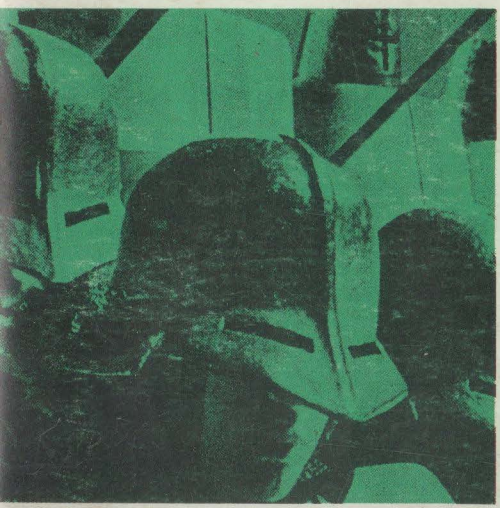
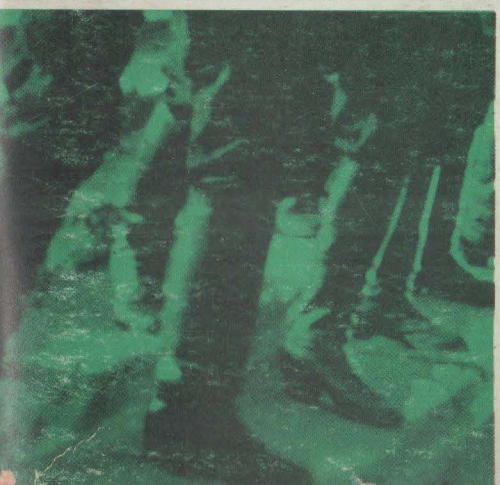
P
payel

FİLM BİÇİMİ

Çeviren: Nijat Özön

SERGEY M. EISENSTEIN






PAYEL YAYINLARI : 73
Sinema Kitapları : 2

Dizgi - baskı : Doğuş Matbaası
●
Kapak filmleri ve basımı : Ebru Grafik
●
Cilt : Seda Mücellithanesi

SERGEY M. EISENSTEIN

FİLM BİÇİMİ

Çeviren : NİJAT ÖZÖN

PAYEL YAYINEVİ
İstanbul

Yapıtın özgün adı : Film Form

●

Türkçe birinci basım : Nisan 1985

□ İÇİNDEKİLER

ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ VII

TİYATRODAN GEÇEREK SİNEMAYA 15
BEKLENMEDİK 31
SİNEMA İLKESİ VE KAVRAMSAL YAZI 42
FİLM BİÇİMİNE EYTİŞİMSEL BİR YAKLAŞIM 60
FİLMSEL DÖRDÜNCÜ BOYUT 80
KURGU YÖNTEMLERİ 88
BİR GELİŞTİRİM DERSİ 99
FİLM DİLİ 128
FİLM BİÇİMİ: YENİ SORUNLAR 145
FİLMİN YAPISI 193
BAŞARI 241
DICKENS, GRIFFITH VE BUGÜNÜN SİNEMASI ... 260

EKLER:

I. Bildiri 337
II. Bir Yönetmenin Laboratuarından Notlar 341

Kaynakça 347
Açıklamalı Dizin 357

ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ

Okurlarımıza Eisenstein'ın *«Film Duyumu»*ndan sonra *«Film Biçimi»*ni de sunmaktan mutluluk duyuyoruz.

Eisenstein kitap olarak yayımlanan ilk yapıtı *«Film Duyumu»*nun gerçekleşmesinden büyük bir sevinç duymuştu. Hele kitabın, İkinci Dünya Savaşının en kızgın bir anında ortaya çıkmasına karşın, ikiye bölünmüş bir dünyada her yanda ilgiyle karşılanması, hemen çeşitli dillere çevrilmesi onu mutlu kılmıştı. Bundan dolayı üzerinde çalışmakta olduğu büyük kuramsal yapıtlarına hız verdi. Ne var ki bir yandan savaş bir yandan film çalışmaları buna pek olanak vermedi; üstelik zaman geçiyor ve Eisenstein yaşamının sonlarına yaklaştığını duyuyordu. Bundan dolayı, öğrencisi Jay Leyda'nın yeni bir derleme yayımlama tasarısını benimsedi. Leyda kitaba girecek yazıları seçti, çevirdