirimizin peşi sıra böyle dolanıp duruyoruz işte...

O beni boğarcasına kucaklamış.

Ben de, arasıra, çaktırmadan hançerimi yokluyorum.

Anatomi bıçağından daha keskin hançerim.

Son perdeyi beklerken, aradaki zamanda taçsız kraliçenin yapabileceği bir sürü iş olabilir.

Mademki taç giymeyi hak edememiş.

Neden ona yerleri sildirmeyelim?

Sanatın gücü gerçek verilerde değil mi?

Yeni proleter devletin işi başından aşkın olduğuna göre, sanat ve his dünyasındaki gücünü daha uzun süre gösteremiyecek.

İş başa düşüyor.

Uzun yıllar matematik okudum.

Hiç gereği yoktu, kuşkusuz. (Sonraları bu dal-

daki bilgilerim bayağı işime yaradı, ama o yıllarda bunu öngöremezdim).

Gece gündüz, deliler gibi Japoncayı sökmeye uğraştım.

Onun da gereği yok muydu acaba?

(O yıllarda bu yöndeki çalışmalarımın bana ne tür bir kazanç sağlayacağını kestiremiyordum).

Şimdi de, gece gündüz demeden sanatın yöntemini öğrenmeye çalışalım.

Açalım tüm defter ve kitapları... Laboratuvarda analiz... Mendéléev tablosu, Gay Lussac kanunu... Ne biliyorsak tümünü sanat alanına taşıyalım...

Her şeyi önceden kestirmek güç, biliyoruz.

Ama genç mühendis işe koyulacak.

Başı dönse bile.

Sanatın kalbinde sakladıklarını elde etmek için çabaladığımızda bilgimizin, aklımızın erdiği kadarını açıklığa kavuşturabildik ancak.

Okyanus kadar engin sanat!

«Kılıç ne kadar keskin olursa olsun, kuştüyü yastığı ikiye bölemez» derler. Ne kadar yetenekli olunursa olsun, bu okyanus katedilemez.

Kuş tüyü yastık, Hazreti Süleyman'ın «Doğu Yatağan»da dövülmüş keskin usturasıyla ikiye bölünür ancak...

Okyanusun derinliklerinde gizlediklerini tüm ayrıntılarıyla elde edebilmek için katedilmesi gereken yolu simgeler «Doğu Yatağan».

Olsun! Daha genciz. Uzun yıllar var önümüzde, uzun yıllar...

1920'lerin heyecanlı uğraşları çevirmiş dört bir yanımızı.

Yeni akımların fışkırdığı, cesaretli atılımların yaygınlaştığı yıllar.

Ve herkeste aynı coşku, aynı özlem: Eskiyi yıkmak, yepyeni bir anlatım biçimi.

«Sanat eseri» deyimini kaldırıp yerine «iş» kelimesini koymamıza rağmen, gösteriler arasında kemikli parmaklarıyla «şekil»i boğmak isteyen «yapı»ya gülerken, yılların coşkunluğu bir «sanat» yarattı. Gerçekten bir «sanat».

1920 - 1930 arasındaki unutulmaz yıllarda, iş sarpa sardığından, sanatla cellâdı geçici bir süre için uyuşmak zorunda kaldılar.

Cellâd hançerini unutmadı yine de.

Bir süre onu analiz bıçağı olarak kullandı.

Gizliliği, ilmi yöntemlerle göz önüne sermek isteyenin bir mühendis olduğu unutulmasın.

Değişik dallarda koşturmasından şunu öğrendi genç mühendis: İlim, ölçü birimlerini araştırma alanında tatbik etmekle başlar.

Öyleyse işe sanatın gücünü ölçecek birimi aramakla başlayalım.

«İon»'ları, «elektron» ve «nötron»'ları var fiziğin.

Sanatın da «gösterisi» olsun.

Ya «Kurgu?» Harika bir kelime değil mi? He-

nüz alışılmadı ama ilerde dilden düşmeyecek kuşkusuz.

Ne duruyoruz!

Biri endüstri, diğeri müzik salonlarından gelen bu iki kelimenin birleşmesinden bir birim elde edilsin.

«Gösterilerin kurgusu». Güzel değil mi? Her iki kelimenin de kökeninde şehircilik var.

O günlerde Pavlov'u daha yakından tanısam yaptığımı «estetik uyarıcılar teorisi» diye isimlendirirdim.

O günlerden sonra benim için yaratıcı ve çözümsel uğraşları kapsayan iki yanlı bir hayat başladı. Bir yandan eseri çözümleyerek yorumluyor, diğer yandan varsayımlarımı eserle kanıtlıyordum.

Başarılarımı kutladım, yenilgilerime üzüldüm.

Yıllardan beri, pratikten edindiğim bilgileri biraz da üzüntüyle anımsıyorum. Burada hiç söz etmesek daha iyi.

Cinayet masalına gelince:

Kurban açıkgöz çıktı.

Cellat aldatma planları kurarken kurban onu baştan çıkardı.

Önce hoşuna gidip sarıp sarmaladı cellâdı. Sonra da onu elde edip yutuverdi. (Uzun süre).

Sanatçı olmayı kafama koymuş, balıklama sanatın derinliklerine dalmıştım artık.

Elde etmek istediğim «Prenses» beni baştan çıkardıysa da, bazı günler masama oturup onun giz-

liliklerini göz önüne sermek için birkaç sayfa karalamayı başardım yine de.

«Potemkin zırhlısı»nın çekimi, bize bir eser yaratmanın sarhoşluğu nedir tanıttı. O zevki yaşayan, bu işten vaz geçemezdi artık.

1945

ON İKİ HAVARİ

Potemkin zırhlısı, bilindiği gibi, 1905 ayaklanmasından esinlenerek, Nina Ferdinandovna Agadjanova'nın yardımıyla 1925 yazında yazdığım senaryodan oluşmuştur.

Arşivimi karıştırdığımda çoğu kez bu filmin sayfalar dolusu çalışmalarına rastlarım.

Neler bulunmaz ki o sayfalarda! Bölük bölük diyaloglar, ara sıra unutulmasın diye iki kez yazılmış görüşler!

Şimdi düşününce şaşırıyorum. Nasıl olur da doğru dürüst meslekî deneyi bile olmayan iki insan böyle bir yapıtı sahneye koymak ve çevirmek cesaretini gösterebilir? Üstelik tek bir filimle...

Fakat işe başka bir açıdan bakınca, olay kendiliğinden aydınlanıyor. Elimizdeki senaryo değil, o devrin olaylarının karakterini ve olayların birbiriyle olan ilişkilerini kapsayan bir müsvette yığınıydı.

Yazılanları satır satır sahneye aktarırken, yirmi sene önceki olaylara yaşarcasına sadık kaldık.

Bununla beraber, hazırladığımız taslakta yer almayan bir iki sahneyi de fazla abartmadan filme ekledik. Örneğin: Odesa merdivenleri, cenaze töreninde etrafı sis kaplaması vs.

Filmin yapımında Agadjanova'ya yardımlarından ötürü teşekkür etmek isterim.

Nina'nın devrimi yaşarcasına perdeye aktarmakta katkısı büyüktür.

Devrime 1917'den sonra katılan aydının «Onlar ve ben» duvarını aşarak «Biz» Sovyet devrimcileri katına yükselmesi gerekirdi.

Bu geçişi bir an önce gerçekleştirmemi, mavi gözlü bir kadına, alçak gönüllü, sevgili Nune Agadjanova'ya (Ermenice'de Nina'ya Nune denir.) borçlu olduğumu bir kez daha belirtmek isterim.

Kendisini minnetle anıyorum.

* * *

Bir zırhlının filmini yapmak için, önce zırhlıyı bulmak gerekiyordu.

1905 yılındaki bir zırhlının hikâyesini perdeye aktarmak için ise, o yıllarda kullanılan zırhlıyı yaratmak gerekti.

Yirmi yıl içinde (1925 yazındaydık) savaş araçları adamakıllı değişmişti.

Ne Finlandiya Körfezinde, ne de Karadeniz'de o yıllardan kalma bir zırhlıya rastlamak mümkün değildi.

Sıvastopol açıklarında dalgaları yararak ilerleyen geniş güverteli eski model bir zırhlıyı nasıl edinebilirdik?

Gerçek Potemkin yıllar önce parçalanmış, kalıntılarının nerede ve ne vaziyette olduğunu araştımanın gereği kalmamıştı.

Birden aklımıza 1905'lerin kahraman gemilerinden Potemkin'in tıpatıp eşi «On iki Havari» zırhlısı geldi.

Sıvastopol körfezinin küçük koylarından birinde karaya oturmuş durmaktaydı eski zırhlı.

Her yanı paslanmış, topları, direkleri hattâ bacaları yok olmuştu.

Koca zırhlıdan geriye bir iskelet bırakmıştı zaman.

Ne varki, kaderinde yeniden canlanmak, koca gövdesiyle sulara gömülmek, eski şanlı günlerini yaşamak varmış köhne zırhlının.

İşe koyulduk.

Önce gemiyi dört bir yandan sıkıca bağladık.

Sonra paslarını temizledik. Eskimiş maden pek dayanıklı değildi. Gemi tamirata gelmiyor, Sıvastopol körfezinin sularına gömülü kalmakta direniyordu.

Sonunda biraz olsun işe yarar hale getirdik.

Fakat güverte sahnesi açık denizde geçiyordu.

Oysa ne baş ne de kıç taraftan kameranın sahildeki kayalıkları almadan gemiyi çekmesi olanaksızdı.

Hepimiz ne yapacağımızı düşünür dururken asistanım Lioşa Krukov'un aklına harikulâde bir fikir geldi.

Zırhlı yandan karaya vurmuştu. Sahildeki kayalıkların arasından da küçük bir geçit uzanıyordu. Gemiyi 90 derece etrafında çevirip kıçını kayalardaki geçidin hizasına getirince baş tarafa yerleştirilen kamera kayaları almadan geminin kıçını mavi gökyüzüne oturtacaktı.

Böylece zırhlı denizin ortasındaymış gibi görünecekti. (*)

Alışılagelmiş bir konaklama yeri olarak benimsedikleri eski geminin kımıldamaya başlaması martıları bayağı ürküttü.

Köhne zırhlı ağır ağır dönüyordu.

Burnu son defa açık denizlere doğru çevrilmişti.

Karaya oturmaktan bıkkın, sanki uzun süre esaretten kurtulmuş gibi dalgalara göğüs vermeye başladı eski zırhlı.

Fakat çevrilirken aldığı darbelerden iyice harab olmuştu.

Amirallikteki resimlerden edindiğimiz bilgilerle onu Potemkin'e benzetmeye çalışırken yaptığı-

---

* Filimde zırhlı sadece bir kez yandan görünür. Bu çekimi Moskova'da Sandunov hamamında gerçekleştirdik. Dalgaları yararak ilerleyen zırhlı hamamın sıcak sularındaki küçücük bir modeldi.

mız hareketlere dikkat ediyor, filim bitmeden zırhlının parçalanmaması için elimizden geleni yapıyorduk.

Kımıldamak yasak!

Ne sancak ne de iskele tarafında gereksiz bir adım atmak bile yok.

Yoksa gemi çöküp gidecek.

Ya da gemi kımıldadığından kamera yine kayalıkları alacak.

Sanatın tarihten gerçekten faydalanarak geçmişi canlandırması bu filmin simgesi olacaktı.

Sigara içmek de yasak.

Konuşmak da.

Hatta gereksiz yere geminin etrafında dolanmak bile.

Asıl en güzeli, değerli malımızı korumakla görevli bekçimizin ismindeki rastlantıydı. Yoldaş «Glazastikov»'un anlamı «gözünü dört aç» demekti.

Geminin manevrası normal koşullarda birkaç ayda tamamlanacaktı. Oysa ben on beş gün içinde bu işi bitirip filmi olayın yıldönümüne yetiştirmek istiyordum.

Gelin de böyle bir ortamda «gemide isyan» sahnesini çekin!

İnsan gerçekten isteyince en olmayacak işleri başarabiliyor.

İsyan sahnesini çektik. Köhne geminin güvertesinde tarih canlandı.

Bu harikulâde baş kaldırış perdeye aktarıldığında sinema dünyasında yaptığı devrimden başka, sansürlerin ak saçlı «sinemasever»leriyle birçok ülkenin polisini uzun yıllar uğraştırdı.

Filim Rusya'daki turnesini tamamladıktan sonra Ukrayna'da gösterildi.

Ve orada bir gürültüdür koptu.

Bizi hırsızlıkla itham ettiler.

Potemkin'de bulunmuş eski bir yoldaş, anılarını kaleme almamış olmasına rağmen beni ve Agadjanova'yı senaryoyu çalmakla suçluyordu.

Dava tutarsız, anlamsız hatta saçmaydı. Bununla beraber iş mahkemeye kadar uzadı. Eski denizci, filimde muşambalara sarılarak kurşuna dizilenlerden biri olduğunu söylüyordu. Olay yatıştıktan sonra hatırladım.

Adamın iddiası komikti.

Çünkü gerçekte böyle bir sahne cereyan etmemişti.

Bu tür kurşuna diziş yönetmenin bir buluşuydu.

Hatta teknik işlerle uğraşan asistanım Matuçenko gemideki infazları perdeye böyle aktaracağımı öğrenince kendini tutamamış:

— İnfazlar hiç bir zaman böyle olmadı. Herkes bizimle alay edecek, diye bağırmış, sonra şöyle demişti: Kurşuna dizileceklere muşambaya benzer bir şey veriliyor ama bu etrafa kan sıçramasın diye mahkûmun ayaklarına seriliyordu.

Ben yine de sahneyi değiştirmedim.

«Olağanlık uğruna gerçeğin aksi» der Goethe.

Sahne bugünkü gibi kaldı.

Kimse de bizimle alay etmedi.

Mühim olan da bu!..

Bir keresinde de filimde geminin din adamı rolünü benim oynadığımı ortalığa yaydılar.

Böyle bir şey olmadı.

Rolü oynayan Sıvastopol yakınlarında bahçıvanlık yapan filimdeki gibi ak sakallı bir ihtiyardı.

Söylenti bir foto şakadan çıkmış kuşkusuz, sakal takarak ihtiyarı taklide kalkışmış olacağım.

Bunları hatırlayınca Alupka sarayının bekçisi geliyor aklıma.

Herifin düşük pantalonu ve şiş göbeğiyle filimde görünmemesi mucizedir. Adam sarayın önündeki aslan heykellerinden birinin üzerine oturuyor ve yazılı müsaade getirmeden heykelleri filme almamıza engel oluyordu. Heykeller sağlı sollu üçer tane sıralanmışlardı. Biz de kamerayı sağdan sola koşturarak şişman bekçimiz koşup yetişemeden aslan heykellerini gerektiği kadar çektik. Sonunda kan ter içinde kalan adam bizimle baş edemiyeceğini anlayınca çimenlerin üstüne uzanıp kaldı. Böylece sarayın girişini uzak plandan da uzun uzun filme aldık.

Sis olayını da unutamam.

Bir sabah şafak sökerken ortalığı kesif bir sis tabakası kapladı. Odesa tiyatrosunun oynadığı

«Kuğu Gölü»nün dekorunu andıran limanda göz gözü görmüyordu.

Etrafın kasvetli bir havaya bürünmesi bir yana, asıl acıklı olan çalışmayı durdurmak zorunda kalışımızdı.

— Bazen haftanın yedi günü limanda böyle sis olur, diyordu balıkçılar.

İşi gücü bıraktık.

Limandaki koca gemiler hayal meyal fark ediliyor, vinçlerin yukarı kısımları sis içinde yok oluyorlardı.

Ara sıra süzülen güneş ışınları sis içinde rengarenk şekiller meydana getiriyor, sonra kaybolup ortalığı yeniden karanlığa bürüyordu.

Sisin dağılmasını uzun süre bekledik. Bu koşullarda çalışmaya imkân yoktu.

Sonunda beklemekten vazgeçip üç buçuk rubleye bir sandal kiralayarak sisler içinde gezinmeye başladık.

Tissé, Alexandrov ve ben, yanımıza aldığımız kamerayla bir şeyler çekebilmek umuduyla körfezin içinde, sisler arasında kaybolduk.

Sis kameranın merceğine macun gibi yapışıyordu.

Bir ara sahilden bizi farkeden operatör Lévitski:

— Deli misiniz? Bu havada bir şey çekilmez, geri dönün diye bağırdı.

Aldırış etmedik, gülüştük.

O da alaylı alaylı «iyi şanslar» diye gülümsedi.

Şans bize yardım etti gerçekten.

İş olsun diye yaptığımız bu sandal sefasında rastgele çektiğimiz görüntüler sonradan kurgu masasında harikulade netice verdi, ve Vakulinçuk'un cenaze töreninde kullanıldı.

Üstelik bize bayağı ucuza, üç buçuk ruble sandal kirasına mal olmuştu filim.

* * *

Filmin en ilginç buluşlarından biri de Odesa merdivenleriydi.

Her zaman söylerim: Bir filmin çekiminde dekorda ön görülmeyen dış dünyayı yakalayabilmek, karşılaşılan ilginç bir yapıyı anında tespit edip filme aktarmak gerekir. Bunun sonucunda kurgu, yönetmenden çok daha akıllı ve maharetli olduğunu ispat ederek en canlı ve en güzel sahneleri perdeye aktaracaktır.

Fakat çekilen sahneye uygun bir rastlantıyı görebilmek yönetmenin inisiyatifine ve dikkatine kalmıştır. Örneğin, limanı kaplayan sisten, bir raslantı sonucu da olsa faydalandığımız gibi, karşımıza çıkacak her ilginç olaya kamerarımızın yatkın olması gerekir.

Odesa Merdivenleri sahnesi ne senaryoda, ne de kurgu müsvettelerinde öngörülmemişti. Beklenmedik bir ilişki sonucu filimde yer aldı.

Nasıl olduğunu iyice hatırlamıyorum. Ama arkadaşların söylediklerine göre yediğim kirazların çekirdeklerini merdivenlerin üstündeki Richelieu heykelinden aşağıya doğru savururken birden irkilmişim. O an, halkın panik içinde düşe kalka merdivenlerden aşağıya koşuştuğu görür gibi oldum. Kadınlar, çocuklar, yaralılar... sahne doğmuştu.

Güneş, itiraf edebilirim, bana çay içmeye gelmedi, (Ben Mayakovski değilim.) ama bazen bana bayağı yardımcı oldu. Örneğin 1938'de Alexandre Nevski'nin Péipous savaşı sahnesini çekerken kırk gün parlayarak filmin bir an önce tamamlanmasını sağladı.

Ama Potemkin zırhlısı'nın bir iki sahnesi için gerekli ışınlarını esirgeyerek bizi Odesa yollarına düşürdü.

İşte filmin bazı sahnelerinin oluşumundaki rastlantılardan biri daha.

Filmin ilginç yanlarından biri de, bazı sahnelerin geçmişte iz bırakan bir iki olayı simgelemesidir.

Örneğin, güverte sahnesi çarlık Rusya'sının zalim karakterini göz önüne serer; en küçük başkaldırma gaddarca işkenceler ve ölümle cezalandırılır.

Diğer yandan halka ya da askerlere karşı girişilen katliam konu alınır. Bilindiği gibi, halkın

üzerine ateş açmak istememek 1905'lerin karakteristik bir durumudur.

Vakulinçuk'un cenaze töreni, o günlerde bu tür törenlerin nasıl şiddetli tepkilere yol açtığını gösterir. Bu cenaze töreni, bir anlamda Baumann'ın cansız vücudunu Moskova sokaklarında taşıyan binlerce insanın hislerini sahneye aktarır.

Odesa merdivenleri sahnesi Baku katliamını, gerici güçlerin 9 ocakta masum halka karşı giriştiği saldırıyı ve Tomsk tiyatrosundaki mitingi bastırmak için halkı kılıçtan geçiren zalimliği simgeler.

Son sahnede zırhlının şanlı geçişi ise 1905 ihtilâlinin tümünü kapsayan ve yaklaşan zaferin müjdesini veren bir görünümdür.

Zırhlının sonra başına gelenleri biliyoruz: Gemi Konstanza'da göz altına alınır, sonra Çar hükümeti tarafından zaptedilir, mürettebatın bir kısmı kurtulur, diğer bir kısmı Çar ordusunun eline düşer ve aralarında bulunan Matuçenko Çar Nicolas'ın cellâtları tarafından idam edilir.

Fakat bizim için Potemkin zırhlısının hayatı filimde görülen son sahnede sona erer. Sonradan başına gelen felâket gelecekteki mutlu günlerin başlangıcıdır. Tıpkı 1905 ihtilâlinin felâketle sonuçlanıp tarihi yerinden oynatacak devrimi gerçekleştiren Ekim ihtilâlinin habercisi olması gibi.

* * *

Oyunculara gelince...

Filimdeki oyuncuların büyük çoğunluğu tanınmış kimseler değillerdir. Vakulinçuk rolünü oynayan Antonov, Giliarovski'yi oynayan Grigori Alexandrov ve gemideki ekip şefini canlandıran Levçenko'dan başka profesyonel oyuncu kullanmadık.

Gönüllü olarak filimde oynamak için akın akın gelerek bize baş vuran Odesa merdivenlerinin isimsiz büyük oyuncuları şimdi nerdeler bilmem...

Görsem hepsini tanır mıyım? Onu da bilmiyorum. Fakat arabasının içinde ağlaya ağlaya Odesa merdivenlerinden aşağıya inen bebekle yeniden karşılaşmak isterdim.

Bugün yirmi yaşlarındadır. Nerededir acaba? Ne yapar? Odesa'yı koruyanlarla beraber miydi? Yoksa canını bu uğurda verdi mi? Belki de bugün özgür Odesa'da çalışmaktadır, kimbilir!..

Merdiven sahnesindeki birkaç figüranın isim ve soyadlarını hâlâ hatırlıyorum.

Bunun sebebi var.

Yönetmenler Napolyon'a özgü bir hileciğe başvururlar çoğu kez.

Napolyon, bilindiği gibi, askerlerinin özel hayatları hakkında bilgi edinir ve onlara «Nişanlın Louison'dan haber var mı?», «Annen Rosalie nasıl?» ya da «Baban Thibaud hâlâ St. Tropez'de mi?» gibi sorular yönelterek askerini etkileyip kendisine bir kat daha bağlardı.

Biz de bu tür hileciklere başvururduk.

Bir sahneyi bir kez çekmek yetse işler kolaylaşacak. Fakat üçüncü ya da dördüncü tekrarda, örneğin merdiven sahnesinde, figüranlarda yorgunluk, bıkkınlık belirtileri görülür. Sahne giderek güzelleşeceğine bu nedenle bozulmaya başlayınca merdivenlerin üzerinden yönetmenin:

— Yoldaş Propenko, bacakların tutmuyor mu diye bağırması ne denli bir etki yapar, tahmin edemezsiniz.

«Olur iş değil! Hepimizi teker teker kontrol mu ediyor bu yönetmen» diye bir düşüncedir alır tümünü sanki. Ve bir anda tüm figüranlar bambaşka bir coşkuyla işe koyulurlar yeniden.

Seneler geçti gitti. Bugün deniz kuvvetlerimiz gerçekten üstün bir düzeye ulaştılar. Fakat 1905'lerin kahraman zırhlısı yalnız filmini yapanların değil, tüm Sovyetlerin gönüllerinde yatmaktadır.

Sıra gelmişken bu filme asıl katkısı olana değinmek istiyorum.

Yani halkıma,

Ve onun devrimci geçmişine.

Tüm sanatçılarımıza ilham kaynağı olan büyük halkımın önünde saygıyla eğiliyorum.

1945

ALEXANDRE NEVSKİ

Kundaklanan evler, yanan tarlalar, ölüler, yaralılar. Esir pazarlarına gönderilen kadın ve erkekler. Yıkılmış şehirler. Ayaklar altında çiğnenen insanlık. İşte on üçüncü yüzyılın ilk yarısında Rusya'nın durumu. Cengiz Han'ın Moğol ve Tatarlardan kurulu orduları Hazar denizinin güneyinden Kafkaslara yönelerek Gürcistan uygarlığını yerle bir edip Rusya içlerinde etrafa dehşet ve ölüm saçarlar. 1223'de Rus orduları Kalka'da yenilince Moğollar Rusya'nın büyük bir kısmına hâkim olurlar.

Uzun yıllar Ruslar Moğolların egemenliği altında yaşarlar.

Bu durumdan istifade eden Alman şövalyeleri batıdan hücuma geçerek Rus topraklarını istilâ etmeye kalkışınca Rus halkı kahraman subayları Alexandre Nevski'nin önderliğinde Alman süvarilerini perişan eder.

Savaş Novgorod'da olur. (O zamanki ismiyle, Büyük Novgorod Senyörlüğü.) Alexandre Nevski, yalnız askerî bilgisiyle değil, ama halkın büyük çoğunluğunu peşine takarak yaptığı savaşlarla zafere ulaşır ve 1242 yılında Péipous'da düşmana son darbeyi indirir.

Novgorod'un eski yapıtları önünde «kitaplardan çok taşlara inanasım geliyor» diye bağırmak istedim. Asırlar boyunca ayakta kalmış bu taşlar

sanki bana tüm okuduklarımdan daha çok şey anlatıyordu.

Filmi nasıl yapacağımı tasarlarken yığınla sorun birikiyordu kafamda. Diyalogları 13'üncü yüzyılın lisanına göre mi hazırlayacaktım? O yüzyılda insanlar ne tür hareket ederlerdi? Nasıl yemek yerlerdi? Hangi araçlarla dolaşırlardı? St. Sophie katedralini ve Koenigsberg kentini 13'üncü yüzyıldaki gibi mi perdeye aktarmak gerekti? Yoksa bütün bunlardan vazgeçip olayları zamanımıza mı uydurmalıydı?

Taş duvarların üzerinden kahramanlarımın gördükleri manzaraya, dokundukları, yaşadıkları yapılara bakıyordum.

Sauveur-de Nérédits kilisesinin güzelliklerini seyrederken bu taşların Alexandre'ı, Alexandre'ın da bu taşları gördüğünü düşündüm.

Bu kiliseyi yapanlar da bizim gibi insandı. O insanlar ki, vatanlarına olan sevgileri düşmana karşı duydukları nefretle şahlanınca gelip savaşa katılmışlardı. Filimde ön plana alacağımız, asırlar arasındaki tek güçlü bağ buydu.

Bu düşünceden kalkarak filmi aklımda gerçekleştirdim.

Novgorod Prensi Alexandre'ın aynı zamanda 'aziz' olmasına açıklık getirmek gerekiyordu. Yüzyıllardır kilisenin tekelinde kalan 'aziz'likten bambaşkaydı Alexandre'ın azizliği. 13'üncü yüzyılda

iyi, çalışkan ve namuslu soyluya halkın verdiği isimdi bu.

Halk çoğu kez soylulara karşı baş kaldırırken Alexandre'la birlik olup savaşa katıldıysa, onu kendinden biri gibi görmesiydi bunun nedeni. Bu yüzden, Alexandre'ın halkına ve insanlara yakınlığını göstermeye çalıştık, Çerkasov'un çekici ve kabiliyetli oyunuyla da bunu başardık sanırım.

Buslay'ın gözü pekliği ve Gavrilo'nun olgunluğu zaferle sonuçlanan Péipous savaşının önemli görüntülerindendir. Savaş giysileri yapan İgnace ise Novgorod orta sınıfının vatanseverliğini simgeler. Böylece baş oyuncular çeşitli sınıflara ait insanların aynı ülküyle nasıl bir araya geldiklerini gösterirler.

1938 kışında bazı sahnelerin çekimi için Novgorod'a gittik.

Buz tutmuş Péipous gölünü perdeye aktaracağız.

Göz alabildiğine engin bir beyazlık. Her yer donmuş, insanların sakalları bile bembeyaz. İlmen gölünde sıfırın altında bilmem kaç derece soğukta saatlerce kalarak buz yığınlarını ve kar yüklü bulutları filme aldık.

Fakat senaryonun gelişimi uzadıkça uzuyordu. Bir ara filmin yüzde altmışını kapsayan kış görüntülerini 1939 mart ayına bırakmayı düşündük. Aramıza yeni katılan yönetmen Dimitri Vasiliev cesur bir teklifte bulundu. Kış sahnelerini yazın

çekebilir ve filmi bir an önce tamamlayabilirdik. Öyle ya! Gerçek buz görüntüleri değil, halkın gerçek kahramanlığıydı asıl önemli olan. Edouard Tissé'nin nefis kış fotoğraflarına sırt çevirip tüm kış sahnelerini stüdyoda hazırlamaya karar verdik.

Kış tablolarının estetiğini silip attık kafamızdan. Mosfilm stüdyolarının arkasındaki sahada elma ağaçlarını kaldırıp yeri tebeşir tozuyla kapladık ve Peipous savaşının dış görüntülerini bu bahçede çektik. Böylece filmin politik içeriği ağır basarak estetiği arka plana itiverdi.

Taklit ettiğimiz kış sahnelerinde bayağı başarılı da olduk. Bu durumun üzerinde pek durulmadı.

Başarımızın nedenini aldatma yoluna gitmeyişimizle açıklayabilirim. Tebeşir tozlarını Rusya'nın kış görüntülerine benzetmeye çalışmadık. Bizim için yeterli olan başlıca unsurla, yani toprağın beyazlığı ve göğün karanlığıyla yetindik.

Ayrıca kışı, yani mevsimi değil savaşı birinci plana aldık. Böylece arka plandaki dekor tabiî olmasa bile sahneye yaptığı katkı oranında geçerli oldu.

Arkadaşların bir çoğunun aksine ben ancak Alexandre Nevski'le sesli filme başlayabildim. Sesli film hakkında o yıla dek edindiğim bilgileri gerçekleştirmek için Hassan gölünün etrafında ne düşler kurdum! Bir yandan düşünüyor, bir yandan da filmi anlaşmamıza göre yedi kasıma kadar

nasıl tamamlayacağımı hesaplıyordum. «Filmi yedi kasıma kadar bitirmenin imkânı yok, ama yine de bitireceğiz» diyordum kendi kendime. Görüntülerin müzikle uyuşması, senkronizasyon çok zamanımızı alıyordu. Kurguyu belki yirmi değişik biçimde uyguladık. Yine de istediğimiz gibi olmuyordu. Müzik görüntüyle nasıl verimli kılınmalıydı? Nasıl ve ne zaman bu iki elemanı birbirine kaynaştırmak gerekti?

O günlerde Sergey Prokofiev imdadımıza yetişti.

Bir çırpıda filmin esprisini anlayarak kurgu sırasında sahnelerin içeriğini ve birbirlerine bağlantısını kavrayıp ses operatörü Volski'nin de yardımıyla henüz bizde uygulanmayan birden fazla mikrofonla çalışarak birkaç saat içinde müziği filme ayarladı.

Senelerin asistanı Fira Tobak ses-ışık uyumuna gerekli tüm araçları anında yaratarak güçlüklerin bir an önce giderilmesine yardımcı oldu.

Prokofiev'in üstün niteliklerini birkaç kelimeyle anlatmanın imkânı yok. Ona derin saygı ve teşekkürlerimizi sunmakla yetinelim.

Filmin konusu, vatanseverlikti.

Yeterince başarılı olabildik mi, bilmiyorum. Sorunun cevabını seyirciler verecektir.

1939

KURGU 1938

Sinemamızda bir zamanlar kurgunun 'her şey' demek olduğu ileri sürülürdü. Bugün ise kurgu bir 'hiç' olarak görülüyor. Biz kurgunun ne 'her şey', ne de 'hiç' olduğu görüşlerine katılmıyoruz. Sinema sanatının şekil olarak önemsenmesi gereken bir bölümüdür kurgu.

Birçok yeni filimlerin yapımcıları kurgunun belli başlı niteliklerini unutarak filme yaptığı katkıyı hiçe sayıp kurguyu operatörlerin eline bırakmışlardır. Oysa konuya, hareketlere ve kişilerin durum ve davranışlarına uygun bir biçimde filmi kurmak hiç de kolay bir iş değildir. Usta sinemacılar bile perdede gördüğümüz çeşitli filimlerin sahnelerinin bağlantılarında, hareketlerin birbirini takip etmesinde, kısacası anlatımda uyum kuramamışlardır. (Etkili anlatımdan söz etmiyoruz.) Bu sinemacılar kurguyu unuttuklarından ya da önemsemediklerinden eleştirilere uğramışlardır. Biz filimlerimizde kurguyu uygularken bağlantıların ahenkliliğiyle yetinmeyip anlatımın heyecanını ve etkinliğini (Pathétique) göz önüne aldık.

Kanımızca kurgu seyircinin etkilenmesini sağlayan belli başlı yardımcı unsurlardan biridir.

Neden kurguya baş vurulur? Elimizdeki binlerce metre pelikülü olur olmaz bir biçimde keserek uçlarından yapıştırıp iki saatlik bir filmin ön-

gördüğü uzunluğa uydurmak şeklindeki bir tanıma kurguya karşı olanlar bile katılmazlar.

Kurguyu ön planda tutup bu konuda çeşitli denemeler yapanlarınsa görüşleri bambaşkadır. Bunların birçoğu rasgele kesilmiş iki pelikülün birbirine eklenmesinden meydana gelen sonucu savunur. Gerçekten meydana gelen sonuç şaşırtıcıdır. Değişik iki pelikülün bağlantısıyla yepyeni bir biçim, yeni yeni nitelikler elde edilir.

Bu özellik yalnız sinemaya ait değildir. İki olayı, iki evrimi (Processus) yanyana getirerek böyle bir olaya şahit olmak mümkündür. Örneğin bir mezar ve ağlayan bir kadın görüntüleri yanyana getirildiğinde, kadının ölenin karısı ya da akrabası olduğu sonucu elde edilir.

Ambrose Bierce «teselli edilemeyen dul» adlı öyküsünü bu olağan sonuçtan esinlenerek yazmıştır.

«Siyahlar içinde bir kadın mezar başında ağlamaktadır.

Yoldan geçen yabancının biri kadını teselliye çalışır.

— Kendinize gelin, hanımefendi. Tanrı'nın buyruğuna karşı gelinmez. Yeryüzünde mutlaka kocanızdan başka sizi mutlu kılacak biri vardır.

Kadın hıçkırıklarla doğrulur ve:

— Vardı, diye söylenir, vardı ama şimdi gördüğünüz gibi mezarda!

Öykünün ilginçliği, mezar ve ağlayan kadın

görüntülerinden ölenin kadının kocası sonucu çıkartılırken ölenin kadının sevgilisi olmasıdır.

Demek ki yanyana getirilmiş görüntülerden seyircinin belli sonuçlar algılaması olağandır.

Bu da sinemada kurgunun önemini kanıtlar sanırım.

Yan yana getirilen iki filim parçasının birer birer anlattıklarından çok birinin diğerine olan katkısı, yani birlikte algılanmasıdır geçerli olan.

Yukarda anlattığımız öyküyü örnek alın:

— Kadın, görülen bir nesnedir.

— Kadının giydiği matem elbisesi de görülen bir nesnedir.

Fakat bu ikisinin bir araya gelmesiyle algıladığımız görülen bir nesne olmayıp yeni bir kavram, yepyeni bir imajdır.

Demek ki birbiri peşisıra gelen iki görüntünün, meydana getireceği imaj gözönüne alınarak birbirine uyması gerekir.

Bu deneyi uygulayanın yanyana koyduğu görüntülere takılmaması, doğacak ya da algılanacak imajları hesaplaması da kurgunun inceliklerindendir.

Beni eleştirenler, problemin herhangi bir yanıyla ilgilenmemle, gerçeğe karşı haklı tutumumu karıştırıp, «kurgu elemanları»nın içerdiğine karşı ilgisiz bir tavır almakla beni suçlamakta acele ettiler.

Suçlamanın sorumluluğunu kendilerine bırakıyorum.

Ön görülmediği halde, yanyana geldiklerinde ilginç bir kavram meydana getiren iki görüntüyü öylece birbirine ekleyerek normal sinema kurgularında rastlanmayacak biçimlere kendimizi kaptırdık çoğu kez. İki görüntünün içerdiğinden çok yarattığı üçüncü terim ilgilendiriyordu bizi.

Tabiî, sağlanan bu uyumun normal gidişini sürdüren filim içinde sırıtmaması gerekiyordu.

Bunun için sekansın içerdiğini unutmadığımız gibi, filmin ana temasını da gözönüne alıyorduk.

Önce, yanyana getirmekle elde ettiğimiz ilginç kavramları saptıyor, sonra bunların, görüntülerin içerdiği ana temayla uygunluğuna karar verince kurguyu gerçekleştiriyorduk.

Kurguya bu açıdan bakıldığında sekanslar, yanyana gelişleri gibi, gerçek ilişkilerinin içinde yerlerini alırlar. Böylece gerçek sinema ilkelerini bozmayan kurgu, eserin içerdiğini en güzel ve gerçek bir biçimde gözönüne serer.

Probleme açıklık getirmek için bir örnek verelim:

Beyaz, parlak satıhlı bir daire ele alalım. Daire 60 eşit parçaya bölünmüş olsun. Birden on ikiye kadar beş sıra sayı, dairenin etrafına dizilsin. Biri yarı çap, diğeri yarı çaptan biraz kısa iki madeni plakayı dairenin merkezine kenarlarından tur atacak biçimde çivileyelim. Büyük plaka 12'ye gel-

diğinde, küçüğü 1, 2, 3'e vs. gelsin. Böylece 360 derecelik alanda birtakım geometrik şekiller elde edelim.

Fakat daire, herhangi bir mekanizmayla plakaları düzenli bir şekilde ilerletmeye başlayınca iş değişecek ve bambaşka bir anlam kazanacaktır. Daire artık bir zaman göstergesidir.

Dairenin ve plakaların doğurduğu imaj öylesine güçlüdür ki, seyredenler durumu birtakım geometrik şekiller diye algılamayıp saat diye nitelendireceklerdir.

Tolstoy'un Anna Karenina romanında Vronski'nin hali buna benzer bir durumdur.

«Karenina'ların balkonunda, Vronski duvar saatine baktı, öylesine yıkık, kendi düşünceleriyle öylesine meşguldu ki akrep ve yelkovanı gayet iyi görmesine rağmen saatin kaç olduğunu bir türlü anlayamıyordu.»

Görüldüğü gibi, akrep ve yelkovanın yarattığı zaman imajını algılayamayan Vronski nesnelerin görüntüleriyle yetinip durumu 'daire ve iki çubuktan ibaret geometrik bir şekil' biçiminde nitelendirmiştir.

New York'ta çoğunlukla sokaklara isim verilmez, numara konur. Beşinci cadde kırk ikinci sokak gibi, memlekete yeni gelenler bundan ötürü bayağı güç durumlara düşerler. Bizler cadde ve sokaklara isim verilmesine alışmışızdır. İsim daha çabuk akılda kalır, çünkü belli bir imaj doğurur.

Ben, New York'ta sokak numaralarını aklımda tutabilmek için epey sıkıntı çektim. Üstelik caddeleri tanımak da bayağı zordu. 42 ya da 45 bende belli bir algılama yaratmadığından hatırlamak istediğim her sokak ya da caddeyi, sinemaları, tiyatroları, mağazalarıyla aklımda tutuyordum. 42' nci sokak sineması, 5'inci cadde tiyatrosu vs..

Böyle bir imaj yarattıktan sonra sokak ve caddeler belleğimize girer, bilincimizde yaşar.

Bilinç ve his dünyamıza, bölüm bütünün sayesinde, bütün ise imajın sayesinde katılırlar.

Kendi dinamizmi içinde sanat eseri, algılayanın his ve bilinç dünyasında oluşan imajların evrimidir. Yaşayan ve ölü sanat eseri ancak bu açıdan belirlenir.

Bu gerçek her zaman, her yerde ve sanatın tüm dallarında geçerliliğini muhafaza eder. Örneğin, oyuncu için önemli olan yaşayarak oynamak, hissedileni sunmak değil, seyirci önünde yaşamak ve seyirciye yaşatmaktır.

Çünkü bir eserin ya da bir sahnenin imajı, yapılıp bitmiş bir 'veri' şeklinde olmayıp her an açılmaya, yayılmaya hazır durumdadır.

Yani sanat eserinde belli imajları yaratma yöntemi, insanın bilinç ve his dünyasına yepyeni imajlar kazandırmalıdır.

Maupassant'ın 'Güzel Arkadaş' isimli eserinden bir parça sunarak ilginç bir örnek daha verelim. Örneğin ilginçliği 'sesli' olmasındadır.

«Georges Duroy bir arabada bekler. Suzanne geceyarısı onunla kaçacağına söz vermiştir.» Bakın nasıl Maupassant okuyucunun his dünyasına geceyarısı imajını yerleştiriyor:

«On bire doğru yeniden dışarı çıktı, bir süre dolaştı, sonra bir arabaya atlayıp Concorde meydanında Deniz Kuvvetleri binasının kemerleri önünde beklemeye başladı.

«Ara sıra bir kibrit çakarak saatine bakıyordu. Geceyarısının yaklaşmakta olduğunu görünce bayağı telâşlandı. İkide bir arabadan başını çıkarıp dışarıyı kolaçan ediyordu.

«Uzaklarda bir saat on ikiyi çaldı, hemen peşinden yakındaki bir saat ona katıldı, sonra çok uzaklardan bir başka saat da on ikiyi vurdu. Bu sonuncunun sesi kesildiğinde, 'bitti, diye düşündü, kaybettim. Gelmeyecek.'

«Gün doğana kadar beklemeyi aklına koymuştu. Böyle durumlarda sabırlı olmak gerekti.

«Çeyreğin, sonra yarım, sonra üç çeyreğin çalınışını bekledi. Tüm saatler geceyarısını bildiriri gibi saat biri vurdular.»

Görüldüğü gibi, Maupassant geceyarısını iyice vurgulamak için saati on iki kere vurdurmakla yetinmiyor. On ikiyi çeyrek gece, yarım ve saat birde de vurdurtarak geceyarısı imajını çeşitli anlarda his dünyamızda yaratıyor.

Bu örnek gerçek bir kurgu modelidir. Önce uzaklarda, sonra yakın, sonra çok uzaklarda üç ay-

rı saatin aynı anda değil de, birbirini takip edermişcesine çalması yine geceyarısı imajını vurucu kılmak içindir. Yoksa Maupassant sadece saatin 12 olduğunu bize bildirmek istese bu kurgulara gerek görmezdi.

Saatlerden söz ederken bir anımı da nakledeyim. Ekim'i çektiğimiz sıralar (1927) Kış Sarayında acayip bir duvar saati bulduk. Saatin etrafında rakamların yanında şehir isimleri yazılıydı. Paris, Londra, New York gibi... Akrep ve yelkovan Moskova ya da Petersburg'un saatini bildirdiği anda bu şehirlerdeki saati de bildiriyordu. Saatin ilginçliği belleğime yerleşti. Filimde Sovyetlerin zafer anını göstermek için çekime başlarken bu saat aklıma geldi. Kerenski hükümetinin düşüşünü gösterdiğimiz anı çeşitli meridyenlerdeki şehirlerin saatleriyle de göstererek filme aldık. Böylece tarihin zaferle sonuçlanan ilk devrimi tüm dünya halklarına anında kendini tanıtırmış gibi perdeye aktarıldı.

Beni eleştirenler çoğu kez, 'oyuncunun aralıksız görünmesi icap eden uzun süreli görüntüler gerektiğinde senin anladığın biçimde kurguyu nasıl uygularsın?' Ya da Çerkasov veya Oklopov'un göründüğü uzun sahneleri kurguyla değiştirirsen aynı etkiyi yapmaz.' gibi tenkitlerde bulunmuşlardır.

Bizim anladığımız kurgu biçimine yöneltilen bu tür tenkitler tamamen yanlıştır. Çünkü yönet-

men, gerekirse yüzlerce metre peliküle elini sürmeden de filmi kurabilir. Oyuncu tekniğiyle kurgu tekniğinin ilişkileri birbirini tamamlar niteliktedir.

Dilerseniz, sahne ve perdenin en büyük oyuncularından George Arliss'in bu konuyu içeren anılarına bir göz atalım.

«Sinemada oyunu abartmak gerektiğine inanırdım. Fakat bir zaman sonra sahtelikten arınmış hareketlerin perdede en etkin oyun olduğunu anladım. Bu basit ve samimî biçimi Charlie Chaplin'in harikulâde oyunlarını inceleyerek öğrenmek mümkündür.»

Bizim anladığımız kurgu biçiminde dinamizm ön planda yer alır. Aranan imaj verilmez, yaratılır. Yazarın, yönetmenin ve oyuncunun aralıklı görüntülerle içerdiği imaj kurguyla seyircinin his ve bilinç dünyasına sunulur. Bu da gerçek anlamda oyuncunun birinci amacı olmalıdır.

Bakın bu konuda Gorki, Fèdin'e neler yazıyor:

«Sizi düşündüren ve sıkan bir sorudan söz ediyorsunuz: «Nasıl yazmalı?». Ben de yirmi beş yıldır aynı soruyu düşünürüm. Çok ciddi bir soru. Beni de zaman zaman sıktı, sıkmakta ve hayatımın sonuna dek sıkacaktır kuşkusuz bu soru. Fakat ben yine de durumu şöyle özetliyorum: kişinin, gördüğüm ve duyduğum varlığının fizik gücü ve yarı hayali gerçeğinin inandırıcı gücüyle sayfalardan fışkırması için nasıl yazmalıyım? Benim için

soru böyle açıklanıyor, problemin zorluğu burada...»

Konuyu düzgün ve akıcı anlatmakla yetinmeyip anlamı tüm gücüyle yansıtan ve seyirciyi sayfalardan ya da perdeden fışkıran imajları ister istemez algılamaya zorlayan kurgu bu zorluğu yenecek güçtedir. Seyirci, yazarın imajını kurmak için geçtiği yollardan geçecek, imajın oluşumunu ve dinamik evrimini yazarı gibi yaşayacaktır. Bu da yaratan ve algılayanın en üst düzeyde buluşması, birlikte gerçekleri araştırmasıdır.

Marx araştırma konusunda şöyle der:

«Biçim, sonuç kadar gerçeğe aittir. Gerçeğin araştırılmasının da doğru olması gerekir. Gerçek araştırı, bölümleri sonuçta birleşen apaçık doğrudur.»

Sadece sinemada değil, tüm sanat dallarında, örneğin edebiyatta da durum aynıdır.

Puşkin'in Poltava adlı eserinde Koçubey'in işkence sahnesini ele alalım. Koçubey'in sonu, 'işkencenin sonu' imajıyla okuyucuya sunulur. Ve bu imaj işkencenin sona erdiği üç görüntüyle doğar ve gelişir.

«Artık çok geç», dedi biri,
Parmağıyla ovayı işaret ediyor
Ve orada darağacı sökülüyordu.
Siyah giysileri içinde bir papaz dua
etmekteydi.

Ve iki kazak el arabasına koydukları
Meşe ağacından yapılmış tabutu
taşıyorlardı.

Ölümü tüm duygusallığı ve dehşetiyle sunan bundan güçlü bir imajı bulmak bayağı zordur.

Puşkin'in Poltava'sından başka bir örnek alalım. Bakın yazar, sanki sihirli bir değnekle okuyucuya gece yapılan bir firarı nasıl sunuyor:

Ne zaman ve nasıl
Kaçtığı bilinmedi.
Yalnız bir balıkçı duymuş
Gecenin karanlığında nal seslerini,
Kazakların konuşmasını, bir kadın
mırıltısını...

Üç sekans var yazıda :
1 — Nal sesleri
2 — Kazakların konuşması
3 — Bir kadın mırıltısı.

Görüldüğü gibi, somut üç görüntünün bileşiminden elde edilen imaj tüm çarpıcılığıyla gözönüne serilmekte ve bu yöntemle okuyucuda belirli bir heyecan yaratılmaktadır. Burada vurgulanmak istenen heyecandır. Çünkü firar daha ilk mısrada okuyucuya sunuluyor. «... kaçtığı bilinmedi. Yalnız bir balıkçı.. vs.» Firar bildirildikten sonra

yazar okuyucuya olayı yeniden yaşatmak ister.

Yazar daha sonra bu üç sekansa bir dördüncüsünü ekler. Dördüncü sekans sonucu belirler, boyutları da değişiktir: geniş ve plastik bir plân hâkimdir bu sekansa:

Sabah olunca izler göründü,
Otların arasında nal izleri.

Puşkin'in kurgusu böyle işte. Olayı anlatırken şaşırtıcı bir gerçeklikle sunduğu tasvirlerden fışkıran imaj, okuyucunun duygusallığıyla biçimleniyor.

Puşkin'in eserlerindeki görünümlerin sanat mantığına da değinmek isterim. Bunun güzel bir örneğini Poltava'da Pierre'in tanımında görebiliriz.

Hatırlayalım :

1 — O zaman gökten ilham alan
2 — Pierre'in güçlü sesi çınladı:
3 — «Tanrı yardımcımız olsun! İleri!» Çadırdan,
4 — Etrafı adamları tarafından çevrilmiş,
5 — Pierre gözüktü. Ve bakışları
6 — Göz kamaştırıyordu. Yüzü korkunç,
7 — Hareketleri canlıydı. Pierre dehşetliydi.
8 — Tanrının gazabı gibi.
9 — İlerledi. Atını getirdiler.
10 — Hayvan güçlü ve uysal.

11 — Cehennem ateşini görür gibi
12 — Titredi. Bakışları değişti.
13 — Ve savaş alanına doğru atıldı,
14 — Sırtında taşıdığı kahramandan gurur duyarak...

Mısraları numaraladık. Şimdi şairin yazdığını numaralayarak kurgusuz biçime sokalım.

1 — O zaman gökten ilham alan Pierre'in güçlü sesi çınladı: «Tanrı yardımcımız olsun! İleri!»
2 — Çadırdan, etrafı adamları tarafından çevrilmiş,
3 — Pierre göründü.
4 — Bakışları göz kamaştırıyordu.
5 — Yüzü korkunçtu.
6 — Hareketleri canlıydı.
7 — Pierre dehşetliydi.
8 — Tanrının gazabı gibi.
9 — İlerledi.
10 — Atını getirdiler.
11 — Hayvan güçlü ve uysal.
12 — Cehennem ateşini görür gibi, titredi.
13 — Bakışları değişti.
14 — Ve sırtında taşıdığı kahramandan gurur duyarak savaş alanına doğru atıldı.

Görüldüğü gibi, mısraların sayısı planların sa-

yısına eşittir. Her ikisi de on dört adet. Fakat her iki döküm arasında tam bir benzerlik yok. Sadece 8, 10 ve 11'inciler uyuşuyor.

Sesli sinemayla ilgilenen sinemacı için son derece ilginç olan bu şemayı yakından inceleyelim ve Pierre'in kurguyla okuyucuya nasıl sunulduğuna bakalım:

1, 2 ve 3'üncü mısralar muhteşem bir kişiliği tanımlıyor. Kişinin görünümü ise üç planda gerçekleşiyor:

1 — Pierre görünmez, sesiyle tanıtılır.

2 — Çadırdan çıkar, fakat kendisi adamlarıyla çevrili olduğundan yine görünmez.

3 — Üçüncü planda ancak Pierre'i görürüz.

Devam edelim... Bakışları göz kamaştırır: bu suratın belli başlı karakteristik halidir. Sonra tüm yüzü görünür. (5). Vücudunun tümü ancak yedinci mısrada belirir. Sekizinci satır bir benzetmeyle kişiyi daha da yüceltir. Ve şair dokuzuncu mısradan itibaren hareketi anlatmaya başlar: ilerledi, atını getirdiler vs.

Bana kalırsa, bu tür bir karşılaştırma yapıldığında kurgunun önem ve anlamı iyice belirlenir sanırım.

Tolstoy, «sanat nedir» başlıklı denemesinde «bazı duygu ve hareketleri anlatmak için mevcut olan 'tek' kelime ya da 'deyim'i bulmak gerekir» diye yazar.

Puşkin de bu görüşe katılıyor sanırım. Çünkü Pierre'in ağzından :

«Tanrı yardımcımız olsun! İleri!»
Diye bağırdı Pierre
Gökten ilham alarak.

Diye yazmıyor.

O zaman gökten ilham alan
Pierre'in güçlü sesi çınladı:
Tanrı yardımcımız olsun! İleri!...

Şeklinde yazmış Puşkin. Bu da bize olayı güçlü bir biçimde anlatmak için uzun uğraşlar sonunda şiirin aldığı son şekli gösteriyor.

Bütün bu örnekler, sinemada anlatım biçimini zenginleştirmek için üzerinde dikkatle durulması gereken yapıtlardır.

Şiirde bir mısrada başlayan cümlenin ikinci mısrada tamamlanmasına (enjambement) Puşkin'in eserlerinde rastlanır çoğu kez. Shakespeare, Milton, Keats, Victor Hugo ve André Chenier de bu yöntemi uygulamışlardır.

Şiirin iskeleti genellikle kıtalardan oluşur, kıtalar da kendi içinde mısralara bölünürler. Mayakovski bu alışılagelen şekli dinamitleyerek yepyeni bir kurgu, bir biçim yaratmıştır. Merdiven biçimindeki mısralarında kesintiler mısra sonlarıyla değil, sekansların sonuyla belirlenir.

Yokluk... Uçarsınız
Yıldızları aşarak.

Mayakovski sekanslara ayırarak şiiri şu hale getirir:

Yokluk...
Uçarsınız
Yıldızları aşarak.

Akıllı bir kurgu operatörü gibi mısraını bölümlere ayırıyor Mayakovski ve iki imajı (yıldızlar ve Essenin*) çarpıştırarak sonuca ulaşıyor.

1 — Yokluk... boşluk vs.

2 — Uçuyorsunuz.

3 — Üçüncü sekansda birinci ve ikinci sekans bir arada görünüyor.

Mayakovski'den bir başka örnek daha verelim:

Birinci şekil:

«...Siz en aşağılık ve en alçaksınız!»
Yürü bakalım! diye haykırıyordu kadın...

Mayakovski'nin kurgu sonrası verdiği şekil:

«... sen en aşağılıksın,
daha alçağı olamaz...
Haydi,

---

* Essenin Sergey, Mayakovski'yi etkileyen bir Rus şairi. 1925 yılında 30 yaşında intihar etti. Mayakovski Essenin'in bir şiirinden ya da intiharından esinlenmiş olabilir.

Yürü,

Yürü bakalım! diye haykırıyordu kadın.»

Mayakovski'nin şiirleri, görüldüğü gibi, kurgu açısından harika örnekler sunmaktadır. Bunun bir nedeni de şairin yaşadığı yıllarda, tüm sanat dallarında ve bilhassa sinema - tiyatro ve fotoğraf sanatlarındaki kurgu biçiminde büyük değişiklikler olmasındadır.

Bugün kurgu sanatın tüm dallarında giderek önem kazanmaktadır.

Sinema sanatçısının, yazarın ve oyuncunun sanatını incelediği kadar kurguyla da ilgilenmesi gerekir artık.

1939

BİR AMERİKAN TRAJEDİSİ

Bir eserin, genel çizgilerinin ideolojik gidişini belirleyen tutumu, değişik toplumsal koşullarda yaptığım deneylerle incelemek fırsatını buldum.

Hollywood'daydık.

Paramount'da ekmeğimi kazanıyordum. *

---

* Amerika'dayken Ayzenştayn - Aleksandrov ve Tissé Paramount şirketinden sesli bir film teklifi alırlar. Ayzenştayn ve Aleksandrov Blaise Cendravs'ın «Altın»ını perdeye aktarmak isterler. Fakat senaryo reddedilir. Bunun üzerine Dreiser'in «Bir Amerikan Trajedisi»ni çevirmeye koyulurlar. (çeviren)

Senaryosu yazdırılmak istenen esere saygı duyuyorduk.

Théodore Dreiser'in 'Bir Amerikan Trajedisi' adlı romanı münakaşasız üstün vasıflı bir eserdi. Her ne kadar romana 'belli bir sınıfa hitap ediyor' deniyorsa da, zamanının ve memleketinin açısından bakıldığında klâsik eserler arasına katılabilecek nitelikteydi.

Ne var ki eser, işverenle bizim aramızda daha başlangıçta münakaşa konusu oldu.

— Clyde Griffith sizce suçlu mu, yoksa masum mu? diye soruverdi Paramount stüdyolarının büyük patronu.

— Masum, diye cevap verdik.

O zaman adam:

— Öyleyse sizin senaryonuz Amerikan toplumu için zararlıdır, demez mi!

Uzun uzadıya Griffith'in işlediği suçun kökeninde çeşitli koşullar bulunduğunu, toplumsal yapı bozuk olduğundan roman kahramanının kötü yollara sapmak zorunda kaldığını ve filmin temel içeriğinin bu durumu açıkça göz önüne sermesi gerektiğini anlattık.

Bizim vazifemizin de eserin içerdiğini tüm açıklığıyla seyirciye aktarmak olduğunu ekledik.

Adam bizi dinledikten sonra iç çekerek:

— Güzel bir cinayetle başlayan polisiye bir filmi tercih ederdik, dedi, araya bir de aşk hikâyesi sıkıştırılsın...

Arkadaşlar bayağı şaşırdılar ama ben pek umursamadım.

Dreiser'in romanı çok akıcıydı.

Paramount'un patronları bize yönelttikleri suçlamalara rağmen filmi istediğimiz biçimde çevirmemize razı olacağa benziyorlardı. Bunun nedenini gayet iyi seziyorduk. Griffith suçlu görünürse sempati uyandıramıyacaktı. Baş oyuncu hiç antipatik olur mu! Hasılat ne olacak?..

Ama suçsuzsa, işler değişebilirdi.

Bu yüzden eser beş yıldır Paramount'un çekmecelerinde bekliyordu.

Birçokları, örneğin Lubitsch eseri sahneye aktarmak için önayak olmuş, fakat reddedilmişti.

Bize senaryoyu istediğimiz gibi tamamlamamızı söylediler.

— As you feel it, diyordu Paramount'un büyük patronu, istediğiniz gibi bitirin, sonra düşünürüz...

Aramızdaki anlaşmazlık biçim ya da teferruatla ilgili olmayıp eserin temeline değinen derinlikte olduğundan ve bizim görüşümüz filme toplumcu bir yorum getirdiği için senaryonun istediğimiz biçimde kabul edileceğinden kuşkuluyduk.

Romanı uzun uzun anlatmaya kalkışmayalım.

Dreiser'in iki ciltlik eseri birkaç satırla özetlenemezse de, senaryonun kilit noktalarına, örneğin cinayete ve asıl Clyde'ı cinayete kadar sürükleyen toplum koşullarına dısaca değinelim:

Clyde Griffith aynı atölyede çalışan bir işçi kız-

la sevişir. Kız hamile kalır, Griffith sevgilisinin çocuğunu aldırmasını sağlayamaz. (Çocuk aldırma Amerika Birleşik Devletlerinde büyük bir suçtur.)

Evlenmesi gerekir, ama buna yanaşmaz. Çünkü çok zengin bir başka kız kendisini deli gibi sevmektedir.

Tipik Amerikan trajedisi: orta sınıfa ait insanların gözünde bu tür 'yanlış' birleşmeler pek aşağılanmaz. Ne de olsa babadan kalma bir 'demokrasi' anlayışı vardır. Dede ve babalar şanslarını denedikleri bu yeni kıtaya don gömlek geldiklerini hatırlamaktadırlar. Ama çocukların tutumu değişiktir. 5'inci cadde aristokrasisine yatkındır onlar. Bu yüzden, örneğin Clyde'ın amcası ve kuzeniyle olan ilişkileri apayrıdır.

Böylece Clyde'ın kafasında bir sorun belirir: ya yükselmek ve zengin olmaktan vaz geçecek, ya da hamile sevgilisini ortadan kaldıracaktır.

Romanın bu sayfalarında okuyucu Amerikan gerçeğiyle karşı karşıyadır. Clyde uzun süre düşünür, kendi kendiyle cebelleşir ve sonunda ikinci şıkkı uygulamaya karar verir.

Özenle cinayetini plânlar. Bir sandal gezintisinde kaza olacak ve kız ölecektir.

Plânının tüm teferruatını inceden inceye hesaplar, kazaya inandırmak için çeşitli deliller edinir.

Ve bir gün genç kadınla sandala biner.

Gezinti sırasında, Clyde'ın iç dünyasında bir

çelişki belirir. Bir yandan Roberta'ya acımakta, diğer yandan ondan nefret etmektedir.

Bu ruh kargaşasındayken, biraz da paniğe kapılarak sandalı devirir.

Roberta boğulur.

Clyde plânının tüm inceliklerini uygulayarak sahile çıkar.

Cinayet gerçekleşmiştir. Romanın olaydan sonraki gidişi herhangi bir tarafı bilinçli olarak suçlayan nitelikte değildir. Dreiser konunun devamını âdeta oluruna bırakmıştır.

Oysa biz, Clyde'ın suçsuzluğunu ya da onu suç işlemeye iten nedenleri göz önüne sermek istiyorduk.

'Amerikan toplumu için zararlı' denen görüşümüz buydu.

Bozuk düzenli bir toplumun mekanizması, iradesiz bir genci cinayete kadar götürüp sonra da onu adalet ve ahlâk adına elektrikli sandalyeye yollayınca, Paramount patronları Amerikan toplumuna yararlı bir film sunacaklardı kuşkusuz!

Biz sandal sahnesini değiştirmeye karar verdik.

Clyde kanunî olarak suçlu kalacak ama şekil bakımından suçsuzluğunu seyirciye iletecekti.

Uygun formülü de bulduk.

Clyde öldürmek isteyecek, fakat öldüremiyecekti.

Sandalı devireceği an iradesizliği ağır basacak ve vaz geçecekti.

Roberta durumu anlayacak ve paniğe kapılacaktı. Clyde onu sakinleştirmek için tutmaya çalışacak, fotoğraf makinesiyle kızın suratına vuracak ve muvazenesini kaybeden Roberta düşecek, sandal da devrilecekti.

Clyde'ın iç çelişkisine açıklık getirmek için şunu da düşündük:

Clyde sandal devrildikten sonra Roberta'yı kurtarmaya çalışacak, ama dehşete kapılan kız sevgilisini itecek ve yüzme bilmediğinden denizin dibini boylayacak, böylece plânı, caninin vaz geçmesine rağmen yürürlükte kalacaktı.

Bu olaydan sonra filim normal akışını sürdürecekti tabii.

Gayet iyi bir yüzücü olan Clyde sahile çıkacak ve plânının geri kalan kısmını uygulamaya koyulacaktı. *

Senaryoda yaptığımız bu değişikliğin başka faydaları da vardı.

Romanda Clyde'ın zengin amcası yeğenini kurtarmak için en ünlü avukatları tutar. Fakat müdafaanın cinayetten kuşkusu yoktur.

---

* Eser 1950'lerde yeniden filme alınmış, baş rolleri Elizabeth Taylor, Montgomery Clift paylaşmış ve sandal sahnesi Ayzenştayn'ın düşündüğü biçimde uygulanmıştır. Romanın içerdiğini, filmin ne derece gösterebildiğini filmi seyredenlere bırakıyoruz. (çeviren)

Halbuki Roberta bir kaza sonucu ölünce müdafaa vazifesini tam anlamıyla yapacak ve seyircide Clyde'ın masum olduğu imajı kuvvetle belirecektir.

Dreiser'in romanının ikinci cildinde mahkeme safhaları yer alır.

Clyde suçlu görülür ve elektrikli sandalyeyi boylar.

Fakat romanın sonuna doğru birkaç satırla Clyde'ın asıl suçlu olmadığına değinilir.

Roberta'nın babasının da aralarında olduğu çiftçiler tarafından tutulan savcı Mason, seçimlerde oy kazanmak için Clyde'ı mümkün mertebe suçlu göstermeye çabalamaktadır. Müdafaa ise aynı sosyal sınıfa ait olmasına rağmen karşı partinin adamlarıdır.

Böylece Clyde arada kalır. Politik güce hâkim olan ağır basacaktır.

Clyde'ın dramı genelleşir, tüm Amerikan toplumunun dramı olur.

Biz senaryoya bunları almadık. Romanın başka bir bölümüne, başka bir kişiye yer vermeyi tercih ettik.

Clyde'ın annesine.

Romanda, Clyde'ın annesi dinî işlerle uğraşan fanatik bir kördür. Kadın oğlunu kurtarmak için çırpınır durur, tüm Amerika'yı dolaşıp oturumlar tertip ederek herkesin oğlunu terkettiği günlerde onun hayatını kurtarmaya çalışır. Dinsel ahlâkı

simgeleyen kadın, oğlunu bu açıdan affettirmeye uğraşmaktadır.

Biz ise olayı bambaşka açıdan ele aldık.

Oğlunun kötü yetişmesinde birinci derecede sorumlu olan anne işlenen suçtan payını almalıydı.

Nitekim, senaryoda yaptığımız değişiklikten sonra, Clyde hapisanede kendisini ziyaret eden annesine Roberta'yı öldürmediyse de öldürmeyi plânladığını itiraf eder.

Anne bu itiraf karşısında allak bullak olmuştur. Dinî duygusallığı ağır basar. Gorki'nin 'Ana'sına benzeyerek oğluna ihanet eder. *

Kentin valisinden oğlunun affını istemeye geldiğinde, valinin: «oğlunuzun suçsuz olduğuna inanıyor musunuz?» sorusunu cevapsız bırakır.

Ve böylece Hristiyanlığa olan saygısından oğlunun ölümüne razı olmuştur bir anlamda.

Af talebi geri çevrilir. Clyde ölüme mahkûm edilmiştir.

Son sahnelerde ana ve oğulun gözyaşı dolu acıklı görüntüleri kadının tutumunun saçmalığını iyice vurgulayacaktır.

Annenin tutumunu senaryoda bu tür değiştirmemize sevinenlerin başında Dreiser geliyordu.*

---

* Gorki'nin romanında ana oğluna ihanet etmez. Bu, Pudovkin'in yaptığı filmin senaryosuna Zarkhi tarafından eklenmiştir.

* Dreiser'in Ayzenştayn'ın arşivinde bulunan mektubunu yayınlıyoruz:

1 Eylül 1931

Aziz Ayzenştayn,

Mektubunuzla yakından ilgilendim. Başınıza gelen zorlukları bana anlatmanıza sevindim. Filmi yapmanızı reddetmelerinden duyduğum üzüntüyü bildirmek isterim. Paramount'un filmi size vermesine ne kadar sevindimse, yapmak istediğiniz değişikliklere engel olmalarına da o kadar kızdım.

Bildiğiniz gibi, sizden sonra filmin yapımına engel olmak için elimden geleni yaptım, fakat Amerika'da sinemaya uygulanan hukuk kurallarını benden iyi biliyorsunuz. Filim onların istediği biçimde, tüm problemlere el attı!

Meksika'da neler yapıyorsunuz? Filim çeviriyor musunuz? Ne tür bir filim? Yerleşmeniz kolay oldu mu?

«Bir Amerikan Trajedisi»nin Rusya'da çevrilebileceğini düşünüyor musunuz? Çok memnun olurdum. Her şeye rağmen şunu bilmenizi isterim ki, yaptığınız işe ve çalışmalarınıza hayran kaldım. Bir gün eserlerimden birini perdeye aktaracağınızı ümit ederim.

«Çömlekçinin eli» adlı trajedimi okudunuz mu? Okumadınızsa bir kopyasını size göndermekten memnunluk duyarım.

En iyi dileklerimle
Théodore Dreiser

Sanatçı giderek küçük burjuva eğilimlerinden uzaklaşıp bize doğru geliyorsa bu bir tesadüf değildir.

Bizim uygulamamızda trajedi romanın son sayfalarından önce bitiyordu.

Ölüm yolculuğunun son hazırlıkları, elektrikli sandalyenin gölgesi ve buna benzer yanlış heyecan yaratan görüntülere senaryoda yer vermedik.

Filme gelince, bizden sonra Von Sternberg ele aldı ve bizim tüm düşündüklerimizi atıp düşünmediklerimizi senaryoya koyarak Paramount patronlarının yüzünü güldüren bir filim yaptı.

Eserin içeriği onun için 'incognito' kaldı.

Bu duruma içerleyen Dreiser bir süre filme engel olmaya uğraştıysa da başaramadı ve bu sefer eserini tahrif ettikleri iddiasıyla Paramount'u mahkemeye verdi.

1932

BOLŞEVİKLER GÜLÜYOR
(U.R.S.S. de komedi üzerine düşünceler)

1930 ilkbaharında Paris'deydim.

Bugünkü dostça ilişkilerimizin başkenti değildi o günkü Paris.

Kukiepov meselesi ortalığı allak bullak ettiğinden diplomatik ilişkilerimiz bozulmak üzere idi.

İnsanı tedirgin eden bir hava hakimdi ortalığa.

Böyle bir ortam içinde Sorbonne'da bir konferans verecektim.

Daha doğrusu 'Genel hat'ı (La ligne générale) tanıtacaktım.

Seanstan yarım saat önce polis filmin oynatılmasını yasakladı. Fakat salon tıklım tıklım dolu olduğundan toplantıyı erteleyemediler.

Konferans sona erdikten sonra gösterilemeyen filmin yerine seyirciyle küçük bir diyalog kurmayı, sorularını cevaplamayı düşünüyordum.

Güzel fakat tehlikeli bir oyundu bu. En olmadık suallerle karşı karşıya kalabilirdim. Polis kordonu Sorbonne'u çepeçevre sarmış, polis arabaları yolları kesmişti. Olağan bir çatışmayı önlemekten çok, çıkacak olaylardan kendilerine pay çıkartıp, filmin yasaklanmasını doğrulamak içindi bütün bunlar.

Konferanstan sonra bir saatten fazla dinleyicilerin sorularını cevapladım. Sorular genellikle havayı elektriklendirmeyecek türdendi. Fakat bunun sonuna kadar aynı tempoyla devam etmiyeceğini gayet iyi biliyordum.

Nitekim salonun gerilerinden kötü bakışlı sıska bir oğlan ayağa kalkarak bağırdı:

— Neden sizin ülkenizde komedyen yetişmiyor? Sovyetlerin gülmeyi yok ettikleri doğru mu?

Salona derin bir sessizlik hâkim olmuştu.

Ben cevabı yerinde yapıştırmayı pek bilmem.

Bilhassa topluluklarda konuşurken kasılıp kalırım.

Fakat bu kez kafamda bir ışık yanıverdi.

Cevap vermedim, ama kahkahalarla gülmeye başladım. Sonra da anlatmaya koyuldum:

— Size bir şey söyleyeyim, sorunuzu memleketimde nakledince millet kahkahadan kırılacak!

Bütün salon gülmeye başladı. Konferansı orada kestim ve dışarı çıktım.

Sorbonne muhasara altına alınmıştı sanki.

Fakat beklenen olaylar çıkmadı.

Tartışma kahkahalarla sona ermiş ve dinleyiciler sessiz sedasız dağılmışlardı.

Polisin müdahalesine gerek kalmadı.

Ertesi gün gazeteler olayı şöyle anlatıyorlardı:

«Bolşevikler ellerinde bıçakla değil, dudaklarında gülümsemeyle korkutuyorlar.»

Ben o sabah gazeteleri okuyamadım.

Bütün gün beni komiserlikten komiserliğe sürüklediler. Paris'de oturmam yasaklandı. Yirmi dört saat içinde Fransa'yı terketmem bildirildi.

Neyse, bunlar mühim değil.

Beni düşündüren konferansın sonunda aklıma takılan 'gülme' sorunuydu. Biz ne tür gülüyorduk? Nasıl gülmemiz gerekirdi?

Perdeye güldürüyü nasıl aktaracaktık?

Bu soru çok soruldu. Bazıları basit bir şekilde, bazıları da fazla derinlere inerek bir sürü cevaplar verdiler.

Birkaç yıl önce bir güldürü senaryosuna çalışmıştım.

Ben genellikle bir 'profesör' gibi çalışırım. Kendi kendimle tartışır, hesap ve sonuçları not ederim. Senaryoyu da aynı biçimde ele almıştım. Fakat sonuç filimden çok bir kitaba benzedi.

Belki de güldürü yazacak yeteneklere sahip değildim.

Halbuki kahkahalar attıran güldürülere bayılırım.

Kendime bir soru yöneltiyorum:

Chaplin'in güldürülerinde ilginç olan nedir?

Nedir Chaplin'i komik sinemanın tahtına oturtan?

Lirizminin derinliği kuşkusuz.

Onun filimlerinin hemen hemen hepsinde mutlaka güldürürken ağlatan bir bölüm vardır.

Delicesine küçük bir çocuk gibi hareket eden yetişkindir Chaplin.

Lirizm ya da duygusallığın güldürüye kazandırdığıyla yetinmek istemiyordum.

Chaplin'de insanlık duygusu, zayıfları koruma, ezilenler için gözyaşı varsa, biz bunu toplumcu insanlık sevgisine dönüştürmeliydik. Bundan doğacak sosyal lirizm başlıca hedefimiz olmalıydı.

İkinci olarak, güldürü unsuru belli bir kişide oluşmayıp bir kavram halinde yaygınlaşacaktı.

Gülmenin çeşitleri vardır.

Boyu kadar bir makasla tırnaklarını kesmeye çabalayan Charlot'ya gülmemek elden gelmez. Fa-

kat buradaki güldürü unsuru kişisel bir mantıksızlıktan başka bir şey değildir.

Duygusal güldürü daha değişiktir.

Bizim gülüşümüze gelince:

Bizim 'onlar'dan bambaşka bir gülme biçimine sahip olmamız olağandır. Çünkü her iki taraftaki insanların toplum görüşlerinde büyük ayrılıklar vardır.

İnsanlar yaşantılarına sömürüyle başlarlar.

Analarımız bizi dokuz ay karınlarında besler. Doğduktan sonra da bir süre süt verir.

Çocukluk, biolojik gelişme sürecinde insanın sömürü devridir.

Belli bir yaşa kadar bu durum hoş görülür. Fakat ilelebet devam ederse tadı kaçar.

Toplumların belirli devrelerinde insanın insanı sömürmesi gelişimi kamçılayan bir unsurdu. Bunun neticesinde gelişen burjuvazi ileriye doğru atılmış bir adımdı. Fakat bu sömürü düzeni uzadıkça uzadı. Toplumcu görüşün hakimiyet kazanması çetrefilleşti.

Bizim gülmemizin amacı bu olmalıdır.

Toplumun artık yetişkin hale geldiği sosyalizm asrında toplumcu görüşün gecikmesi ya da yeterince kendini gösterememesi gülünçtür.

Bolşeviklerin nasıl savaştıklarını biliyoruz.

Nasıl çalıştıklarını da biliyoruz.

Nasıl başardıklarını da biliyoruz.

Bakalım Bolşevikler nasıl gülüyor!..

1917 Ekim'inde iktidarı ele geçiren işçi sınıfının dünyaya gülümsemesini nasıl açıklarız?

Bu gülümseme, karnı tıka basa dolu insanların güncel sıkıntılarını unutmak ve vakit geçirmek için bir takım anlamsızlıklara gülmelerine benzemez.

Radyoların alaycı spikerlerinin yaptıkları tatlı şakalara gülmeye de benzemez.

Geleneksel Rus gülümsemesi ise böyle değildir.

Geleneksel Rus gülümsemesi bunların hiç birine benzemez.

Çekov, Gogol ve Saltikov'un ölümsüz isimleriyle kendini gösterir bizim gülümsememiz.

Çekov'un hafif alayı, Gogol'un göz yaşartan güldürüsü ve Saltikov'un satiri Rusların nasıl güldüğünü öğrenmek isteyenlere yeterli örnekleri verir sanırım.

Fakat bugün, Çekov, Gogol ve Saltikov'un güldürülerinin ne tür bir güldürüyle yer değiştirmesini düşünmek zorundayız.

Tasasız, Amerikan türü kahkahalar ya da 19. asır Rusya'sının sünepe gülümsemesi onların yerini alabilir mi?

Öyleyse bugün, eserlerimizle yeni bir güldürü biçimi yaratmalıyız. Sovyetler Birliği'nin toplum düzeni tarihine yepyeni bir sayfa eklediği gibi, güldürü alanında yepyeni bir çığır açacağız.

Bizim tasasız gülebilmemiz için henüz vakit erken.

Sosyalizmin inşası daha bitmedi.

Havailiğe yer yok aramızda.

Gülmek bizim yedek silâhımız olacaktır.

Artık 'Sovyetler Birliği' olan 19 uncu yüzyıl Rusya'sında nasıl 'gülmek' baş kaldıran bir unsur idiyse, bugün 'gülmek'in hedefi düşmanı yok etmek olacaktır.

Savaşan ve zafere ulaşanın gülümsemesi yerleşecek tüm Sovyetlere.

1937

KURT VE KUZU
(Yönetmen ve Oyuncu)

Ben çalışırken ortaklaşacılıktan (collectivisme) yanayımdır. Şöyle bir prensibi yeğ tutarım: beraberimde çalışanların inisiyatiflerini engellemek benim için büyük bir hatadır. Hatta Sovyet sinemacılarının son konferansında bu konuda çok sert bir tutum takındım: «Tek bir oyuncunun, ya da yönetmenin ağırlığı yüklenip diğerlerini geri plâna itmesi sadece kötü ekiplerde görülür.» dediğimi hatırlıyorum.

Buna rağmen, bazen iki tarafla birden mücadele etmek gerekir. Bazı durumlarda yönetmenin otoritesi kaçınılmaz olur.

Ortaklaşacılıkta yönetmenin biçimde olduğu kadar eserin içeriğinde de oyuncuya hükmetmesi

olağandır. Şayet eser çok belirgin bir biçimdeyse, yönetmenin otoritesi daha da artar. Fakat yine de bu birliğin içinde her türlü ortak çalışma yaratıcılığını gösterebilir.

Yönetmen ve oyuncular arasındaki çatışma ya da yönetmenin sert karakteri, her şeyden önce, çalışanlardan birinin biçimdeki gerçeği anlayamamasından ileri gelir. Diktatörlüğü meşru kılmıyoruz, yanlış anlaşılmasın. Ama yönetmenin belli başlı görevlerinden biri de beraberliği sağlamaktır.

Tiyatroda bu tutumu sağlamak nispeten kolaydır. Çıkabilecek anlaşmazlıklar provalarda halledilir, değişik eğilimde olanlar zamanla genel kavrama uyarlar.

Sinemada durum daha güçtür. Filim çekildikten sonra yapılacak değişiklikler sınırlıdır. Oyuncunun hareketleri müziğe, o sekansın genel görünümüne, hatta kurgunun yöntemine uymak zorunda olduğundan ya da başka bir deyimle, sekansı meydana getiren tüm unsurların birbirleriyle belli bir uyum içinde olmaları gerektiğinden, genel çizgiden ayrılan en küçük hareket tamir edilmesi bayağı güç bir hata olarak göze batar.

Yani bir anlamda, eseri meydana getiren elemanlar özgür değildir. Yaratıcılık, beraberlik içinde geçerli olur.

Bazı yönetmenlere verilen 'diktatör' sıfatının nedenlerine bu açıdan bakmak gerekir.

Yönetmen, yapılan falsoları anında düzeltmelidir.

Bu tutumda X ya da Y'nin gururu incinebilir.

Hatta kendisine 'diktatör' etiketi bile yapıştırılabilir.

Fakat o, belli bir biçimde oluşması gereken imajları yine belli bir biçimde bir araya getirmekle yükümlüdür.

Yönetmen - oyuncu çatışmasının genel görünüşü budur.

1935

SİNEMADA RENK veya RENKLİ SİNEMA

Ses, sinemaya yenilik ya da moda olsun diye girmedi.

Başka bir deyimle, sessiz sinemaya katılmadı, sessiz sinemadan doğdu ses.

Salt, plastik anlatımın sessiz sinemanın sınırlarını zorlamasından sesli sinemaya geçildi.

Anlatım alanını genişletmek zorunluluğunu, ta başlangıçtan beri hissetmiştir sinema.

Daha ilk yıllarında, sessiz sinema plastik imajla yetinmeyip elindeki tüm olanaklarla ses imajını kullanmaya eğilmiştir.

Örneğin 'Grev' filminde bu anlamda bir çaba göze çarpar.

Zamanı için çarpıcı sayılabilecek kısa bir sah-

nede grevciler, akordeon eşliğinde şarkı söyleyen bir gurubun yanında tartışırlar.

Görüntü aracıyla 'ses'i iletmeye çalıştığımız bir bölümdür bu.

Filimde görüntü bandıyla ses bandı, birbirine geçmiş iki görüntü bandıyla sunulmuştur.

Uzaktaki bir tepenin kenarında uzanan bir göl beyaz bir leke halinde birinci bantda yer alır ve oradan akordeon eşliğinde şarkı söyleyen kalabalık yaklaşmaya başlar. Bu manzarayı olduğu gibi alan ikinci bantda, akordeonun ritmine uyarmışcasına ışıktan şeritler oynaşır.

Böylece seyircide az da olsa ses izlenimi yaratılır.

'Ekim'de de, aşağı yukarı aynı yöntemlerle ses izlenimi yaratılmaya çalışılmıştır.

Örneğin Smolni'ye yerleştirilen mitralyözlerin görünümünde ses çağrışımı, birinci plânda görünen koridordaki tekerleklerin anormal büyüklüğüyle elde edilir.

Bu tekerleklerin çıkardığı sesi iyice belirtmek için, üzerinde «Hanımlara mahsus» yazılı bir kapının aralığından uzanan menşevik kafalarını 'gürültüden ürkmüş' bir biçimde filme aldık.

Filmin bir başka yerinde, Kışlık Saray'ın tavanında asılı avizelerin kristalleri titreşirler.

Bu da sarayı muhasara edenlerin top seslerini yansıtır.

Nihayet, Sovyetlerin ikinci kongresinde, karşı

devrimcilerin gevezelikleriyle alay etmek için harp ve balalaykaları bir arada ve ön plânda göstermekten çekinmedik. O sahnede kurguya düşen görev bayağı zordu: çalgıların çıkardığı sesi, biçim ve plastik araçlarla iletmek gerekiyordu.

Yani yıllar önce, sessiz sinema çeşitli biçim ve çağrışımlarla seyirciye 'ses' izlenimini verebilmek için elinden geleni ardına koymadı.

Bugün, renk konusunda da durum aynıdır.

Sessiz sinemanın 'ses' çağrışımı yapması gibi, sesli sinema da 'renk' çağrışımı yapmaktadır.

Öncelikle 'renk'in sinemaya ne derece yatkın olduğundan söz edelim.

Operatörlerimizin yarattıkları yapıtlarda 'renk', kendini şimdiden belli etmiş gibidir. Ellerindeki renkler siyah, beyaz ve griden ibaret olsa da, meydana getirdikleri eserler siyah-beyaz'ın sınırlı anlatma gücünden sıyrılıp âdeta renkli filim izlenimini taşırlar.

Tissé, Moskvin, Kosmatov gibi ustalar 'renk'i kullanmakta o denli başarıya ulaşmışlardır ki, filimlerinde sanki isteyerek siyah, beyaz ve griyle yetinmiş izlenimini bırakırlar.

Çaykovski'nin «İolante» uvertüründe sadece nefesli sazlarla yetinmesi, ya da Prokofiev'in «Romeo ve Juliette»in ikinci bölümünde orkestrayı susturup sadece mandolinlere yer vermesi gibi.

Bizim operatörlerimizin yapıtlarında siyah, gri ve beyaz, renk yokluğunun zorunlu sonucu ola-

rak görünmeyip plastik stilin tüm gücüyle vurgulandığı bir renk harmonisi halindedir.

Örneğin, Potemkin gri bir renk harmonisi içindedir.

Zırhlının gövdesine koyu gri bir renk hâkimdir.

Whistler'de hafif gri bir sis ortalığı kaplamıştır.

Her iki grinin kapladığı alanda, deniz çeşitli açıklık ve koyulukta gri renklerle göze batar.

Aynı gri, subayların kısa denizci ceketlerinde ve olayların patlak verdiği gecenin karanlığında siyaha yaklaşır.

Kurşuna dizme sahnesindeki mahkûmun muşambasında beyaza yakındır. Zırhlıya doğru yaklaşan teknelerin yelkenlerinde, denizcilerin beyaz berelerini fırlatmalarında da beyaz renk hakimdir.

«Ekim»de, yağmur altında görünen parke taşları, parmaklıklar ve heykeller siyah bir renk içindedirler.

«Genel çizgi» de beyaz daha çok görünür. Bulutlar, çiçekler, bol miktarda dökülen sütün beyazlığı, ilk sahnelerde sefaletin ve korkunç cinayetlerin koyu renkleriyle çelişir.

Sinemada renk sorunu ele alındığında, rengin yansıtacağı anlam göz önüne alınmalıdır.

Tisse bu işin ustasıdır.

Golovnia da, ona yakın bir ustalıkla, «Ana»

filminin bazı sahnelerinde renkle yansıttığı anlamla başarıya ulaşmıştır.

Filmin başında yağlı siyah bir renk, (yağ içindeki botlar loş bir ışıkta parıldarlar) mapusanenin gri havasına değinerek solgun insan yüzlerinin ışıdığı beyazlıkta filmin içeriğini yansıtmaya çalışır.

Alexandre Nevski'de, ihanet edenlerin alışılagelmiş siyah renkte görünmeyip tüm beyazlıklarıyla perdeye aktarılması dış basında ilgiyle karşılanmıştır.

Beyaza verilen tonla, ihanet edenleri tüm çıplaklıklarıyla göz önüne seren bu görünümlerdeki olağanüstü başarısından ötürü Tisse'yi kutlarım.

Savaş alanının solgun maviliği ve otların yeşilimsi griliği onun eseridir.

Sesin sinemaya katkısı bilhassa kendini renkte belli etmiştir. Siyah, beyaz ve grinin melodiyle karışımından elde edilen netice gerçekten üstün bir başarıdır.

Yıllar önce de belirttiğimiz gibi, ses - görüntü bileşiminde görüntü baş eleman olarak kalır ve bileşimin ritmiyle daha da belirginleşir. Melodiyle «ses»in bileşimi ise «renk»in nüanslarından ayrılmayan ışık nüanslarıyla elde edilir.

Bu bileşimlerin başarıya ulaşması tüm renklerin sinemaya katılmasına bağlıdır. Melodinin görünümle uyumu ancak o zaman belirgin olacak,

görünümün ayrıntılıları müzik zenginliğinin seviyesine gelecektir.

Ve ancak o zaman Diderot'nun, Wagner'in ve Scriabine'in hayal ettikleri görüş ve duyuş sentezine ulaşılabilir.

Duruma bu açıdan baktığım için «renkli sinema» yerine «sinemada renk» demeyi tercih ettim.

Perdemizin özentisiz görünümü, yerini gösterişli elbiselere ya da renkli paskalya yumurtasına bırakmasın!

Renkli sinemanın perdesinde, posta kartlarından biraz değişik görünümler yer almalıdır.

Renkli sinemanın yepyeni perdesinde, renk oyunları görüntüyle olduğu kadar filmin temasıyla, içeriğiyle, hareketlerin gidişi ve müziğiyle de uyuşmalıdır.

Hatırlatmaya çalıştığım görüşlerin, operatörlerimize yardımcı olacağını ümit ederim.

Bizde sinemanın büyüyüp gelişmesi sürecinde, renk kavramı da büyüyüp gelişmiştir.

Operatörlerimiz «renk» kullanma biçimimizi şimdiden benimsemişlerdir.

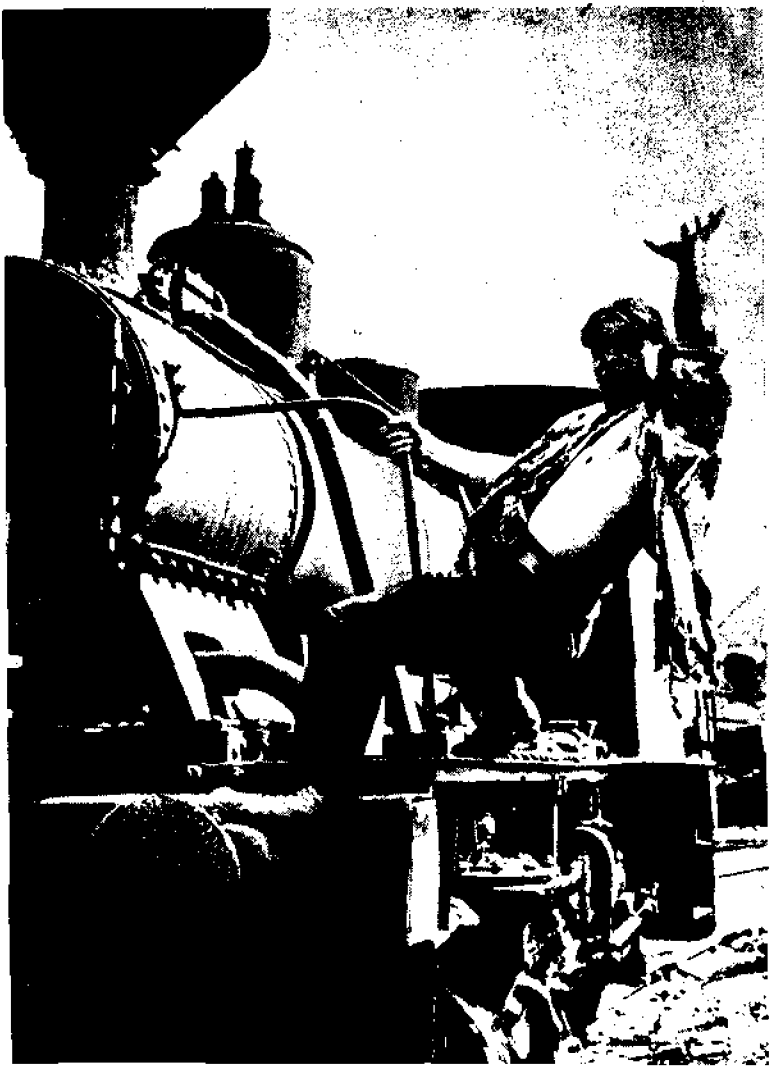
Bizim yöntemimiz Amerikalıların sadece teknik alanda başarıya ulaştıkları yöntemden apayrı olacaktır.

Sinemamız, yepyeni düşüncelerin ışığı altında, renk alanında da söylenmesi gereken son cümleyi bulacaktır.

1940

GREV

İş bırakılıyor.



GREV

Polis grevcilere saldırırken.
Ajan Guenon





Son sahne



POTEMKİN ZIRHLISI

Alexandre Antonov Vakulinçuk rolünde







Geminin din adamı
Grigori Alexandrov subay
Guiliarovski rolünde

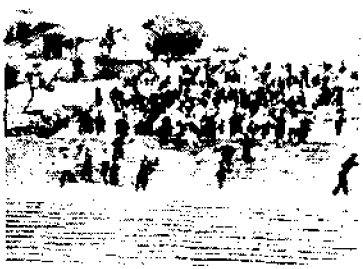


Odesa merdivenleri



Merdiven sahnesinden görüntüler


























3 Temmuz 1917 katliamı



Smolni sarayı sahnesi



"Şafak" zırhlısının Neva nehrine girişi



İş bölümü

Köye ilk traktörün gelişi



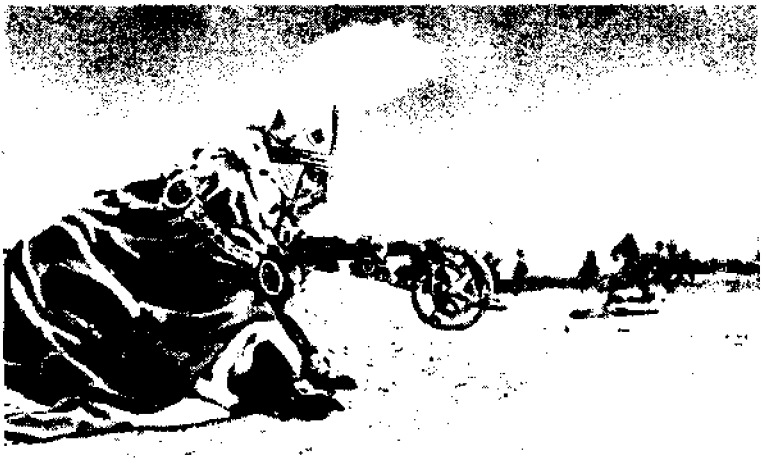


ALEXANDRE NEVSKİ

Çerkasov Prens Alexandre Nevski rolünde



ALEXANDRE NEVSKİ



Naum Rogojin alman din görevlisi rolünde



Nikolay Oklopov Buslay rolünde

ALEXANDRE NEVSKİ

Dimitri Orlov demirci İgnat rolünde
Vladimir Erşov alman süvarisi rolünde







SİNEMADA RENK

Aziz Lev Vladimiroviç *

Renkli sinema alanında yaptığım deneyleri göz önüne alarak kitabınızın ikinci baskısı için sinemada renk konusundaki görüşlerimi bildirmemi istiyorsunuz.

Korkunç İvan'ı renklendirirken vardığım sonuçlara değinerek sizi aydınlatmaya çalışacağını.

Önce anlatım biçimlerinin kullanılmasında hâlâ yaygın bir görüşten söz edeyim.

Bilirsiniz, bazılarına göre bir filmin müziği şayet duyulmuyorsa, fotoğrafları dikkati çekmiyorsa, sahneye konuş biçimi de ayır edilmiyorsa güzeldir.

Bu görüşü savnunanlar renk konusunda, iyi bir renkli filim, renkler göze batmadıkça geçerlidir, derler.

Biz bu görüşlerin hiç birine katılmıyoruz.

Genellikle, yapımcıların yetenekleri oyuncuları istenildiği gibi kullanmaya el vermediğinden, kurgu, müzik ve renk işlemlerinde operatör ve kompozitörlerle istenildiği gibi bir ilişki kurulamadığından ortaya bu sonuçlar çıkar.

Bana öyle geliyor ki, sinemada anlatım biçiminin zenginliği, yönetmenin bazı alanları güçlendir-

---

* Lev Vladimiroviç Kuleşov: Sahneye koyma üzerine temel görüşlerin yazarı. (çeviren)

mek için belli alanlarda kısıntı yapmasını gerektirmez.

Tam aksine yapımcı, anlatım biçimlerinin zenginliklerinden yararlanarak bunları tüm ayrıntılarıyla filme oturtmakla yükümlüdür.

Örneğin bir bale sahnesinde dansörler kişisel gayretlerini tüm ayrıntılarıyla gösterirler. Fakat yine de, orkestranın eşliğinde belli bir ritm ve uyum içersindedirler.

Sinemada da aynı yöntem uygulanmalıdır.

Müzik, fotoğraf, peysaj, kurgu vs. gibi her alan tüm olanaklarıyla anlatımını en güçlü ve çarpıcı bir biçimde göz önüne sermeli, fakat yine de belli bir uyum içinde birleşmelidir.

Tekrar ediyorum; bu mesleğin inceliği, sinemanın her alanının kendi bünyesi içinde gelişip güçlenmesini sağlamak ve bunları bir orkestra şefi gibi belli bir uyum içinde bir araya getirmektir.

Anlatım biçimlerini uygulamak konusundaki görüşlerim bunlardır.

Renk konusunda da aynı görüşleri ileri sürüyorum.

Rengin bir filme katkısı, öncelikle filmin içinde dramatik bir etkinlik yaratmasıyla ölçülür.

Bu bakımdan renk, müzikle aynı durumdadır.

Bir filmin müziği gerekli olan her yerde duyulur.

Renk de gerekli olan her yerde gözükmelidir.

Filimdeki hareketin göründüğü, bildirildiği ve

açıklandığı her anda renk, müzik gibi, tüm katkılarıyla kendini belli etmelidir.

Bu hareket, «Açık zihinli olmanın bahtsızlığı»nda bir monolog, «Jules César» da «Sen de mi Brütüs» gibi bir haykırış ya da Boris Gudunov'un «Ve halk susuyor» adlı yapıtındaki «sessizlik» biçiminde kendini gösterebilir.

Rengin seçimi ve tonu, bu tür hareketlerin içeriğiyle uyuşmalıdır.

Örneğin. şafağın kan kırmızı ışınlarını tüm canlılığıyla perdeye aktararak kahramanın ölüm haberi yansıtılır. (İvan Sussanin)

Yani bizim anladığımız anlamda renk, yapıtı meydana getiren elemanlardan biridir.

Görüntünün birinci plânda olup müziği gerektirmediği ya da tersine arka plana itilip müziğin tüm gücüyle belli bir imaj yarattığı gibi, renk de yapıtın içeriğiyle belli bir uyum içinde zaman zaman göze batarak yansıtılan imaja katkıda bulunur.

«Renk başından sonuna kadar filimde yer alır, oysa müzik gerektiği anlarda duyulur,» biçiminde öneride bulunanlar oldu.

Bu bizim görüşümüzü değiştirmez.

Bizim için, perdede A anında görülen bir akordeoncu ya da B anında söylenen bir halk türküsü filme müzikal bir nitelik kazandırmaz.

Bizim anladığımız müzikal filimde, müziğin yokluğu ahengi sağlamak için yapılmış bir kesin-

ti biçimindedir. Orkestraların coşup coşup birden sakinleşerek müziği tek bir çalgıya, hatta belli bir süre sessizliğe terk etmesi gibi «düşünülmüş, hesaplanmış» bir kesinti.

Yani bir anlamda filmin müziğinde kesinti yoktur. Hoparlörler somut olarak müziği duyurmasalar da, filmin ritminde ve dialogların müzikal uyumunda müzik kendini belli eder.

Renk için de durum aynıdır.

Dramatürjik bir eleman olarak renk de gerekli olmadığı yerlerde gizlenir. Bir fısıltının duyulması ya da hastanın dudaklarında titreşen ölümün göze batması istendiğinde altın sarısı ve deniz mavisi yok olur.

Harikulâde gücünü saklayarak, kadrajın teferruatı göstermeyip ana temayı ön plana alması gibi, imajın içeriğine tüm gücüyle katkıda bulunur.

Fakat bu bir «yansızlaştırma» değildir, yanlış anlaşılmasın.

Renk, müzikte olduğu gibi, gerekmediği yerde harcamadığı tüm gücünü biriktirerek gerektiği an patlamaya hazır bir vaziyette bekler.

Sinemada rengin anlamını, eserin ritmine eşlik edip içeriğini aydınlatan müzik kadar bağımsız bir evrim biçiminde göremiyorsak, rengin kullanılmasında başarılı olamayacağız demektir.

Bu durum herhangi bir imaj - ses bileşiminde

bir araya gelen pelikül - imaj ve jelikül - ses kadar belirgindir.

Buradaki güçlüklerden biri, «obje»nin kendi rengiyle, perdede yansıtması gereken renk arasındaki bağlantıyı kurmaktır.

Bu bağlantı mutlak ölçüde kurulamayacağından ancak belli bir ölçüde sağlanacaktır.

Örneğin duyulması istenmiyorsa botların kar üzerinde çıkardıkları sesin silinip atılabileceği gibi, bir mandalinanın sarılı kırmızılı rengi de imajın içeriğiyle bağdaşmıyorsa pekâla değişebilir.

Çimenler üstündeki üç portakalın yeşilliklere bırakılmış herhangi üç «obje»den farklı olabileceği düşünülemiyorsa, sinemada renk oyunlarına girişmek ya da renkle belli bir anlatımda bulunmak yersizdir.

Yeşillikler içinde beliren üç sarımtırak lekeyle, örneğin üç portakalın anlatım ilişkileri değişiktir.

Bilinç ve duygularla algılanan olayların mantığına değinerek müziğin bir olayın heyecanını renklendirmesi gibi, rengin çarpıcılığı da kendi yetenekleriyle olayın somut görünümünü seslendirerek perdeye aktarır.

Örneğin, sönmek üzere olan yangının son alevleri sıkıntılı bir hava yaratırken ortalığa lâl rengi hakim olur.

Solgun mavi ve sarı, kor ateşin içindeki siyahlıkla yer değiştirince hayat ve neşe saçan bir imaj belirir.

Bütün bunları somut örneklerle anlatmak daha yararlı olur sanırım.

Size «Korkunç İvan»ı renklendirirken öngördüğüm ilkeleri açıklayayım...

Mektup burada yarım kalır.
on satırların tarihi 10 Şubat 1948'dir.
Ayzenştayn ertesi gün ölecektir.

P R K F V
(Sergey Prokofiev)

— Yarın öğleye kadar bitiririm.

Küçük projeksiyon salonundan dışarı çıkıyoruz. Gece yarısı olmasına rağmen içim rahat. Biliyorum çünkü, yarın on ikiye beş kala stüdyonun ana kapısında küçük, mavi bir otomobil gözükecek.

İçinde Sergey Prokofiev belirecek.

Koltuğunun altına «Alexandre Nevski»nin müziğinin bir bölmünü sıkıştırmış...

Akşam, filmin yeni bir bölümünü seyredeceğiz.

Ertesi sabah yeni bir bölüm müzik yine hazır olacak.

* * *

Saat gibi çalışır Prokofiev.

Ne geri kalan, ne de ileri giden bir saat gibi.

Atıcının hedefini yakalamasına benzer bir ustalıkla zamanını büyük bir dikkatle ayarlar.

Bu dakikliği gereksiz bir alışkanlıktan öte, eserlerini belirginleştiren bir anlamla özdeşleşir.

Stendhal'in yalın belginliğinin müziğe aktarılması gibi.

Yalınlık konusnda Prokofiev ancak Stendhal'le karşılaştırılabilir.

«Beni yüz yıl sonra anlayacaklar», der Stendhal. Her ne kadar Stendhal berraklığını bir devrin anlayamaması bize tuhaf gelirse de, çağdaşlarının onu anlamadığı bir gerçektir.

Bu bakımdan Prokofiev şanslı.

Onun eserleri anlaşılmak için bir asır beklemeyecek.

Bizde olduğu gibi, batıda da Prokofiev'in ünü giderek yayılmaktadır.

Sinemayla ilişkisi, ününün daha da artmasını sağlamıştır.

Bunun nedeni, müziğinin sinema aracılığıyla geniş kitlelere duyurulmasından çok, kameranın yansıttıklarına yaptığı güçlü katkıdandır.

Onun müziği, projeksiyon aracının göz kamaştırıcı ışınlarıyla perdeye aktardığı sinematog-

rafik imaja verdiği hayat ve tüm beyaz perdeye kazandırdığı canlılıkla ölümsüzleşmiştir.

* * *

Kendimi bildim bileli müzikal oluşumun «sırrıyla» ilgilenmişimdir. Seslerin, değişik süre içinde, birbiriyle bağımsız karmakarışıklığından kompozitörün yarattığı harmoni gerçekten ilginçtir.

Bu konuda şöförüm Greguar Turkin'in görüşlerini paylaşırım.

Her gittiğim yere benimle geldiği için, bu direksiyon ustası provalar, projeksiyon, kurgu yani tüm sinema işlemlerinde bilgi sahibi olmuştu.

— Bir filim nasıl yapılır bilirim, demeye bayılırdı, sinema benim için sır değil. Ama yine de bir işe aklım ermiyor; nasıl oluyor da, Sergey Sergeyeviç filmin müziğini bir çırpıda yaratıveriyor?

Aynı sorun beni de uzun süredir düşündürüyordu, ama bir gün az da olsa bu konuyu aydınlatacaktım.

Sonunu şöylece derleyip toparlamak mümkün:

Sergey Prokofiev'in ilgilendiği «obje»lerin ayrıcalığından kompozisyonun (oluşumun) kesinleşmesi nasıl gerçekleşiyor?

Tuhaf olan, benim bu sorunu Prokofiev'in kompozisyona çalışmasını seyrederken değil de, bir telefon numarasını not ediş biçiminden açıklığa kavuşturmuş olmamdır.

Birden öylesine şaşırmıştım ki, polis romanlarındaki gibi olayı hemen not ettim. Bir yılbaşı ge-

cesiydi. 31 aralık 1944'de, saat 11'e doğru Sinema Evi'ndeki toplantıya gitmeye hazırlanıyorduk...

***

1945 yılına bir iki saat kalmıştı.

Yeni yıl dileklerimi sunmak için Sergey Prokofiev'e telefon ediyordum.

Not defterime bakmadan numaraları çevirdim:

K - 5 - 10 - 20, sonra 35.

Belleğim kuvvetlidir.

Ama genellikle çok gerekli olmayan telefon numaralarını ezberlemem.

Onları küçücük, gri bir not defterine kaydederim.

Oysa, Sergey Sergeyeviç'in yeni taşındığı apartmanın telefon numarasını ezbere biliyordum.

K - 5 - 10 - 20, sonra 35.

Bu yepyeni numaralar nasıl aklımda kalmıştı?

Birden anımsadım.

O gün Sergey Prokofiev'le ses kabininde yanyana oturmuştuk.

Nihayet otelden çıkıp doğru dürüst bir apartmana taşındığını söylemişti bana.

— Mojaysk şosesinde güzelce bir apartman, demişti.

— Hava gazı var.

— Telefon da...

Perdede, «Korkunç İvan» rolünü oynayan Çer-

kasov, soyluların önünde diz çökerek Rusya'daki karışıklıkların önlenmesi gerektiğini söylemekte, Dimitri'nin kanunî mirasçılığının kabulu için yalvarmaktaydı.

Filmi gördünüzse, bu sahnede kontrbasların ağır bastığı müzikle olayın ne denli bir uyum içinde olduğunu hatırlarsınız.

Başka bir yazımda imaj - ses ilişkilerini uzun uzun anlatmıştım.

Bu konudaki buluşlarımı Alexanrde Nevski filminde Prokofiev'in işbirliğine borçluyum.

Korkunç İvan'da beni ilgilendiren ise, sonuçtan çok buluşlarımızı gerçekleştiren yöntem ya da rastlantıydı.

Tüm dikkatimle, Prokofiev'in iki üç projeksiyonda sahnedeki olayların ritmini nasıl yakaladığını incelemeye koyuldum. Bu kadar kısa zamanda perdedeki imajı yakalayıp ertesi güne kadar o imaja harikulâde uygun bir müzik yaratması gerçekten şaşırtıcıydı.

Genellikle kurguyla müzik belli bir ilişki içinde çalıştıklarından, sahnedeki uyumun sağlanması için uzayıp kısalabilir.

Fakat nedense sözü geçen bölüme kurgu uygulanmıştı.

Dolayısıyla kompozitöre belli bir zaman vermiştik.

Yani altmış metrelik pelikülün uzayıp kısal-

ması söz konusu olmayacağından Prokofiev'in uyguladığı müzik belli bir zamana sığmalıydı.

Onun işin içinden nasıl sıyrılacağım merakla bekliyordum.

Orkestra yerini almıştı. Şef Stasseviç göründü.

Ses operatörü Volski kulaklıklarını düzeltiyordu.

Müzik kaydedilmeğe başlandı.

Tüm dikkatimizle, perdedeki görünümün orkestranın çaldığı müzikle uyumunu incelemeye koyulduk.

Orkestra olanca gücüyle perdedeki görünümü etkinleştiriyor, kontrbasların seslerini kestiği yerlerde piyano harika geçişlerle müziği ve görünümleri birbirine bağlıyordu.

Sahne ikinci kere gösterildi.

Peşinden üçüncü,

Sonra dördüncü kere tekrar edildi.

Beşincide her şey mükemmeldi.

Kompozitör her zamanki aceleciliğiyle boynuna eşarbını bağlamıştı bile.

Pardesüsünü sırtına aldı, beresini düzeltti.

Sonra alelacele elimi sıktı.

Ve koşar gibi uzaklaşırken telefon numarasını söyledi.

Yeni evinin telefon numarasını: K - 5 - 10 - 20, sonra 35.

O an yönteminin sırrını yakalar gibi oldum.

Uzun süredir düşündüğüm sorunu çözmüştüm.

Prokofiev telefon numarasını şöyle bildirmişti:

— K 5! 10!! 20!!! Sonra 30!!!! 5.

Telefon numaralarını söyleyiş biçimindeki ahenk, bir anda sanatçının yöntemini kafamda şekillendirmişti.

Sonra, diye soracaksınız belki de, ya da «Prokofiev'in müzikal yaratıcılığını açıklayan sır bunun neresinde», diyecesiniz.

Açıklayayım.

Ben, Prokofiev'in müzikal yaratıcılığının sırrını açıklayan anahtarı aramıyorum. Fakat, (şimdilik) bu şaşırtıcı olayı anlamaya çalışıyorum:

Prokofiev perdedeki görüntüye uygun müzikal imajı nasıl yaratıyor?

Bu konuda öngörülen belleği eğiten yöntemler değişiktir.

Genellikle çağrışımın katkısından söz edilir.

Bazan da, «aynı konuyu içeren kelimeler birbirlerini etkileyerek gruplaşır, insan belleğinde bir tablo gibi yer alırlar», diye görüşler ortaya atılır.

Ana hatlarıyla «entellektüel faaliyet»i tanımlayan görüşlerdir bunlar.

Sergey Prokofiev'in perdedeki görünümlere uyguladığı müziğin anahtarını, imajları algılamasının biçimiyle açıklığa kavuşturabiliriz.

Şöyle bir yöntem uyguluyor Prokofiev:

Örneğin, 5 - 10 - 20 - 30, gibi sıra numara verildiğinde, S P. hemen bu numaraların içinde bir uyum kuruyor.

Hepimiz bu numaraları aritmetik dizi formülüyle tanırız.

«5 - 10 - 20 - 30...»

Ya da aynı biçimde, yüz, iki yüz, üç yüz...

Fakat Prokofiev bu iç uyumu bir kavram olarak değil de, duygusal bir öncelikle belleğine yerleştiriyor.

Yani onun uyguladığı, çoğunlukla müzisyenlerin belleği eğiten yöntemleri kullanarak örneğin bir telefon numarasını akılda tutabilmeleri gibi, sadece niceliğin artmasına ilişkin sesin giderek fazlalaşması ya da rakamların uyumunu anlatan cümlenin ritmi değildir. (*)

Bir kompozitörle orkestra müzisyeninin farkını, Prokofiev'in bu seri numaraları sanki rulette kazanılan 10, sonra 20, sonra da 30 binlik fiş gibi giderek artan ahenkli bir cezbeyle söylemesinde görüyoruz.

Bu ahengin, cezbeden ileri gelmesi gerekli değildir.

Aynı ahenk örneğin dehşetten de ileri gelebilir.

Proofiev'in telefon numaralarını cezbeyle söylemesi, kuşkusuz kompozitörün uzun süre otel-

* Melodileri hatırlamak için mendiline düğümler atan bir müzisyen tanımıştım...

lerde süründükten sonra Mojaysk şosesindeki yeni apartmanına taşınmasından duyduğu sevinci bildiriyordu.

Biz şimdilik Mojaysk şosesi ile telefonu bir kenara bırakalım.

Bu olaydan anımsayacağımız sadece Prokofiev'in artistik bellek eğitim yöntemidir.

Ya da başka bir deyimle, beklenmedik birikimlerden bir çırpıda belli bir iç uyum kurabilmektir.

Bulunan iç uyumu da duygusallıkla ifade edecektir Prokofiev.

Böylece daha çok hislerle algılanan formül unutulmayacaktır.

Artık onu belleğimizden atmamız olanaksızdır.

Telefon numaraları, ses ahengi ile belleğimizde yer etmiştir.

Ses ahengi melodinin dayanak noktası değil midir?...

Kurgulanan bir sekansı göz önüne alarak aynı yöntemle ses ahengini bulacaktır. Prokofiev.

Ses ahengi müziğin temeli değil midir?...

* * *

Hikâye burada bitiyor. Yalnız şunu ekleyelim: Müziğin bu tür oluşumu (komposizyonu), «göz müziği»nin, ya da başka bir deyimle imajın da aynı ilkelerle oluşumunu gerektirir.

Sessiz filmin oluşumunda ve kurgusunda deneyin ne kadar önemli olduğu burada ortaya çıkı

yor. Müziğin akışı, olayların anlatımında olduğu gibi, sekanslar zinciri içinde de kendini belli etmelidir.

Sesli sinemanın gerçekleştiği bu günlerde, ancak bu tür bir stilin sessiz sinema zamanında kurgu için uygulanan ikinci bir yöntem olduğunu farkediyoruz.

Müzikte olduğu gibi, oluşumların anlatımında da «tekrar» kurgulanan imajların ritmik akışında aynı derecede gerekli oluyor.

Bir sürü deneyin gösterdiği gibi, belli bir sahnenin müziğinin, yani elimizdeki ses bandının başka sahnelere de uyması mümkündür.

Örneğin «Alexandre Nevski» filminin «şafak» sahnesine uyguladığımız müziği, aşağı yukarı benzer nitelikteki başka sahnelere uygulayarak ne sonuç verdiğini görmeye çalıştık.

«Korkunç İvan» filminde de, İvan'ın soylulara Dimitri'yi desteklemelerini söylediği sahnede, sahnenin ilk yarısı için hazırladığımız müziği —Kurskin'in görünmesinden önce— ikinci yarıya uyguladık ve sonuçtan memnun kaldık.

Sahnelerin hemen hemen aynı uzunlukta olmaları bir yana, hareketlerle ahenk bakımından hazırladığımız müzik her iki sahneye de mükemmel bir biçimde uydu.

* * *

Prokofiev'le bitmez tükenmez pazarlığımızın konusu, hangimizin daha önce işe koyulacağıydı.

Müziği hazırlayıp kurguyu sonra uygulamak ya da kurgu işlemi tamamlandıktan sonra müziği hazırlamak sorununda bir türlü anlaşamazdık!..

Öyle ya, tüm ağırlık işe ilk koyulandaydı; sahneni ritmi bulunduktan sonra uygulanacak kurgu—ya da müzik— bayağı kolaylaşıyor, arkadan gelene, çizilmiş yoldan rahatlıkla ilerlemek kalıyordu.

Gerçi bu «kolaylık» her önüne gelenin başarabileceği bir iş anlamına gelmiyordu ama ben Prokofiev'in peşi sıra giderken bayağı rahatlıyordum.

Bu işi iyi beceriyordum doğrusu.

Bazen kahkahalarla işe sarılıyor, deli gibi Prokofiev'i takip ediyordum.

Önce eldeki «plastik madde»nin tümünü gözden geçirmek gerekiyordu.

Sonra ses bandını bir süre tekrarlatarak sabırla plan - imaj elemanlarıyla, plan - müzik elemanlarının birbirine uyacağı anı yakalamaya çalışıyordum.

Örneğin, bir 'obje'nin ya da belirginliğin bir cümlenen ritmine, bir sürü geniş plânın uygulanabileceği bir akışın, aynı akıştaki müziğe uyumunu saptamaya uğraşıyordum.

Tabiî bütün bu bölümlerin iç uyumunu da göz önüne alıp beraberliklerini yalnız «plastik» alanda uygulamak gerekiyordu.

Yani yaptığımız iş, bugün imaj - ses kurgusunda uyguladığımız yöntemden pek farklı değildi.

O günlerde —şimdikinden değişik olarak , pelikülleri Sergey Prokofiev'in harikulâde müziği

ne göre değil de, bestenin bütününü algıladığımız biçimde tarıyorduk.

Çünkü bilindiği gibi, hiç bir kurgu kendi iç tekrarı ayarlanmadan gerçekleşemez.

Kurguyu hazırlayanın tutumu, bir ölçüde uygulamayı etkiler.

Vakulinçuk'un sisler içindeki cenaze törenini kurarken güncel yaşamımı göz önüne getirdiğimde, örneğin «Odesa merdivenleri»nin kurgusuna çalıştığım günlerden apayrı bir duygusallıkta olduğumu, bağırıp çağırdığımı, gülümsemek bir yana, yüzümden düşen bin parça olduğundan etraftakilerin yanıma yaklaşmaya bile cesaret edemediklerini anımsıyorum.

Prokofiev'in iç dünyasında bu durumun ne türde geliştiğini pek bilemeyeceğim. Fakat kompozitörün çalışma biçiminden az da olsa bir şeyler sezebildim.

* * *

Ben her zaman Prokofiev'in, iki ya da en çok üç projeksiyondan sonra, kurgunun uygulanıp, hatta pelikül uzunluğu dakikası dakikasına saptanan bir sahnenin müziğini, sadece hareketlerin ritmik akışına uymakla yetinmeyip kurgunun en ince nüanslarını da göz önüne alarak harikulâde bir doğrulukla ertesi güne yetiştirmesine hayran kalmışımdır.

Müzikle imajın uyumundaki eş zaman yöntemi (contrapunctique) ancak bu kadar sarih uygulanabilir.

Burada uzun uzun senkronizasyon sorununa değinecek değilim. Bu başa bir konu.

Biz sadece Prokofiev'in şaşırtıcı ustalığını ve çalışma biçimini incelemekle yetinelim.

Salon kararmış, filim başlamak üzeredir.

Prokofiev, kocaman ellerini sıraya dayamış, parmaklarını sabırsızca oynatarak filmin başlamasını bekler.

Ve filim oynamaya başlar.

Prokofiev uzun parmaklarıyla mors alfabesiyle haber gönderir gibi sıraya vurmaktadır.

Acaba tempo mu tutmaktadır?

Sanmam. Onun yaptığı kuşkusuz başka tür bir iştir.

Bence parmaklarını oynatarak, şiirin hecelerini sayar gibi, sahnenin ayrıntılarını, her parça pelikülün ritmini ve oyuncuların ses ahengini saptamaktadır Pokofiev.

Bunu seziyor ve kompozitörün bir ara neşe içinde:

— Tamam burası oldu! diye bağırmasından sezgimin doğruluğunu anlıyorum.

Parmaklarıyla sırada tempo tutarak görüntülerin ritmini saptayan Prokofiev, ertesi gün imaja tıpatıp uyan müziği koltuğunun altına sıkıştırarak gelecektir.

Parmaklarını oynatırken, aynı anda bir şeyler de mırıldanır.

Böyle anlarda ona bir şey sormaya kalkarsanız, yandınız!

Önce dinlemezlikten gelir. Israr ederseniz, eliyle git der gibi bir işaret yapar. Daha da ileri gidecek olursanız, tüm dehşetiyle size öyle bir bakar ki, söz edecek haliniz kalmaz.

Prokofiev'in o esnada ne düşündüğünü, daha doğrusu ne dinlediğini bilemeyeceğim.

Vereceğim cevap farazî olacaktır.

Fakat yine de şunu söyleyebilirim: Prokofiev sahnenin müziğini projeksiyon salonunda oluşturmaktadır.

Onun dudaklarındaki belli belirsiz mırıltılar, sahnedeki görünümlerin ritmik akışına uyacak müziğin temel notlarıdır.

Geriye kalan iş evde bu notları geliştirip porte üzerine yazmaktan ibarettir.

Prokofiev'in kurgulanmış bir sahneye müziği bu kadar kısa bir zamanda uygulayabilmesinin sırrı bence budur.

Gerçi benim sahnelere uyguladığım kurgu, sonradan uygulanacak müziği öngördüğünden, iç uyumlarında olduğu kadar geçişlerde de belli bir ritmik akışı açıkça göz önüne serer. Ama yine de, sonuçta kompozitörün bu işe katkısı büyüktür.

Film, kurgu uygulanmadan kompozitöre sunulduğunda durum biraz değişir.

O zaman, gizli bir gücün dışa açınmasıdır konu...

Bir filmde, belli bir sahne için verilmiş birbirleriyle ilgisiz gibi görünen bölümlerin (örneğin baş oyuncuların göründüğü bölümlerle, bir savaş ya

da manzara) tesadüfen birarada olduğunu düşünmek hatalı olur.

Çünkü bu bölümler, belli bir kurgu biçimiyle eserin içeriğini açıklayacak niteliktedir.

Bunun için de kompozitör, birbirleriyle ilgisiz gibi görünen bölümlere müziğini uygularken sadece sahnelerin iç uyumunu göz önüne alarak değil, sahnelerin birbiriyle olan bağlantılarını saptayıp tüm filmin akışına uygun bir biçimi gerçekleştirmeye çalışmalıdır.

Kurguyu derinliğine kavrayan Prokofiev bu işin ustasıdır. Çünkü sinemaya üç boyutu kazandıran kurgudur.

Aynı açıdan ve aynı sekans içinde bakıldığında, bir insanın, her hangi bir objenin ya da bir manzaranın imajı dümdüz değil midir?

Değişik açı ve biçimlerde çekilen sahneleri belli bir uyum içinde biraraya getirip onlara bambaşka boyutlar kazandıran, hatta sahnelerin canlanmalarını sağlayan kurgu değil midir?

Görüşümüze açıklık getirmek için ister istemez, Benvenuto Cellini'nin 1547 yılında Benedetto Barchi'ye yazdığı, (resimle heykel sanatının karşılaştırılmasından söz eden) mektuba değineceğiz.

Şöyle diyor sanatçı:

«Heykelciliğin diğer plastik sanatlardan en az sekiz kat daha «sanat» olduğunu açıklamak isterim. Çünkü her heykelde ayrı ayrı seyredilecek en az sekiz nokta vardır...

..Resimde gördüğümüz, heykeldeki sekiz bo-

lümün sadece bir tanesinin tabloya aktarılmış biçimidir...

...Heykeldeki bu bölümler sekiz değil, belki kırk hatta daha da fazladır. Çünkü onun boyutlarının göründüğü her nokta, apayrı nitelikte bir sürü resim gibi algılanır...

...Bu açıdan bakıldığında güçlükler öylesine büyüktür ki, hiç bir heykel dört bir yandan incelendiğinde mükemmel olamaz...»

Bir heykelin tüm güzelliğiyle algılanması en az sekiz açıdan bakıldıkça gerçekleşebiliyorsa, heykelin sekiz değişik noktasının yan yana getirilmesi de derinliğini, yani üçüncü boyutu hissettirecektir.

Ve bu sekiz değişik nokta sekiz sinema sekansı biçimine geldiğinde, onları belli bir ritm içinde akıllıca perdeye aktarırsak üçüncü boyut kavramı tüm çarpıcılığıyla göz önüne serilecektir.

Benvenuto Cellini mektubuna şöyle devam ediyor:

«Resimle heykelin farkı, gölgeyle gölgeyi yansıtan objenin farkı kadar büyüktür.»

Bir objenin görünümünün çeşitliliğini açıklığa kavuşturmak bakımından Cellini'nin karşılaştırması bayağı ilginçtir.

Aynı açı içinde çekilen bir sahne gibi biçim değiştirmeden sürgit devam eden bir müziğin derinliği hissedilmez.

Müzikal imaj, örneğin okyanus, fırtına, balta girmemiş ormanlar, dağlar, yangınlar gibi görün

tüleri tamamlayan müzikal imaj, ustaca bir kurguyla görünümlerin tüm derinliğini bize iletir.

Ve böylece bu imaj, dümdüz bir klişe ya da belli bir açı içinde algılanan bir gölge olmaktan çıkıp, sahnenin tüm derinliğini dört bir yanıyla seyirciye aktarır.

* * *

Prokafiev'le müzisyenlerinin arasında dolaşırdım çoğu kez.

Bir keresinde, «Korkunç İvan'ın denize karşı pencerede göründüğü sahnede duyulan ve kompozitörün en güzel melodilerinden biri olan «Mavi dalgalı okyanus»u tekrar ediyorlardı.

Porokofiev'in ince silueti okyanusun dalgalarına kapılmış gibi çalgıların arasında kayboluyordu.

Ara sıra bir grup çalgıcıya doğru eğiliyor, sonra diğer bir gruba kulak kabartıyordu.

Aynı zamanda kulağıma fısıldayarak bir sürü açıklamada bulunmaktan da geri kalmıyordu:

Bu, ışınların dalgalara yansıması... Öteki, dalgalar... Şu, yüzey... Oradaki, deniz dibinin çekiciliği...

Her grup çalgı, okyanusa öz bir belirginliği ifade etmeye çalışmaktaydı. Bir araya geldikleri zaman okyanus tüm dehşetiyle karşımıza çıkıyordu.

Ve bu okyanus, masmavi denizden ya da azgın dalgaların yansıttığı imajdan öte, çok daha lirik ve göz kamaştırıcı bir biçimde, ülkesini, ihtiyacı

olan denize kavuşturmak isteyen bir insanın imajını bize iletiyordu.

* * *

Prokofiev sahne adamıdır.

Bunu şu şekilde açıklayabiliriz:

Sahne, olayların sadece görünümünü ve içeriğini iletmekle yetinmez, onların iç bağlantılarını da yansıtır.

Yani varlıklarının mantığına ve oluşmalarının dinamizmine değinir.

«Sol» içeriği olan resmin yıllar boyunca büyük zorluklara katlanarak çözmeye çabaladığı sorunları, sinema çok kısa bir sürede halletmiştir: (Olayların sunuluş biçimi, ışık, bir şekilden başka bir şekile geçiş, ritm vs.)

Gerçi bunun için sinemanın zaman zaman figüratif yanını harcadığı olmuştur.

Fakat bütün plastik sanatlar içinde sinema, resmin ortaya attığı sorunları çözen tek sanat dalıdır.

Perdenin ispatladığı gibi, sinema olayların iç ahengini tüm derinliğiyle yansıtan bir sanattır.

Çekimdeki yakın planla, doğanın gizlediği göz önüne serilmiştir.

Çekimdeki açıkların yan yana gelmesiyle oyuncunun olay üzerindeki etkinliği belirginleşmiştir.

Görünümün objektif gerçeği, kurgu sayesinde yapımcının sübjektif tutumuyla bağdaşmıştır.

Yani «sol» resmin öngördüğü hiç bir ilke sine-

mada yok olmayıp bilâkis tüm vuruculuğuyla seyirciye aktarılmıştır.

Bu anlamda Prokofiev'in müziği de alabildiğine plastiktir.

Onun müziği anlamsız bir renklilikle yetinmez.

Fakat birbirinden güzel imajlarla, dinamik oluşumunun içinde âdeta maddeleşen sesin ve olayın duygusallığını göz alıcı bir şekilde açığa vurur.

«Romeo» da, Mercutio ile Tibalde'nin düellosu, «Alexandre Nevski'de Alman süvarilerinin görünümü ya da «Savaş ve Barış» da Kutuzov'un zaferi, Prokofiev'in, müziğini sahneye aktarmakta ne denli usta bir kompozitör olduğunu kanıtlayan yapıtlardır.

* * *

Prokofiev'de sessiz harflerin belli bir anlamı olduğunu zannediyorum.

Yazı ya da şiir yazacak olsa, onun sessiz harflerle belli bir uyum kuracağı geliyor aklıma.

Tıpkı operalarında, mısraların melodileriyle değil de, belli bir ritmi bile olmayan düz yazılarla uyum kurmaya çalışması gibi...

Sessiz harflerden düzenlenmiş bir uyum...

Kontratların altına,

arkadaşlarına ve hayranlarına verdiği fotoğraflarının altına,

notalarının altına,

ve mektuplarının sonuna eklediği sessiz harflere benzer bir uyum...

P - R - K - F - V

Kompozitörün imzası!

Müziği gibi, imzasında da güzel bir uyum kurmuştur Prokofiev.

Eserlerindeki geçici, olumsuz bölümleri atması gibi, tüm sesli harfleri çıkararak imzasına belli bir anlam kazandırmıştır.

Kiliselerdeki eski dinsel resimlerde Gospod'un -Gd, Tsar'ın- Ts biçiminde yazıldığı gibi.

Bütün bunları, sanatta, özü geçiciye tercih etmek diye nitelendirebiliriz.

Yazılarda sessiz harfleri temel olarak almak belli bir devamlılığı ya da sonsuzluğu simgelemez mi?

Müziğinin berraklığı sanki beş sessiz harfle özetlenir.

P.R.K.F.V.

* * *

Prokofiev tam anlamıyla Rustur.

Ama bayağılaşmış kvas (*) Rusya'sının ya da lahana çorbasının simgelediği yarı gerçekçi Rusya'nın insanı değil.

Perov ve Repin'de görünen örf ve âdetlerine bağlı Rusya'nın insanı da değil.

Fakat on üçüncü yüzyıldan bu yana Vladimir ve Suzdal gibi kiliseleriyle, daha önceki yüzyıllarda yontma taşlardan kurulu yapıtlarıyla tüm sa-

* Kvas: Rus köylülerinin içtiği eski bir içki. (çeviren)

nat gücünü yansıtan Rusya'nın insanıdır Prokofiev.

Bunun için onun eserlerinde geçmişin müziğini en güzel örnekleriyle duymak mümkündür.

Eski resimlerle kübist ressamların, örneğin kilise freskleriyle Picasso'nun yapıtları arasındaki bağlantının gözönüne serilmesi gibi, Prokofiev'in müziği de eski eserlerden esinlendiğini en güzel örnekleriyle dinleyiciye sunmaktadır.

Hegel'in 'öncelik - orijinallik' görüşünü gözönüne alırsak, Prokofiev'in milli olduğu kadar evrensel bir sanatçı olduğunu söyleyebiliriz.

Eserlerinde sık sık şekil değiştiren bir anlatım biçimini benimsemesi de onun evrenselliğini kanıtlayan nedenlerdendir.

Prokofiev'in esinlendiği konular sadece 'Savaş ve Barış', 'Korkunç İvan', Alexandre Nevski' gibi eski Rus eserleri değildir.

Rönesans İtalyası ya da Shakespeare İtalyasından esindikleriyle, ünlü dramatürjün en lirik eserinden harika bir bale müziği yazmamış mıdır?

Her zaman araştırı, gerçekçi ve yöntemli araştırı onun sanatının en önemli ilkesidir.

Göz boyayan öğelerden uzaktır onun yapıtları.

Gerçekçi anlatımı haklı başarısının nedenidir.

* * *

Projektörlerin göz kamaştıran ışıkları söndü.

Salon aydınlandı.

Prokofiev eşarbını boynuna geçirmişti bile.

Rahat uyuyabilirdim.

Ertesi sabah on ikiye beş kala küçük mavi otomobil kapının önüne yanaşacak ve filmin müziği hazır olacaktı.

Sayfalar dolusu müzik...

Ve baş sayfada bir imza:

P.R.K.F.V.

Rastlantı değildi bunun nedeni.

Sadece dikkat, bilgi ve ustalıktı.

Bunun için Prokofiev sadece günümüzün en ünlü kompozitörü değil ama en ünlü sinema müziği kompozitörüdür de...

EDEBİ NAMUSLULUK (MAKSİM GORKİ)

Gorki'yle, hayatının son senelerine doğru birkaç kez karşılaştık. Bu karşılaşmalar, beni bayağı heyecanlandırdığından olacak tüm ayrıntılarıyla belleğimde yer etmiş.

Bugün, benim için bu anılar, hiç bir şeyin yerini dolduramayacağı kadar önemli: çünkü Gorki artık yok...

Onun tatlı tatlı gülümsemesini anımsıyorum en çok.

Düşmanlarını deliye döndüren alaycı gülümsemesini...

Sonra olağanüstü sezme kabiliyetini.

Ve daha bir sürü şeyi...

Proletaryanın bu güçlü yazarından edindiğim

anıları, sanırım hayatımın sonuna dek aynı tazelikle belleğimde saklayacağım.

Bu yazımda sadece Gorki'nin sanatsal yalınlığını yansıtan bir anımdan söz etmek istiyorum. Buna 'artık yok olan dev sanatçının alçak gönüllülüğü' de diyebiliriz.

Ama özentiyle dolu bir alçak gönüllülük değil.

Aksine, insanın içinden geldiği gibi dışa açınan, gerçek sanatçı ve düşünürün alçak gönüllülüğü.

Yazdığının sorumluluğunu kavrayan bir sanatçının, ya da başka bir deyimle edebi namusluluğun simgesiydi bu.

1934 yılındaydık. Mevsim yaz, hava sıcaktı. Birkaç yakın arkadaş Gorkilerde toplanmış, yazarın iç savaş sırasında terkedilen çocukları konu alan senaryo projesini dinliyorduk. Bu konuda yapılan filimleri bir bir ele alıyor ve «bunları eleştireceğimize, aynı konuyu işleyen yepyeni bir filimle düşüncelerimizi açıklamak daha yerindedir,» diyordu.

İşte o gün, yazarın en dokunaklı ve harikulâde vasfına şahit oldum.

Ona hayran olan biz gençler sabırsızca bekliyorduk: üstad senaryo için yazdıklarından bölümler okuyacaktı. Hepimiz heyecanlıydık. Fakat o an ben, Gorki'nin en az bizim kadar heyecanlandığını şaşırarak farkettim. O kalın sesiyle okumaya baş-

lamadan önce müsveddelerini karıştırırken ellerine baktım: ünü dünyaya yayılan yazarın, edebiyat alanında proletaryanın öncülüğünü yapan büyük Gorki'nin parmakları titriyordu...

Yazarın bu heyecanı, milyonlarca seyirciye sunulacak bir eserin sorumluluğu, ya da başka bir deyimle, yazılan her satırın yarattığı sorun duygusundan başka ne olabilirdi!

Yazar, büyüklüğünü bir başka biçimde ispatlamıştı bence...

Burada, yazarın karakteri üzerine uzun uzadıya açıklamalar yapacak değilim.

Fakat, halkımıza gösterilmesi gereken saygıyı belirtmesi bakımından bu olayı anlatmakta fayda gördüm.

Gorki'nin müsveddelerini karıştırırken titreyen parmaklarının, halkına karşı beslediği sorun duygusunun ve sanatsal namusluluğunun belirtisi olduğunu hatırlatmak isterim.

Daha anlatacak bir sürü şey var kuşkusuz. Ama isterseniz, gelin sözü burada keselim.

Tıpkı Gorki'nin dış ülkelerden yurda dönüşünde, Bielorus garında onu karşılamaya gelen binlerce insana gözyaşlarını tutamayarak:

— Konuşamayacağım... Müsaade edin yazayım, demesi gibi...

Gorki'yle bir daha konuşamayacağımızı üzüntüyle biliyoruz.

Müsaade ederseniz, bize de şunu yazalım:

Eserleri onun sesini asırlar boyunca dünyay duyuracaktır.

19

BİR SİNEMACININ DOĞUŞU

(Alexandre Dovjenko)

Her sanatçının hayatında harikulâde bir a vardır:

«Tamam, oldu bu iş, başardım», dendiği an.

Benim sanat hayatımda bu anın nerde ve r zaman geçtiğini hatırlayamayacağım.

Fakat beni en çok etkileyen günlerden birir anımsıyorum.

1923 yılında 'Büyük Tiyatro'da, sahneye il koyduğum piyesden bazı bölümleri sunacaktın Eser Ostrovski'den 'Bilge'ydi sanırım. İlk defa i mim yönetmen olarak afişlerde yer alıyordu! B gece önceki provalarda söz konusu bölümler ka makarışık bir hal almıştı. Fakat herhangi bir d ğişiklik yapmaya ya da oyunu iptal etmeye imkâ yoktu. Çünkü oynayacağımızı herkese bildirmiştil Üstelik salonda tiyatro ve sanat dünyasının ünl kişileri bulunacaktı.

Korkunç bir gece geçirdim. Gün boyunca d içimdeki korku depreşti durdu.

Oyunun sunulduğu gece heyecandan ne ya tığımın farkında değildim. Âdeta panik içinde dim.

11

Birden oyunun ortasında bir alkış tufanı koptu. Ben ne olduğunu anlayamadım. Alkışlar oyun içinde birkaç kez tekrarlandı. Ve perde kapanırken tüm seyirciler oyunu ayakta alkışlamaya başladılar.

Perde kapanırken diyorum, ama yalan. Perdeyi benim kapamam gerekti. Fakat ben o kadar heyecanlıydım ki, perdeyi kapamayı unuttum. Neden sonra arkadaşlar yanıma gelince aklım başıma geldi de hep beraber perdeyi kapadık.

Yepyeni bir elbisem vardı. Gece eve geldiğimde ceketimin delinmiş olduğunu farkettim. Hangi çiviye taktığımı, nerede yırttığımı bilmiyordum. Elbise giyilmez hale gelmişti. Onu, seyircinin beni yönetmen olarak kabullenmesinin simgesi olarak uzun yıllar sakladım.

İki yıl sonra, 1905'in yirminci yılını kutlamak üzere yine 'Büyük Tiyatro'da Potemkin zırhlısı'nı sunacaktım. Yine bayağı heyecanlıydım.

Ama beni asıl heyecanlandıran başka bir filmin eleştirisini yapmak için davet edilmem oldu.

Sinema bürosunun Moskova'daki görevlisi:

— Çok rica edeceğim, bize gönderilen filmi mutlaka görmeniz gerek, diyordu. Filmin ismi 'Çınlayan Dağlar', ama kimse bir şey anlayamadı...

Kır evleri parkındaki sinema salonuna yollandık. Salon küçücüktü. Projeksiyon karşıdan yapılıyor, arkaya yerleştirilen bir aynayla perdeye aksediyordu.

Sadece sinemacıların yer aldığı salonda 'anlaşılmayan' filim oynamaya başladı.

Büro müdürü ikidebir:

— Bir şey anlıyor musunuz? Ne anlatıyor? gibi sorular yöneltiyordu.

Filmin Ukraynalı genç yönetmeni zılgıtı yiyecek kuşkusuz, diye düşündüm.

Kır evleri parkındaki 'aynalı' sinema salonu bayağı ünlü bir yerdi.

Örneğin Çekof'un 'Martı'sı ilk burada oynanmıştı.

1920'lerde, daha bir sürü ünlü oyunun ilk kez burada oynandığını hatırlıyordum.

Pudovkin'le yanyana oturmuştuk. Potemkin zırhlısı'yla 'Ana', sadece bizde değil, tüm dünya sahnelerinde büyük başarılar kazanmaktaydı o yıllar.

Bir ara 'anlaşılmaz' filmin yönetmenini alelacele tanıştırdılar: Alexandre Dovjenko. Genç meslektaşımın elini sıktım ve yeniden filmi seyretmeye koyuldum.

Filim gerçekten karmakarışıktı.

Sahneler olmadık bir biçimde gözönüne seriliyor, ama bence yine de belli bir anlam yaratıyordu.

Seyirciler meraklanmaktaydılar. Etraftan fısıltılar duyuluyordu.

Bir süre sonra filmin biteceğini ve söyleyecek akıllıca bir şeyler bulmam gerektiğini düşündüm.

Bu, biz 'eleştirmenler' için de bir tür sınavdı...

'Çınlayan dağlar' aynı 'anlamlı' karmakarışıklıkla sürüp gidiyordu.

Örneğin, geçmişi simgeleyen Did, kötü oğlanın kışkırtmasıyla ilerlemeyi simgeleyen yolu dinamitlemeye çabalıyordu. İyi oğlan da o yolda ilerliyor, bir ara da yolda çay içiyordu.

Geçmişi simgeleyen Did, iyi oğlanla beraber olmaya çalışıyor, birlikte çay içiyorlar, ama...

Sahneler aklımda kalmamış. (Sevgili Alexandre, saçmalıklarımı bağışla...)

Sahneleri hatırlamasam da, seyirciyi bayağı etkilediklerini unutmadım.

Filim hoşuma gitmişti. Dikkatle izlenirse, eserin karmakarışıklığında şaşırtıcı gerçekler ve şiirsel bir akım görülüyordu.

Ertesi sabah, filmin etkisiyle bir yazı yazdım.

Yazıya 'Kızıl Hoffman' diye de bir başlık attım. Fakat nedense tamamlamadım. Kırmızı mürekkepli kalemle yazılmış (o zamanlar kırmızı mürekkep kullanırdım.) üç sayfa öylece kaldı.

Neyse. Şimdi yine o geceye dönelim.

Filim sona erdi. Hep birlikte ayağa kalktık Kimsede çıt yoktu. Fakat genel izlenimi farketmiştim: yeni bir sinemacı doğmuştu.

Kendine öz anlatımı, biçimi olan yepyeni bir sinemacı...

Üstelik bizden biri, bizim sinemacımızdı bu

Sovyet insanından kopmamış, onun devrimini ve sanatını yansıtan bir sanatçı.

Ayakta, Pudovkin'le yanyanaydık.

Tüm gözler üzerimize dikilmişti.

İkimiz de üzerimize düşen vazifeyi yerine getirecektik.

Çoğunluğun anlayıp da söylemeye cesaret edemediğini, yani yepyeni bir sinema sanatçısıyla karşı karşıya olduğumuzu, filmin alışılagelen boyutlardan değişik, ama gerçekten değerli olduğunu söyleyecek ve genç yönetmeni ilk tebrik eden bizler olacaktık.

Dovjenko sıkılgan bir gülümsemeyle yanımıza yaklaşırken, Pudovkinle birlikte gülümseyerek, içtenlikle genç yönetmeni tebrik edip elini sıktık.

Sıcakkanlı tutumumuz ve yönetmeni coşkuyla kutlamamız salondakileri şaşırtmıştı.

Ne var ki, on üç yıl sonra, aynı yönetmenin Stchors filmini biz yine aynı coşkuyla kutlarken on üç yıl önce salonda bulunanlar bu kez o günkü gibi şaşırmadılar...

Böylece Dovjenko 'yönetmen' oldu.

Biz ise yepyeni bir sinemacı keşfetmiştik.

Sovyet sinemasına yepyeni boyutlar kazandıracak bir sinemacı...

* * *

Çınlayan dağlar'ın prömiyerini bir süre sonra, Arsenal filminin çıkışıyla birlikte kutladık.

Sinema komitesinin önündeki Lianazov oteli

nin çatı katında üçümüz genç yönetmenin başarısına kadeh kaldırdık.

İki Moskovalıya (Pudovkin ve ben) katılan bu Kievlinin bundan sonraki çalışmalarına yardımcı olacaktık artık.

Kurgu salonuyla, projeksiyon kabininin arasına bir masa yerleştirdik, üstüne bir-iki sandviç ve bir şişe maden suyu koyduk.

Genç yönetmen tüm çalışmalarımızı ilgiyle izliyor, hattâ bize katkıda bulunuyordu.

Bomboş genel idare binasında geç saatlere kadar çalışıyorduk. Sanatın büyük ustaları gelip geçmişti bu binadan.

Biz de, üç genç yönetmen, maskeli balolardaki gibi birer kişiliğe büründük.

Ben Leonardo de Vinci oldum. Dovjenko Michel-Ange, Pudovkin de Raphael'i seçti.

Oyunu en iyi gerçekleştiren Pudovkin'di. İskemlelerin üzerine çıkıyor, sonra birden yere atlıyor, güzelliği ve inceliğiyle herkesi büyüleyen Raphael'i taklit ediyordu. Bir ara Flaubert ve Zola'yı da taklide kalktıysa da, pek başaramadı. Sonunda Raphael'de iyiden iyiye karar kıldı ve gecenin geç saatlerine kadar sandalyelerle birdirbir oynadı.

'Çınlayan dağlar' ve 'Arsenal'i böyle kutladık işte...

1940

25 ve 15 (Edouard Tissé)

Edouard benden yaşça bir, meslekçe ise on yaş büyüktür.

Ben henüz yönetmen olmayı düşünmezken o kamerayı eline alınış, sinemaya olan tutkumun beni gerçekten bu sanat dalına yöneltmesinden çok önce filim çalışmalarına başlamıştı Tissé.

Savaş geldi çattı. Arkadan, Rusya'da devrim oldu. Fakat bütün bunlar onun çalışmalarını aksatmadı. Tam tersine, kısa zamanda Sovyetler Birliğinin bir numaralı operatörü oldu Tissé.

Dünyanın karmakarışık olduğu o yıllarda, ben önce mühendis, sonra tiyatroda ressam dekoratör oldum. Bu gidişin yönetmenliğe varacağını hissediyorum.

Nitekim bir süre sonra sinemaya geçtim.

Sahne araştırmaları, heyecan veren vurucu imajlar yaratmak, başka bir deyimle tiyatroda ilgilendiğim her yön, sinemada daha belirgin ve daha güçlü bir biçimde karşıma çıkmıştı.

Kamerasıyla iç savaşın bütün cephelerini dolaşan Tissé'nin filimleri beni büyülercesine etkiledi.

Bu olağanüstü yetenekleri, genç operatörün beyaz ceketli, temiz ve şık görünümünün altında gizleniyordu sanki.

Onunla ilk kez Vozvijenka tiyatrosunun karşısındaki Morozov otelinin bahçesinde karşılaştım.

O günlerde 'sinema fabrikası'nı yöneten Boris

Mikhin, Tissé'yi operatör olarak bana tavsiye etmişti.

— Tiyatroda akrobatik hareketleri düzenlemekte pek başarılı sayılmazsınız, demişti gülerek. Sinemada da aynı güçlükle karşılaşabilirsiniz. Edouard sinema röportajlarında çok başarılıdır, ayrıca iyi bir sportmendir. Sanırım birbirinizle çok iyi anlaşacaksınız.

Gerçekten çok iyi anlaştık. O kadar ki, on beş yıldır aramızda en küçük bir tartışma bile olmadı.

Mikhin'e ne kadar teşekkür etsem azdır. Onun sayesinde sanat hayatımın en mutlu işbirliğini yaptığımı zannediyorum...

İlk konuşmamız çok kısa olmuştu. Tissé 'Grev' in kurgusuna bir göz atmış ve bizim üst üste koyma dediğimize, meslekte sürempresyon (aynı yüzeye birkaç resmi birden basma) denir, demişti.

Aynı gece tiyatroya geldi. Tiyatroda çalışan bir-iki kişiyi görmek ve çalışmamızı yakından takip etmek istiyordu. Ama bu ziyareti nerdeyse hayatına mal olacaktı:

'Akılsızlık etmeden bilgelik olmaz'ı sahneye koyarken demir bir çubuğun üzerinde akrobatik bir numara öngörmüştüm. Gregori Alexandrov demir çubuğun üzerinde yürüyecekti. Fakat o gece, daha provaya başlamadan koca demir çubuk yerinden koparak seyirci koltuklarının üstüne düştü. Tissé'nin iki parmağı ezilmiş, yanındaki iskemle tuzla buz olmuştu.

Orada Edouard'ın soğukkanlılığına hayran kaldım.

Yerinden bile kıpırdamadı.. Ezilen parmaklarını bir mendile sarıp sanki hiç bir şey olmamış gibi provanın yeniden başlamasını beklemeye koyuldu. Bu aldırmazlığı, bu soğukkanlılığı, on beş yıl boyunca çok daha şaşırtıcı şekilde tekrar tekrar farkedecektim...

Aldırmazlığı, umursamazlığı onun yavaş ya da pasif bir kişi olduğu izlenimini bırakmasın! Tam aksine, son derece çabuk, dinamit gibi patlayan ve o hızla çalışan bir insandır Tissé. Diğer yandan da peygamber sabrıyla beklemesini bilir. Bu iki vasfı onunla çalışmayı kolaylaştıran nedenlerdir. Buz tutmuş göllerde, kızgın kumlarda, kuzeyin insanın içine işleyen soğuğundan, Meksika'nın tropikal güneşine kadar her yerde şaşırtıcı bir dayanıklılıkla sanatını icra eder Tissé. İnce ve bilgili çalışmasının son derece güç koşullarda meydana getirdiği yapıtlar gerçekten takdir edilmesi gereken eserlerdir.

Tüm yaşantımda Edouard'la olduğu kadar sinemadan az söz ettiğim bir başka insan yoktur sanırım.

Çalıştığımız zamanlar gün boyu bir-iki kelimeden fazla söz etmezdik.

Birbirimize kırgın olduğumuzdan değil!

Gerek olmadığından konuşmazdık.

Bakışır,

ve tüm olup biteni görürdük.

İnsan hasta değilse nefes alış ritmiyle bağdaşamaz duruma gelir mi?

Tissé'yle ben, harika bir senkronizasyon içindeydik.

Aynı anda görmek, duymak ve algılamakta kimse bizimle yarışamazdı.

Beraberliğimiz yaratıcı bir beraberlikti.

Film çekiminde olduğu kadar, kurguda da Tissé'nin katkısı büyüktü.

Devrimde fabrikalar ya da Rastrelli'nin Petersburg'u, denizde zırhlı ya da buğday tarlaları, on üçüncü asırda, donmuş bir gölün üzerinde savaş ya da Meksika'da palmiyeler, yani ne çekersek çekelim, kilit noktalarda daima onunla aynı görüşleri savunurduk.

Çünkü aynı ilkede birleşiyorduk:

Olaylarda 'beklenilmeyen'in etkisi, hatta ne dekor, ne de değişik çekim açısı bizim için pek önemli değildi. Biz sadece tüm gayretimizle ifade gücünün kuvvetli ve çarpıcı olmasına uğraşıyorduk.

Çevirdiğimiz olayın görünümünün yansıttığı imajın evrensel bir nitelik taşımasına da çalışıyorduk.

Bu evrenselliği kadrajı hesaplamak, çekim açısını seçmek ve geleceğin perdesini göz önüne alarak saatler boyunca kamerayı ayarlamak biçiminde açıklayabiliriz.

Gerçekçi bir sinema stilinin ancak bu tür bir çalışmayla elde edileceğine inanıyoruz.

On beş yıl el ele verip bu işi başardığımızı sanıyoruz.

Çalışmalarımıza katılan Prokofiev'in başarımızdaki katkısını da unutmuyoruz. Edourd'la ben, on beş yıl önceki buluşmamıza ne kadar sevindiysek, onun yolumuza çıkmasına da en az o kadar sevindik.

Prokofiev'in kişiliğinde hayallerimizi gerçekleştirecek üçüncü insanı bulmuştuk: artık sesli sinemaya atılabilirdik...

Yazımı okuduğumda Tissé'den çok kendimden söz ettiğimi fark ettim. Yazıyı yeni baştan yazacak değilim.

Bugün sinema sanatına katılmamın on beşinci yıldönümü. Tissé'yle olan işbirliğimin yirmi beşinci ve onun sinemacı oluşunun otuz beşinci yıldönümünde Edouard da benim için bir yazı yazacak olursa, onun da, en az benim kendimden söz ettiğim kadar kendisinden söz etmesi gerekecek.

Benim için bundan büyük bir mutluluk olabilir mi!

On beş yıl boyunca olduğu gibi, on sene içinde birbirimizle nasıl anlaştığımızın, ortaklaşa yaratıcılığımızın ve anılarla dolu beraberliğimizin tanıtlanması olur bu.

1939

CHARLOT — le — KİD

Le kid... Bu en popüler eserinin ismini Charlie Chaplin soyadı olarak almalıydı.

Guillaume Düküne 'Fatih', Kıral Richard'a 'Aslan yürekli', Çar IV İvan'a da 'Korkunç' dendigi gibi, Charlot'ya da takılacak en güzel isim bence şuydu: Charlot-le-Kid.

Onun sanat hayatında beni ilgilendiren ve heyecanlandıran sadece yönetmenliği değil.

Davranışları da değil.

Hatta, ne yaptığı oyunlar,

ne de güldürsünün teknik unsurları.

Hayır.

Benim söz etmek istediğim şey apayrı:

Chaplin denince insanın aklına ister istemez, olayları son derece garip bir biçimde algılayan ve onları aynı gariplikle yansıtan biri geliyor.

Ben bundan söz etmek istiyorum.

Dış dünyayı algılamasından ve onu kendine öz bir nükteyle yansıtmasından...

* * *

Tavşanın ensesinde gözleri vardır, derler. Kovalamaktan çok kaçtığından olacak, arkasını görür bu hayvan. Önündeki dünyayı hayal meyal seçerken, peşinden gelen tehlikeyi tüm ayrıntılarıyla görebilir. Örneğin, uzaklaşırken aniden önüne çıkan bir engele takılması olağandır ama, peşindeki 'engel'lerin de teker teker farkındadır.

Yani dünyayı bizim gördüğümüz biçimde görmez.

Koyununsa görüş sahası sağlı solludur.

Her iki gözüyle sağda ve solda iki ayrı dünya görür ve bu görüntüler birbiriyle bağlantılı değildir.

Değişik görüşler, değişik sonuçlar doğurur.

Tavşan koyundan farklı 'gördüğü' gibi, insan da hayvanlardan farklı görür.

Ama insanın da, hemcinsleri arasında değişik biçimde görenleri, bambaşka gözleri olanları bulunur.

Örneğin: Charlie Chaplin'in gözü.

Nasıl bakar?

Nasıl görür, bilir misiniz?

Herhangi birinin gözüne asla benzemez onunki...

Çoğumuzun göremeyeceği şeyleri görür bu göz, örneğin Dante'nin cehennemini...

İşte benim açıklamak istediğim.

Daha doğrusu bilmek, çözmek istediğim.

Ne tür gözlerle bakar dünyaya Charlot, bilir misiniz!...

* * *

Beyazlaşmış saçlarının altındaki 'çocuksu bakışını' ve her türlü olaya karşı ani reaksiyonunu terketmedi Chaplin.

'Örf ve âdet' zincirinden kopmuş, güldürü unsurunu yakaladığı anda yapıştıran bir insan Charlot.

Yetişkin insanlarda belki bu 'çocukluk' diye nitelendirilir.

Bir bakıma doğrudur da! Charlot'nun 'gag'larında çocuksu bir içtenlik vardır.

Gerçi bu Chaplin'e özgü bir durum değildir.

Başka sanatçılarda da bu tür bir içtenliğe rastlamak mümkündür.

Biz burada daha çok onun olayları görüş biçimiyle ilgileneceğiz.

Önce şunu soralım: komik unsuru elde etmek için bir sürü şekil varken neden Charlot bu yola baş vurmuş?

Çocuksu bir içtenlikle sunulan nüktenin, Amerikan toplumunca benimsenmesidir bunun nedeni. Fakat bu, Amerikan orta sınıfının akıl yaşının on dördün altında olduğu anlamına gelmez.

Flaubert 'çocukluk halleri' (infantilisme) kelimesini 'düşünceler sözlüğü'ne koymamış.

Şayet koysaydı, diyor D'Alembert, Diderot için benimsenen bu formülü kendi de alırdı.

Çocukluk halleri 'gerçeğin dışına kaçış'la belirtilebilir.

Rimbaud'yu Abyssini'*ye, Gauguin'i Tahiti adalarına kaçıran bu çocukluk halleri bizim New Yorkluyu daha da uzaklara kaçırtabilir.

Günümüzün uygarlık zinciri, Ritz otellerinin peşi sıra Avrupa'dan Amerika'ya, Bali'den Adis -

* Abyssinie: Habeşistan'ın eski adı. (çeviren)

Abeba'ya, tropikal diyarlardan sonsuz buz çöllerine dek uzanıyor.

Havayollarının da gelişmesiyle artık günümüzde coğrafî kaçış anlamını yitirdi.

Evrim yoluyla kaçış geçerliliğini saklıyor ancak.

Mutlu çocukluğun heyecanlı ve güzel görünümlerini yansıtarak 'çocukluğa doğru gerileme' den başka kaçacak yer kalmadı günümüzde.

Kapitalist toplum insanının bu kaçma arzusu, ülkesinin toplumsal devrimi gerçekleşmediği sürece devam edecektir.

* * *

Amerika denince aklıma iki şey geliyor:

Otomobil ehliyeti sınavı ve bir öğrenci dergisinin sınavı.

Ehliyet sınavı için, üzerinde sorular bulunan bir kâğıt veriliyor.

Sorulara evet ya da hayır diye cevap verilecek.

Örneğin: «Bir okulun önünden en çok kaç kilometre hızla geçilir?» diye değil de, «30 kilometreden hızlı sürülür mü?» diye soruluyor.

Tabiî cevap: Hayır.

«Dört yol ağzında durmadan küçük bir yoldan ana yola çıkılır mı?» diye soruluyor.

Cevap yine 'hayır'.

Bazı soruların cevabı da 'evet'.

Yani sorular hiç bir zaman sizi bir sonuç ara-

maya itmeyip otomatik olarak cevaplandırmanıza göre hazırlanmış.

Evet ve hayır'larla bilginizi gösteriyorsunuz.

Doğrusu harika bir buluş.

Öğrenci dergisinin sınavına gelince:

Bir grup öğrenci sınava katılırlar.

Aralarında kör bir arkadaşları vardır, çok da çalışkandır.

Hepsi birden kör arkadaşlarının yazı makinasının tik-tak'larına kulak kabartırlar:

İki kere... üç kere...

İki kere, no.

Üç kere, yes.

Böylece bütün salon kör arkadaşlarından kopya çeker.

Ehliyet sınavında olduğu gibi, burada da aklın mekanikleşmesi, yani otomatik entellektüelleşme tüm Amerika'da yaygındır.

İşte Charlie Chaplin'in 'çocukluk hallerine' yönelmesinin nedenini mekanik ve otomatik dünyadan kaçma arzusuna bağlayabiliriz.

İnsan hareketleriyle tanınır derler.

Biz insanın teorileriyle de tanınabileceğini söylüyoruz.

«Hayatta atılımlar çeşitli» diyor psikologlar. Yiyecek bulmak gerek, başını sokacak bir ev gerek... Sonra savaşmak, bir şeyler özlemek, ümit etmek, hatta üzülmek gerek. Fakat bütün bunların içinde asıl önemli olan bir şey var: kendini inandırmak ve kabul ettirmek.

Bu nasıl başarılır?

İnsanları kazanmak, onların dikkatini üzerine çekmek, takdirlerini kazanmak, ister karınız ve çocuklarınız, ister öğrencileriniz olsun ya da sizinle uzaktan yakından ilgisi olmayan insanları peşinizden sürüklemek nasıl olacak?

Hayatta nasıl 'becerikli' oyuncu olunur? Gelin bunu inceleyelim.

Profesör Overstritt'in yazıları bu bakımdan bayağı ilginçtir.

'Evet' dedirtme tekniği adlı yazısına bir göz atalım:

«Bir kitap satıcısı kapıyı çalar.

Ürkek bir kadın kapıda belirir.

Satıcı hemen konuya girer:

— Resimli Dünya Tarihi'ni ister misiniz ?

— Hayır!

Kapı yüzüne kapanmıştır bile...

Burada bütün maharet 'hayır' engelini aşabilmektedir.

İşini daha iyi bilen bir başka satıcı kapıyı çalar:

Yine ürkek bir kadın kapıda belirir.

Bu kez satıcı işe şöyle girişir:

Bayan Armstrong?

Kadın kaşlarını çatarak cevap verir:

Evet.

Şayet yanılmıyorsam Bayan Armstrong çocuklarınız okula gidiyor?

Evet.

— Dersleri de epey zordur!

Kadın iç çekerek:

— Evet, der. Bayağı zor.

— Yardımcı kitaplar çocuklarınızın derslerinde başarılı olmalarını sağlar. Kütüphanelerde her kitap bulunmuyor. Örneğin Resim Dünya Tarihi, vs...

İkinci satıcının kitabını satacağını garantileyemem. Fakat bu adam işinde başarılı olacaktır. Alıcısıyla diyaloga girebilmiş ve ona 'evet' dedirtmiştir.»

Bir başka yazısında şöyle diyor profesör Overstritt:

«Bir insanı 'nükteden anlamıyor' kadar kızdıran söz yoktur. Ona ahmak, kaba ya da derbeder derseniz size kızmayabilir. Fakat şakadan anlamıyor dediğinizde küplere binecektir.»

Bu görüşün doğruluğunu Charlie Chaplin'e ait bir anımla kanıtlayabilirim:

Bir akşam Beverly-Hills'de (Hollywood) toplanmıştık.

Chaplin'i de davet ettik.

Aramızda bir oyun oynuyorduk.

Dehşetli bir oyun...

Herkese üzerinde sorular yazılı kâğıtlar dağıtılıyor, siz de dışarı çıkıp bu sorulara not vererek kendi kendinizi nitelendiriyorsunuz.

Örneğin: «akıllılık: sekiz.», «çabuk kavrama: beş. «Sekse düşkünlük» altı. vs..

Biz buna Moskova'da «öz eleştiri oyunu» deriz.

Bulmaca niteliğinde değil oyun. Bütün gaye kendi kendinize verdiğiniz notlarla salondakilerin size verdiği notların karşılaştırılması.

Gerçekten korkunç bir oyun!

O geceki sorular arasında «şakadan anlar mısınız» da vardı.

Chaplin mutfağa çekildi. Gözlüklerini taktı ve buzdolabına yaslanıp soruları cevaplamaya başladı.

Ona bir sürpriz hazırlamıştık.

Aramızda anlaşarak güldürü kıralına, «şakadan anlar mısınız» sorusu için kasten altı numara verdik.

Acaba yaptığımız şakayı farkedecek miydi?

Merakla bekliyorduk.

Hayır.

Hiç bir şey anlamadı Chaplin.

Hatta bayağı sıkıldı!

Demek konuğumuz kendine gülebilecek kadar şakadan anlamıyordu!

Öyleyse bu sorunun karşılığına verilen altı numarayı ancak hak etmişti!

Şöyle devam ediyor profesör Overstritt:

«Oyun zevki çocukluğa ve gençliğe bağlıdır. Yetişkin biri oyunu, eğlenceyi seviyorsa onda gençliğinden bir şeyler kalmıştır. Tersine, oyunu, eğlenceyi sevmiyorsa, onun yeri artık yaşlıların arasındadır. Binbir türlü hastalıklarla cebelleşirken,

«içimden eğlenmek geliyor», diyen ihtiyarlara rastlarız. Bu onların biraz olsun gençliklerini yitirmediklerini kanıtlar.

«Oyuna karşı eğilimin daha derin bir başka anlamı da vardır. Oyunu ve eğlenceyi sevmek özgürlüğe doğru atılan bir adımdır. Oynayan insan, bir süre için tüm dış bağlardan kurtularak kendini bambaşka bir dünyada bulur.

«Hayatımız kısıntılarla doludur. Oysa oyun oynarken özgür oluruz. Ne istersek yaparız. Özgürlük kadar insanı mutlu eden bir duygu yoktur. Bir anlamda, varlığımız yapamadıklarımızla kısıtlanmıştır. Bizi için için yiyen de yapamadıklarımıza kavuşma özlemidir. Yalandan da olsa, hayal da olsa, bu yola atıldığımızda biraz olsun mutlu oluruz. Yani oyunla kendi dünyamızı yaratırız.

«Dolayısıyla, birine şaka'dan, oyundan anlıyor demekle onun yaratıcı bir özgürlüğe sahip olduğunu söylemiş oluruz.»

Daha uzun uzun devam ediyor profesörün yazısı.

Bu görüşler Amerikan toplumunun insanı için gerçekten geçerli.

Tüm Amerikan güldürü sanatçıları bu çizginin içinde yer alırlar.

Onların en ünlüsü de...

Chaplin bir gazeteciye özgürlük konusunda düşüncelerini açıklarken, sanatın kısıtlamalardan kurtulmak için tek çare olduğuna değinerek, ga-

zetecinin 'canlı resim' (dessin animé) konusundaki sorusuna şöyle cevap vermişti:

«Günümüzde canlı resim gerçek bir sanattır. Çünkü bu alanda sanatçı gerçekten özgürdür ve hayalinde yarattığı dünyayı, yani tüm özlemlerini olanca ayrıntılarıyla sadece canlı resimle yansıtabilir.»

Bence bu üzgün bir haykırıştır.

Özgürlüğe doğru kaçmaya çabalayan bir insanın haykırışı...

Bunun için, Chaplin tek çareyi çocukluğa dönmekte bulmuştur.

Seyirciyi de peşinden sürükler.

Filimlerinde yarattığı kaygısız kişiliğin, insan yaşamının ilk yıllarını hatırlatan barış ve hayal dünyasının anlamı budur.

Chaplin bu görüşlerinde yalnız değildir.

Sanat dünyasında, bilhassa edebiyat alanında bu görüşü paylaşanlar vardır.

Örneğin İngiltere'de, «Alice harikalar diyarında»nın yazarı Lewis Carol, Edward Lear ve daha birçokları, yüzyılımızın sıkıntılarına bu tür bir tepki göstermişlerdir.

«Gerçeklerden kaçış», «Çocukluğa dönüş, vs...

Biz Ruslar, bu görüşleri paylaşmayız. Hatta bu görüşleri savunanlara da fazla bir sempati beslemeyiz.

Nedenine gelince:

Bizim toplumumuzda, insanın özgürlüğüne kavuşması bambaşka yollardan gerçekleşir.

Psikolojik yollardan kaçmak, yani kaçar gibi yapmak, hayal dünyasına sığınmak dünyanın öbür ucundaki insanların işidir.

Biz bu uçta, masalla gerçeklerden kaçmıyoruz, masaldan bir gerçek yaratıyoruz.

Yetişkini çocukluğa iteceğimize, geçmişin o güzel günlerini tüm insanlara her zaman yaşatmayı tercih ediyoruz.

Çünkü ülkemizde, yaratıcı girişimler için tüm yollar açıktır.

Sadece sanatta değil, her alanda toplum fertlerinin başarı şansları eşittir.

Örneğin, diplomatik alanda başarı göstermek için 'soylu' olmak gibi bir sorunumuz yoktur.

Devlet dairelerinde sorumlu bir yönetici olmak için özel okullarda eğitim görmüş olmak gereksizdir.

Orduda yükselmek için de paşa torunu olmak gerekmez, vs...

Şimdiye dek, dünyanın hiç bir ülkesinde böyle bir ortamı yaratılamamıştır. Onun için, kapitalist toplum insanının, yapamadıklarını hayal gücüne sığınarak yapar gibi görünmeye çabalaması olağandır.

Bizim insanımızın 'hayat sigortası' yapması gerekmez. İhtiyarlıktan, hasta ya da sakat kalmaktan, çocuklarının geleceğinden korkusu yoktur.

Bütün bunlardan ötürü, Chaplin'in harikulâde kaçışı ancak dünyanın öbür ucunda geçerlidir.

Onun güldürüsü, çocukluk hayallerinin yetişkin devrede kırgınlıklara yol açtığı ortamda belli bir anlam kazanır.

* * *

Chaplin'in olayları görüş şekli ilginçtir.

Onun sevimli güldürülerinde iyilerle kötülerin, ufak tefeklerle iri yarıların çatışmaları zenginlerle fakirler arasında da -rastlantı mı?- görülür. Fakat Birleşik-Devletlerin ciddî ekonomik bunalım geçirdiği yıllarda iyilerle kötüler ister istemez belli sınıfların insanlarını simgeleyince Chaplin'in bakışı pek değişmez. Gerçi biraz duraklar ama yine de eskisi gibi anlatımına devam eder. Şekil olarak bir iki yerde bazı değişiklikler görülürse de, sonuç pek istediğimiz gibi değildir.

Chaplin'in olan bitenden habersiz olduğunu ya da hiç bir şey anlamadığını söylemiyoruz. Biraz olsun bir şeyler biliyordur kuşkusuz.

Ben, Chaplin'in ne anlayıp, ne anlamadığıyla ilgilenmiyorum. Onun 'ne duyduğu' ilgilendiriyor beni. Nasıl baktığı, ne tür gördüğü.

Onun gibi görmek ve gülmek için dünyaya hangi gözlerle bakmak gerek?

... Çocuklar gülüyor, Çinli çocuklar, bir sürü...

Yakın plan. Daha yakın plan.

Çocuklar neye gülüyor?

Odada olup bitene kuşkusuz.

Ne görünüyor odada?

Adam yatağa yığılmış, sarhoş kuşkusuz. Ka-

dın, ufak tefek bir Çinli, tokatlayıp duruyor adamı. Çocuklar da katıla katıla gülüyorlar.

Oysa adam babaları. Ufak tefek Çinli kadın da anneleri. Adam sarhoş değil. Onun için dövmüyor kadın adamı.

Adam ölmüş.

Kadın, onu ve kahkahalarla gülen çocuklarını açlıktan ölüme terkettiği için tokatlıyor adamı...

Bu Chaplin'in filmi değil tabiî.

André Malraux'nun güzel romanından, 'İnsanlık durumu'ndan bir bölüm sadece.

Ben Chaplin'i düşündüğümde, o küçücük kadının koskoca adamı tokatlamasına kahkahalarla gülen çocuklara benzetirim onu.

Kadın analarıymış, adam da babaları... Adam işsizmiş, mühim mi? Üstelik ölmüş, kime ne!

Chaplin'in büyüklüğü burada.

'Büyüklük' kelimesini parantez içine almalı mı? Bilmiyorum...

Gerçek olan, onun en korkunç ve en acılı olaylara çocuksu bir içtenlikle ve gülerek bakabilmesidir.

Olayların imajını değiştirmeden, doğru ya da yanlış herhangi bir öneride bulunmadan, olduğu gibi yansıtmakta birebirdir o.

Ve işte olayları anında, doğrudan doğruya seyirciye sunarak eşine raslanmaz bir komik unsur yaratır Chaplin.

Onun güldürülerinde çoğu kez kahkaha ve gözyaşı içiçedir.

Genç ve güzel kör bir kız garip hareketleriyle seyirciyi güldürür. Fakat iyileşip gözlerine kavuştuktan sonra sevgilisini tanıyamayınca seyirci ağlayacaktır.

Toplum açısından bakıldığında durum trajik değil mi? Sahnenin içerdiği çocukça bir güldürünün ötesinde değil mi? Chaplin'in çocukça bakışları günümüzün sorunlarını dile getirmiyor mu?

Başka sahneleri ele alalım:

İşsizlerin yiyecek mağazalarına saldırısı.

Kızıl bayrak sahnesi.

Grevdeki fabrikanın önünde istenmeyerek yapılan kışkırtma.

Cezaevinde isyan.

Bütün bu sahnelerde ya da «Le Kid», «Sahne ışıkları», «Altına hücum» gibi filimlerde Chaplin güldürünün yanı sıra gerçekleri de —herhangi bir öneride bulunmadan— dile getirmiştir.

Bütün bu sahnelere bakış açısı bir çocuğun görüşünü yansıtır.

Olaylar bilinçli ya da bilinçsiz olsun.

Bir düşünceyi içersin ya da içermesin.

Bir sonuca varsın ya da varmasın.

Farketmez. Onun için bütün bunlar ikinci plandadır. Anlaşılması, incelenmesi başkalarının işidir.

Chaplin bir çocuk gibi görendir.

Bu yeteneği ondan başka hiç bir sanatçıda göremeyiz.

Dünyayı bu tür görmek ve bunu perdeye aktaracak cesareti göstermek için üstün yetenekli olmak gerek.

Aslında 'cesaret' demek yersiz.

Çünkü o gördüğünü yansıtır, başka türlü görmez ki!

Belki bu konuda fazla ısrar ediyorum.

Olabilir.

Ama biz gördüklerimizin bilincindeyiz.

Üstelik 'yetişkin'iz de!

Güldürüye, neden gülünç olduğunu anlamadan gülemeyen yetişkinlerden...

Chaplin'in olduğu gibi yansıttığı gerçekler çoğu kez ona cevap verir.

«Charlot asker»de savaşın anlamsızlığı.

«Asri zamanlar»da ültra-modern dünya, vs...

Chaplin'in göstermeye çabalamadığını görmek mümkündür.

Bugün aramızdan ayrılan Elie Faure'un Chaplin'den söz eden anılarından hatırımda kalan bir bölümünü anlatayım:

«Bir ayağından öbür ayağına seke seke yürüdüğünde, Charlot iki apayrı düşünceyi temsil eder. Bunlar, gerçekler ve özlemlerdir. İkisi arasında sekerek bocalaması belki de belli bir denge aramasındandır.»

Yazarın görüşüne biz de katılıyoruz.

Kötü toplum koşulları ona bütün yolları tıkayıp kaçmaktan başka çare bırakmamıştır.

Bir gece Hollywood'da Charlie Chaplin'le bera-

berdik. Santa Monica'ya gitmeye karar verdik. Deniz kıyısında eğlenceler hazırlanmıştı. Tüfekle nişan alıp domuz maketlerini vuracak, küçük toplarla şişeleri devirecektik. Chaplin gözlüklerini düzeltip ciddi ciddi kazandığı puanları not edecek ve öyle küçük hediyelerle yetinmeyip en azından guguklu saati kazanacaktı. Çocuklar da onun etrafını sarıp samimi bir şekilde omuzuna dokunarak:

— Merhaba Charlie, diyeceklerdi...

Otomobile bindik. Yolda Chaplin bana bir kitap verdi. Almancaydı kitap.

— Şunu okusanız, ne anlatıyor bakalım, bana anlatırsınız.

Chaplin Almanca bilmiyordu ama kitapta kendinden söz edildiğini duymuştu.

Kitap ekspresyonist biri tarafından yazılmıştı. Hatırladığım kadarıyla bir takım imajlarla, Chaplin'in, dünyada bir halt edemiyeceğini anlayınca kaçmaktan başka çaresinin kalmadığı anlatılıyordu.

Kitabı ona tercüme ederken bayağı ter döktüğümü hatırlıyorum.

— Şunu okusanız, ne anlatıyor bakalım, derken kitabın pek de iyi şeyler anlatmadığını sezmişti kuşkusuz.

— Sokakta çocuklara tavuk yemi verdiğim sahneyi hatırlıyor musunuz?

Üç gündür Chaplin'in yatında konuktum. Ca-

talina adasının açıklarında, fok ve uçan balıklar arasında 'seyran ediyorduk'.

— Küçük görme duygusu, diye ekledi. Ben çocukları sevmem.

Terkedilen bir çocuğun başından geçenleri anlatan filmiyle dünyanın yarısına gözyaşı döktüren adam çocuk sevmesin!

Olur şey değildi bu.

Hangi normal insan çocuk sevmez ki!

Yat dalgaları yararak ilerliyordu.

— Filleri de sevmem, diye devam etti Chaplin. Küçümsüyorum onları. O kadar güçlü olmalarına rağmen kendi hallerinde olmaları...

— Peki, hangi hayvanı seversiniz? diye sordum.

Hiç sektirmeden:

— Kurt, dedi.

Kurt!

Bir kurt sürüsü içinde yaşamaya mecbur kalmak ve daima yalnız olmak, Chaplin'in yaşamına benziyordu.

Herkes birbirine düşman, birbirini ezmeyi öngören beraberlik...

Chaplin, örneği bu anlamda kullanmamış olabilirdi. Fakat ben; kendi yaşamına son derece uyduğundan olacak ister istemez kelimeyi böyle algıladım.

Altı ay kadar sonra, Meksika'ya hareket edeceğim gün Chaplin bana «sahne ışıkları»nı gösterdi.

Filim müsvette halindeydi. Henüz ses ve kurgu uygulanmamıştı.

Onun siyah koltuğuna kuruldum. Perdede Chaplin, denizde boğularak ölmek isteyen sarhoş bir burjuvayı kurtarıyordu. Fakat intihara teşebbüs eden, kendini kurtaran adamı ancak sarhoş olduğu zaman hatırlayabiliyordu.

Gülünç mü? Değil, bence trajik.

Dostoyevski'nin Çedrin'ini andırıyor daha çok.

Şimdi çok ünlü bir fotoğrafı anımsıyorum. Uzun yıllar önce Londra'da basılmıştı.

Fotoğrafın ismi: «Durun: Çocuk Hazretleri» idi.

Fotoğrafta, Piccadilly ya da Bond-Street hınca hınç otomobillerle dolu, trafik son derece sıkışıktır. Çocuğun biri en olmayacak yerde karşıdan karşıya geçmektedir. Ve bütün otomobiller 'Çocuk Hazretleri'nin karşıya geçmesini beklerler.

«Durun! Çocuk Hazretleri», işte genel anlamda Chaplin deyince aklımıza gelen söz.

Durun!

Hazret'i olduğu gibi kabul edelim.

Harry Graham, «Kötü kalpli aileler için acımasız şiirler» * adlı yapıtında şöyle diyor:

> Vicdan azabı içinde üzüntümü belirtirken,
> Bu satırları içtenlikle
> Okul çağını geçmiş çocuklara sunuyorum

---

* Ruthless Rhymes for Heartless Homes. (çeviren)

On yediden doksan yaşına kadar.
Böylece teselli bulsunlar
Çocukluklarını düşünerek!

İkinci bir çocukluğu tanıyanlar için şiir şöyle devamı ediyor:

Çocuklarının ağlamasına kızan
Baba hepsini nehire fırlattı,
Seyredenlere de şöyle dedi:
Çocukları görmek güzel, ama işitmek değil.

— Çok kötü bir kaza! diye haber verdiler
hanıma:
Hizmetçiniz ikiye bölündü.
— Ah! dedi hanım. Hemen bana
Anahtarlarımın bulunduğu bölümü
getirin.

Geçen gece, karımı öldürdüm,
Sonra yere uzanıp yattım.
Onu boğmayı istemezdim,
Ama horlamasına nasıl engel olurdum!

Anglo-Sakson nükteleri üzerine daha bir sürü örnek verebiliriz. Bunlara 'kara şaka'da ** deniyor.

Son dörtlük, Çekov'un bir hikâyesini anımsatıyor. Çocuk denecek yaştaki hizmetçi, kendisine emanet edilen bebeğin ağlamalarından usanır ve çocuğu oracıkta boğuverir.

** Humour noir

Çekov'un hikâyesinde, Grimm kardeşlerin olağanüstü öykülerinde, ya da yukarda yazdığımız 'acımasız şiirler'de gördüğümüz çocuk psikolojisini bakın Gorki nasıl açıklıyor:

«Andersen yalnız bir insandı, gerçekten çok yalnız. Onun hayatını tüm ayrıntılarıyla tanımıyorum, ama bildiğim kadarıyla çok seyahat edip epey derbeder bir hayat sürmüş. Ömrü boyunca da yalnız kalmış. Bu yüzden çocuklara başvurmuş. Ve bizce burada yanılmıştır. Çocukların başkalarına yetişkinlerden daha çok acıdığı sanılır. Fakat bu yanlıştır. Çocuklar hiç bir şeye acımazlar; acıma nedir bilmezler.»

Çocuk psikolojisi üzerine araştırma yapanların tümü aynı görüşü paylaşırlar.

Elena Koronenko da Moskovalı çocuklar hakkında şöyle bir örnek veriyor:

«— Dede, modern Moskova'yı görebilecek misin? Daha o kadar yaşayacağını sanıyor musun?» diye sorar küçük Vladien.

Sonra birden sıkılır. Sanki biri ona, ne de olsa böyle konuşmaması gerektiğini söylemiştir. Fakat içinde ihtiyarlar için en ufak bir acıma duygusu yoktur.

Bir gün arkadaşları ona, öldüklerinde ihtiyarlardan tutkal yapıldığını söyleyince katıla katıla güler ve akşam eve geldiğinde babasına, yine gülerek dedesinin ölüsünden kaç kutu tutkal çıkacağını sorar...»

Kimmins'in İngiliz ve Amerikalı çocuklar üze-

rine yaptığı araştırmanın, «Çocuklar neye gülüyor» bölümü de şöyle:

«Küçük çocukları güldüren unsurların başında, başkalarının mutsuzluğu gelmektedir. Yedi yaşına kadar erkeklerin % 25, kızların % 16'sı, 9 yaşına kadar da % 18 ve % 10'unu en çok güldüren şey bu.»

Çocukların hayata karşı tutumlarını konu alan bir başka yazıda da Kimmins şu örneği veriyor:

«Adamın biri traş olmaktadır. Birden hızlıca kapıya vurulur. Adam heyecanlanır ve burnunu keser. Bu arada elindeki ustura da yere düşmüş ve baş parmağını kesmiştir. Doktor gelir, adamın yaralarını sarar. Birkaç gün sonra sargılar açıldığında, adamın burnunun ayağına, baş parmağının da burnuna dikilmiş olduğu görülür. Adam iyileşir. Fakat durumu çok gülünçtür. Çünkü adam burnunu silmek istediğinde ayakkabısını çıkarmak zorunda kalacaktır.»

Bir başka kara nükte örneğini de anglo-amerikan biçimi nükte yazarlarından, Ambrose Bierce'den okuyalım:

Kaz

Adam canlı bir kazı yolmaktadır.
Hayvan ona şöyle seslenir:
— Farzet sen bir kazsın.
Söyle bakalım o zaman
Böyle yolunmak hoşuna gider miydi?
Farzedelim, diye cevap verir adam.

Öyle bir durumda, sen
beni yolmayı ister miydin?
— Ah! Hem de nasıl, der kaz.
Cevap samimidir.
Ama bir işe yaramaz.
— O zaman anla beni, der adam,
Bir tutam tüy daha yolduktan sonra da ekler:
— Ben de senin gibi düşünüyorum.

Geçici de olsa, mutluluk çocuklar içindir, der Gorki'nin Vassa Jeleznova'sı.

Aslında pek uzun sürmez bu mutluluk. Anne - babaların 'yasak'ları ya da yaşamın kaideleri gün geçtikçe çocukların sırtına biner.

Kaidelere uymayan, yasakları dinlemeyen, yani büyümesine rağmen çocuksu hareketlerde bulunansa komik durumlara düşecek ve ona gülünecektir.

İşte Chaplin'in yarattığı güldürü unsurunun ana yöntemi budur.

Ve işte Wagner'in yaşlanırken hayal ettiği 'Tanrının seçtiği', Beyrut harabeleri içinde Graal'ın önünde eğilen Parsifal'den çok, Doğu yakası çöp tenekeleri arasında dolanan Charlot'dur.

Çocukluğun hayat karşısındaki sınırsız kötülüklerini, Chaplin'in güldürülerindeki kişilerde görmek mümkündür.

Kaybolan cenneti yansıtmaktadır Chaplin.

Pelerin filminin sonunda, sabrının sonuna ge-

len şerif, yapmak istediği iyiliğin tutsağı tarafından anlaşılmadığını görünce ne yapacağını şaşırır.

Bu filim Chaplin'in çocuksu dünyasını yansıtan en güzel örneklerden biridir.

Filmi hatırlatalım:

Kaçak bir kürek mahkûmu olup kendini papaz diye yutturan Charlot, küçük kilisenin yardım paralarını çalınmaktan kurtararak ne denli iyi kalpli olduğunu gösterir. Bunun üzerine şerif onu kurtarmak ister. Birlikte Meksika sınırına gelirler. Karşı taraf özgürlüktür. Şerif türlü hareketlerle tutsağının kaçmasını istediğini anlatmaya çalışır.

Charlot anlamamakta inat eder.

Ne yapacağını şaşıran şerif Charlot'ya Meksika tarafındaki bir çiçeği kopartmasını söyler.

Charlot iki ülkenin sınırını çizen dar hendeği uysallıkla aşıp uzaklaşır.

Şerif yaptığından memnun, derin bir nefes alır.

Tam o sırada Charlot onun omuzuna dokunur: çiçeği getirmiştir.

Şerif artık iyice kızmıştır. Charlot'nun kıçına tekmeyi yapıştırır.

Ve Charlot özgürlüğüne kavuşur.

Son sahne, Chaplin'in filimlerinin en güzel sahnelerinden biridir.

Kıçına tekmeyi yiyen Charlot o hızla yerinden fırlayıp bir ayağı Amerika'da, diğer ayağı Meksika'da sınır boyunca seke seke uzaklaşır.

Son sahnenin içerdiği gerçekten ilginçtir.

Ayağının biri şerifin, kanunların diyarında, di-

ğeri ise ne mahkeme, ne polis, ne de kanunun olmadığı alabildiğine özgür bir topraktadır.

Filmin son sekansı Chaplin'in psikolojik yapısını yansıtması bakımından çok önemlidir.

Sınır boyunca seke seke uzaklaşan Charlot'nun ufukta kaybolan imajı, çocukluğunu terketmek istemeyen bir yetişkinin toplum içindeki tutumunu yansıtmaktadır.

Ne kadar üzücü olursa olsun çocukluğun 'güzel alışkanlıkları' yok olmaya mahkûmdur.

Elveda saflık.

Elveda sınırsız güven.

Elveda tasasızlık.

Daha neler sayamayız ki!

Başkalarının çıkarını umursamamak.

Kanunlara boyun eğmemek vs...

Çocukluğun kendini tutkulara kaptıran aldırmazlığı bitmiştir artık.

Biz burada Marx'ın dediği gibi «geçmişimizden neşeyle koparız.»

Bu neşede biraz olsun pişmanlık yok mudur?

Belki.

Fakat yetişkin insan geçmişini az da olsa üzüntüyle anımsasa da, önündeki yepyeni dünyada yerini almalıdır.

Yoksa çocukluğun bencilliği yetişkinlikte hoşgörüyle karşılanamaz.

Çıkarı için şehirleri yakıp yıkan Atilla'ya yardım edeni hoşgörüyle karşılayabilir miyiz?

Bugün Hitler'i lânetleyen Chaplin çocukluğunda Napoléon olmak isterdi kuşkusuz!

Napoléon'la ilgili senaryo çalışmalarında Chaplin şöyle bir yol tutar:

Napoléon Saint-Hélène'de ölmez. Artık, barışçı olmuştur, kaçmayı başarır ve gizlice Paris'e gelir.

Fakat eski özlemleri yeniden depreşir ve bir darbe hazırlamaya koyulur.

Bu sırada Sainte-Hélène'den kendi ölüm haberi gelir. Çünkü kendi yerine bıraktığı adam ölmüştür. Herkes gerçek Napoléon'un öldüğüne inanır. Böylece Napoléon'un tüm plânları altüst olur.

— Ölüm haberim beni öldürdü, der ve kederinden ölür.

Mark Twain'in ünlü telgrafını anımsatıyor bu cümle, «biraz mübalâğalı ölüm haberim» der ünlü yazar.

Chaplin yapmak istediği bu filmi bir trajedi olarak görüyordu.

Üzerinde uzun uzun düşündü ama filmi gerçekleştirmedi.

Yine de düşünce bayağı belirgindir.

Fransa'ya gelen kahramanı, artık kimselerin istemediği bir Napoléon'dur.

Sonu da trajik bir biçimde biter. «Ölüm haberim beni öldürdü.»

Belli bir yaşa gelen 'Çocuk Hazretleri' aklını başına toplamıştır.

Chaplin'in eline düşen Napoléon çocuk hayallerinin 'zincirlenmiş Promete'si haline dönecektir.

Daha sonraki yıllarda Chaplin'de belli bir değişiklik görülür.

Artık ister istemez faşizme karşı çıkacak ve 'Diktatör'ü yaratacaktır.

Aklını kaybeden bir ülkenin aklı başında olmayan şefini harika bir filimle göz önüne serecektir Chaplin.

Şimdiye dek filimlerinde sadece 'yenilen'i oynayan Chaplin bu filminde her ikisini, yenen ve yenileni oynamıştır.

Filme ilerde uzun uzun değineceğiz. Şimdilik Chaplin'in bir gazetecinin sorusuna verdiği cevabı naklediyorum:

«Birçokları filimde 'bilmem ne' propagandası yapacağımı sandılar. Ben sadece hepimizin çektiği bu evrensel çılgınlığı komikleştirmek istedim. Bu olaya karşı ne gibi bir tutum takınmak gerektiğini anlatmaya kalksam, onu gülünç bir biçimde sunabileceğimi sanmıyorum. O zaman, belki de tribüne çıkıp durumu ciddi ciddi anlatmam gerekirdi.»

Gerçekten filmin son sekanslarında, antifaşist mitinglerde Chaplin tribündedir. Tüm insanlığı da faşizmle mücadele için tribüne davet eder.

Chaplin'e ait düşüncelerimi 1937'lerde not etmeye başladım.

1937'de Diktatör henüz yoktu.

Aynı yıl Chaplin üzerine yaptığım çalışmayı durdurdum.

İyi bir çalışma olmuyordu. Sanki bir şeyler eksikti.

Sonradan eksikliğin ne olduğunu anladım.
Diktatör filmiydi eksik olan.
Faşizme karşı güçlü bir kavga verdiğimiz bugünlerde Chaplin'le el eleyiz.
Sadece arkadaş gibi değil, insanlığın ortak düşmanına karşı savaş arkadaşı olarak da el eleyiz.
Toplar, uçaklar, tanklar gibi, sanat da bu savaşa katılacaktır.
Ve Charlot'muz Diktatör filmiyle harikulâde vurucu bir silâh yaratmıştır.
Chaplin bu yapıtıyla en büyük satir ustalarının, örneğin bir Aristofanes, bir Erasmus ya da bir Rabelais seviyesine ulaşmıştır.
Şöyle diyelim:
Hollywood'lu Charles Spencer Chaplin,
seni,
Charlie-le-Kid, Çocuk Charlie diye değil de,
şöyle anacağız:
Büyük Charlie!

1945

MERHABA, CHARLİE!

Yaş gününüz bana Hollywood'da beraber olduğumuz altı ayı, tenis maçlarımızı, çocukların içtenlikle omuzunuza dokunup sizi 'Merhaba, Charlie!' diye selâmladıkları parkları, yatınızla Pasifik sularında yaptığımız gezintileri anımsattı...
O zamanlar bizim sanatımız konusunda sadece bilgi edinmekle yetinmeyip, alışılagelmişin dışın-

daki yepyeni sanat anlayışımızla yakından ilgilenmiştiniz.

O sonbahar —sanırım 1930'du— Sahne Işıklarını çeviriyordunuz. O günlerde sizin için dünya iyiler ve kötülerden kuruluydu ve tesadüfen hep iyiler bir yanda, kötülerse öbür yandaydı. Dünyanın ilk sosyalist ülkesi sanırım düşüncelerinizi biraz değiştirdi. İyi ve kötüler belli sınıfların insanları olarak yer almaya başladı. Asrî zamanlar'da bu görüşe biraz olsun yer verdiniz.

Sizin gibi hümanist bir sanatçının tüm gücüyle faşizmin ilerlemesine karşı koyacağından kuşkum yok.

Bu savaşa herkes kendine has silâhlarla katılacaktır.

Sizin silâhınız, ta başından bu yana tüm dünyanın sevgisini kazanan filimlerinizdir.

Bu uğurda tüm gücünüzle savaşacağınız için, insanlığın en haklı kavgasında bizimle beraber olacağınız için, müsaade edin biz de parktaki çocuklar gibi elimizi omuzunuza koyup size tüm içtenliğimizle seslenelim: «Merhaba, Charlie!...»

İnsanlık uğruna daha uzun yıllar el ele yürüyelim!

Bu özlemimiz bizi birbirimizden ayıran okyanusları ve faşizmin kararttığı ülkeleri aşarak size kadar ulaşsın.

Ülkemizde gerçekleşen ilerici düşünceler için, bizimle birlikte, İleri!

1939

DİKTATÖR

1 — Badem bıyık:

Garip bir raslantı sonucu dünyanın birbirine en zıt iki insanı bıyıklarının biçimiyle birbirlerine yaklaşırlar.

Birincisi dünyanın en popüler insanlarından biridir.

İkincisi ise hemen hemen bütün dünyanın nefret ettiği bir insandır.

— Benim bıyığımı çaldı! diye basına açıklamada bulunmuştu Chaplin.

Sonra da gülerek eklemişti:

— Bu şekli ilk önce ben keşfettim!

Hitler, onun için başkalarının eserlerini aşıran biriydi. Chaplin onu kuru gürültüden başka bir şey yapamayan kötü oyunculara benzetiyor, onu bıyığını çalmakla suçlayarak iyice küçültüyordu.

Seneler geçtikçe Hitler'in sadece kuru gürültücü olmayıp manyak bir cani olduğu da meydana çıktı.

O zaman Chaplin 'Diktatör'ü çevirmeye başladı.

2 — Konu:

'Küçük' yahudi berber, 'Büyük' Diktatöre tıpatıp benzemektedir. Filimde Chaplin her iki rolü de oynar.

Gamalı haç etrafa dehşet saçmaktadır. Gece ve gündüz sokaklarda askerlerin yürüyüşü duyu-

lur. SS üniformalı adamlar kötü bakışlarıyla her köşede göze batar.

Bazı sözler ortalığa yayılmaktadır: 'Esir kampları', 'Diktatör', vs...

Uzaktaki bir tepenin üzerindeki şatosunda, dünyanın en nefret edilen insanı, Âdénoide Hynkel, yani Tamagne Diktatörü, dünyaya hakim olup yalnızca kendi ülke halkının önderliğindeki bir imparatorluğun peşindedir.

'Küçük' berber dünyada olup bitenin farkında olmayan tek insandır. Çünkü uzun süre yahudi mahallesinden uzak kalmıştır. Birinci dünya savaşında yaralanıp uzun yıllar hastanede yatmış ve evine yan gelip dünyadan elini eteğini çekmiştir.

Yeniden dükkânına çeki düzen vermeye koyulur. Etrafı silip süpürür, camekânındaki boyaları temizler.

Fakat camekânındaki boyaların koskoca harflerle 'yahudi' kelimesini yazdığının farkında bile değildir.

Gestapo istemeden işlenen bu suçun farkına varmıştır. Tüm mahalle halkı tetikte beklemektedir.

Bir pazar günü küçük berber komşu çamaşırcı kızı gezintiye davet eder. Tüm mahalle halkı berberin umursamadan, güle oynaya çamaşırcı kızla gezintiye çıkmasını şaşkınlıkla seyreder.

Birden radyodan büyük şefe baş kaldıran küçük berberin tutuklanacağı haberi duyulur.

Çamaşırcı kız Hanna küçük berberi çatıya sak-

lar. SS'ler onu görür. Berber kaçar, bir süre sonra yakalanır ve esir kampını boylar.

Kamptan kaçmayı başarır küçük berber. Kamp arkadaşı Schultz da onunla beraberdir. Schultz bir zamanlar Büyük Şef'in yardımcılığında bulunmuş, fakat onun yüzüne gerçekleri söylediğinden esir kampına gönderilmiştir.

Schultz arkadaşının son derece Hynkel'e benzediğini farkeder.

Boyu, yüzü, hatta bıyığı tıpatıp Büyük Diktatörün aynıdır.

Bir süre kaçtıktan sonra, iki arkadaş Autreliche kentine varırlar. Büyük Diktatör bu kentte bir söylev vermek üzere beklenmektedir.

Tüm kent halkı ve oradaki subaylar küçük berberi Hynkel zannedip onu saygıyla mikrofonun başına davet ederler.

3 — İki söylev:

Küçük berber söyleve başlar:

Söyledikleri heyecanlı, hızlı, fakat hiç bir anlamı olmayan saçma sapan şeylerdir.

Binlerce insan onu dinlemektedir. Söylev biter. Fakat küçük berber ikinci bir söyleve başlar.

Bu bambaşka bir söylevdir. Küçük berber tüm çekingenliğini unutup sadece kendisi ve sevdikleri için değil, tüm ezilen halklar için çağrıda bulunur.

Hanna'ya ve yahudi mahallesindeki insanlara seslenir. Fakat söyledikleri aslında tüm insanları faşizme karşı koymaya çağırmaktan başka bir şey değildir.

— Cesaret Hanna, cesaret, diye seslenir. Umudumuz tükenmedi. Güneş senin, benim ve tüm ezilen insanlar için yeniden doğacaktır... İnsanlık yenilmeyecektir.

4 — Öz:

Amerikan basını filmin özünü bu sahnede belirlemiştir.

Chaplin'in gag'ları ve filmin tüm komik unsuru ikinci planda kalmıştır.

Faşizme karşı duyulan nefreti dile getirdiğinden, filim büyük bir başarı kazanmıştır.

5 — Yüksek sesle:

Filmin en ilginç yam, Chaplin'in ilk kez doğrudan doğruya konuşmasıdır.

Diktatörden sonraki filimlerinde Chaplin toplum tepkisini daha yüksek sesle duyurmaya çalışacaktır.

Dünyanın iyiler ve kötüler'den kurulu olmadığını, bunun bir sınıf meselesi olduğunu artık anlamıştır Chaplin.

Amerikan Friday mecmuası onun için şöyle der:

«Adolphe Hitler'in milyonlarca düşmanı vardır. Fakat onun en dehşetli düşmanlarından biri onunla aynı yıl doğmuş olan Charlie Chaplin'dir.

6 — Güneş yeniden doğacak:

Küçük berber rahat edebilir. Onun ümit ettikleri gerçekleşmek üzeredir: «Güneş yeniden doğacak.»

Faşizm ezilecektir.

Bitirirken

Başkasına ait bir mektubu okumak iyi bir hareket değildir. Tâ çocukluğumuzda bunu bize öğretmişlerdir.

Bununla beraber benim başkalarının mektuplarına göz attığım olmuştur. Örneğin:

Sanatçıların mektupları.

Serov'un,

Michel - Ange'ın mektupları...

Kağıt üzerindeki kelimelerin akışı, mermer taşlara bağlı eski zaman esirlerinin hırsla kurtulmaya çabalamaları, Medicis'lerin mezarındaki uyuk layan kabartmaların kâbuslarla bunalırcasına yerinden oynamaları ya da günahkârların cehenne-

me koşuşmaları gibi yerinden fırlarcasına iki büklüm olur.

Bazen bu kelimelerden bir haykırış fışkırır.

Aylarca çalışmaktan yürüyemez hale gelmiş bir av köpeğinin başını arkaya atarak haykırması gibi...

Yorgunluktan gözler yanmaktadır.

Fırça elden düşer.

İskele sallanır, tavanı ve kubbeleri süslemek imkansızlaşır.

Fakat işkence dolu aylar sona erecektir.

İskeleyi yıksalar da,

Yorgun omuzlar dikleşecek,

Sırt dikleşecek,

Baş dikleşecektir.

Yaratıcı sanatçı,

Yarattığına bakacak,

ve kubbelerin yerini gökyüzü alacaktır.

Freskler Rönesans sanatının güçlü kalıntılarıdır.

Biz, dar görüşlülerin:

— O zamanların resimleriyle kıyaslanacak yapıtlarımız nerede?

Ya da:

— Bugün David'in yerini alacak bir ressam var mı? gibi sorularını gülümseyerek karşılıyoruz.

Çünkü bize göre çağımız sanatı bambaşka biçimde ve yöntemlerle ölümsüzleşecektir.

Leonardo da Vinci ve Benvenuto Cellini'nin

yapıtlarından, örneğin günümüzün gökdelenleri ve modern uçakları ne kadar değişikse, sanatı da o denli değişiktir.

Günümüzün sanatı belki de tüm sanat dallarını kapsayan bambaşka bir nitelikte olacaktır.

Bu sanatın adı sinemadır.

Her şey zamanına has olduğuna göre, Diderot'nun, Wagner'in, Scriabine'in taşıdığı sanat meşalesini belki de günümüzde sinemacı taşıyacaktır.

O devirlerde hiç bir ülkede hayal edilen bu sanat dalının gerçekleşme olanağı yoktu.

Günümüzde ise bu gerçekleşmiştir.

Sinema sanatının ön safında yerini almıştır artık.

Çünkü anlatım gücünün harikulâde elverişliliği, onu diğer sanatlarla karşılaştırılamayacak kadar ileri kılmıştır.

Çünkü sinema kollektif bir sanattır.

Bir filimde yüz, hatta daha da fazla insan birlikte çalışır.

Michel - Ange'ın ölümsüz fresklerini zevkle seyretmeye devam edeceğiz.

Fakat bizim yeni sanatımız güzel kavramına yepyeni boyutlar kazandıracaktır.

Düşünce açısını genişletecek ve yeni sorunları aydınlatacaktır.

Bunun için geçmişin deneylerinden faydalanacağız.

Durmadan yaratacağız.

Araştıracağız.

Bu yeni sanat dalında hızla ilerleyeceğiz.

Çalışacak, devamlı çalışacak, durmadan çalışacağız.

Milyonlarca insana seslenebilen bu sanat dalıyla tüm insanlığa düşüncelerimizi ileteceğiz.

1947

Çizgiler

Neden çiziyorum...

Olayların, hareketlerin ve mekânda yer alışın somut bir görünümü olmadan kişilerin tutumunu belirtmek imkansızdır.

Çünkü bu tutumlar sürekli bir evrim içindedirler.

O kadar ki, bazen insanın gözlerini kapayarak bunları çizgiyle belirtmesi mümkündür.

Bu işe koyulmadan önce bir, iki hatta üç yıl çalışmak gerekir.

O zaman hareketin özü kağıt üzerine geçirilir.

Alın size bir çizgi...

Bu bir senaryo çalışması değildir.

Metin dışı bir çalışma da değildir.

Belki, senaryonun belirginleştireceği bir sahnenin esinlendiği bir kıvılcımdır.

Belki de yaratılmakta olan kişilerin tutumlarını yansıtan deneysel (empirique) bir yöntemdir.

Sahnenin göz önüne sereceği duygusallığın bir belirtisi de olabilir.

Fakat genel olarak, çizgi bir araştırmadır.

Bir sahnenin yirmi kez tekrarlanması, bölüm-

lerin birbirine bağlantısının en az o kadar gözden geçirilmesi gibi, bitmeyen bir araştırma...

Bazen çizgilerimiz, değindiği sahneyle ilgili olmayabilir.

Bazen de sahne çizdiklerimizin iki yıl gerisinden gelir.

Fakat en ilginç buluşlar, örneğin bir giysinin biçimi ya da güzel bir mimik, çoğu kez çizgilerimizden esinlenmiştir.

Bir sekansın belirgin noktalarını, kişilerin tutumlarındaki ufak tefek değişiklikleri de çizginin vasıtasıyla saptadığımızı söyleyebiliriz.

Bitmeyen, sürekli oluşum içinde ve geçicidir çizgiler. O kadar ki, onları çizenden başkasının anlaması bayağı zordur.

Bir örnek verelim: Korkunç İvan'ın «itiraf» sahnesindeki kısaltmalar daha önce çalıştığımız çizgilerden esinlenmiştir.

Bu çalışmalar yapımcının senaryo çalışmalarına açıklık getirmesi ve eserin daha belirgin olması bakımından da önemlidir.

Bunun için çizgilerimizden bazılarını yayınlamakta fayda gördük.

Bazıları diyorum, çünkü daha binlercesi dosyalarda durmaktadır.

Bunların birer sanat eseri olduğunu iddia etmiyoruz.

Okuyucunun bu çizgilerden yararlanırken, onları biraz da hoşgörüyle karşılamasını bekleriz.

Ekim 1943

Sergey Ayzenştayn 1929 yılında



Vladimir Mayakovski, Lili Brik, Boris Pasternak, Sergey Ayzenştayn.



Sergey Ayzenştayn Kabuki tiyatrosu oyuncularıyla



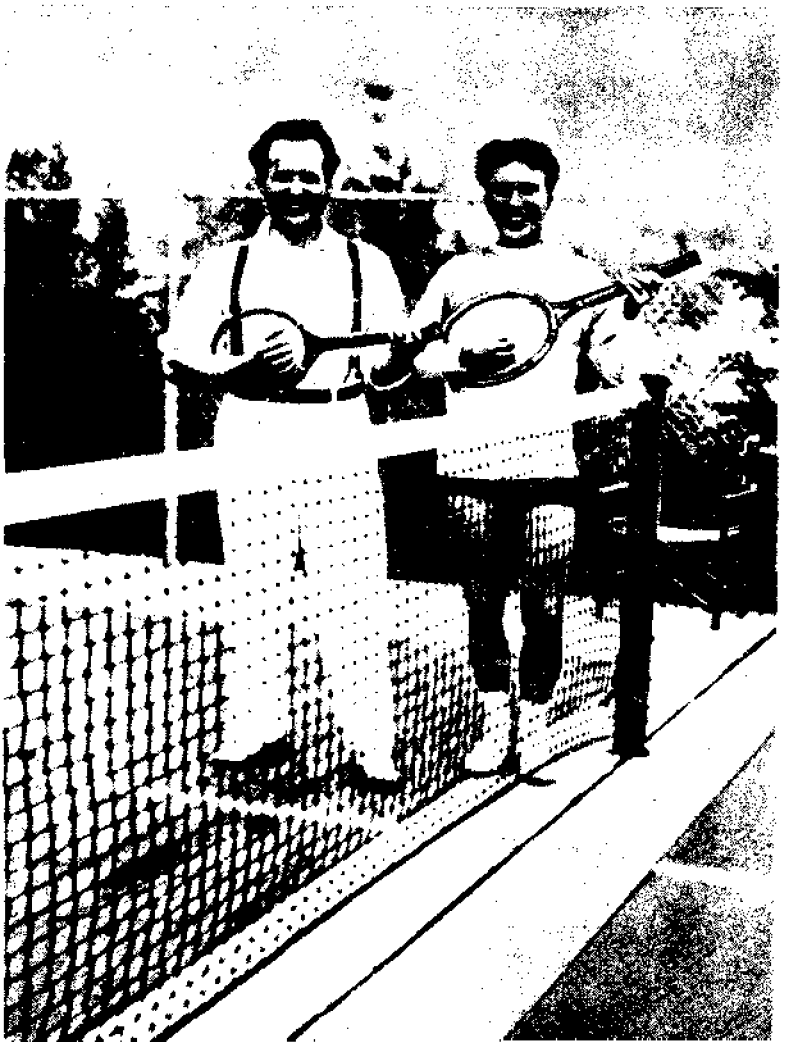
Sergey Ayzenştayn ve Edouard Tissé GREV filminin çekiminde



Ayzenştayn Hollywood'da (1930)



Charlie Chaplin'le beraber tenis kortunda



Sergey Ayzenştayn, Marlène Dietrich, ve Joseph von Sternberg



Ayzenştayn görüntüyü yönetirken







Korkunç İvan'ın bir sahnesine çalışırken
Ayzenştayn ve Prokofiev





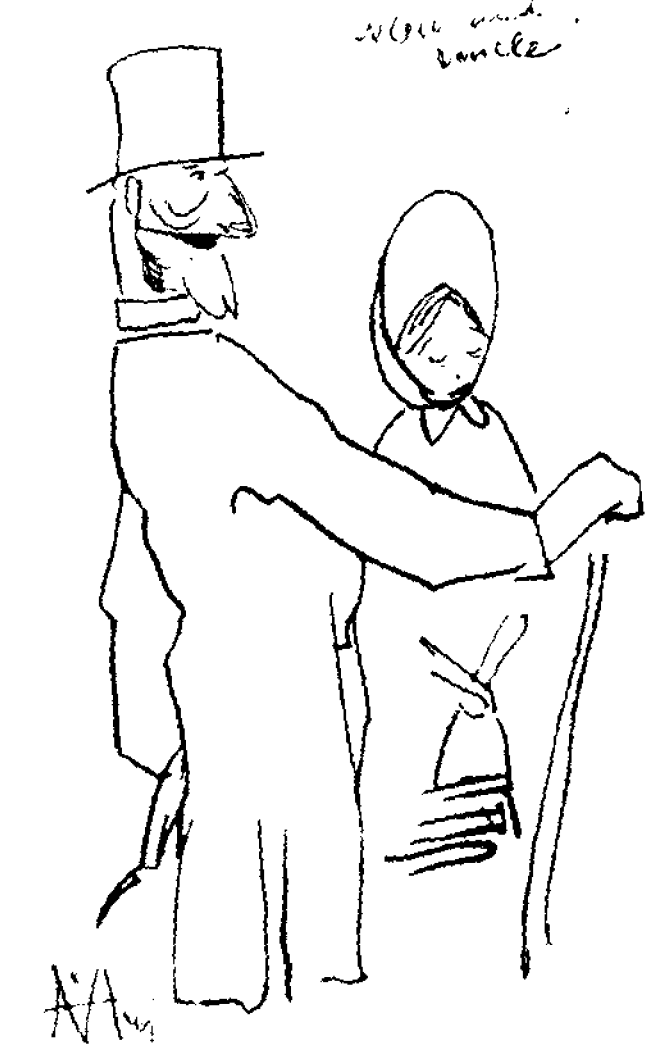




Ayzenştayn, kendisi tarafın



Dayı ve yeğen





Korkunç İvan için bir etüd.






Yaşadım, yazdım, sevdim...
Üç kelimeyle insanın kendini anlatabilmesi ilginç.
Ama Stendhal'in tüm yaşamını özetleyen üç kelimeden
biraz değişik olur benim yazacaklarım.
Önce, ben hayatımın sonuna gelmedim.
Bunun için, üç kelimeyle yetinmem biraz zor.
Fakat yine de yazmam gerekse
şöyle olur, benim kelimelerim:
Yaşadı, düşündü, deliye döndü...
Sonradan ekleyeceğim kelimeler
nasıl yaşadığımı, neler düşündüğümü
ve niye deliye döndüğümü açıklayacaktır.
Sergey Ayzenştayn
(Ice doruk)
20 TL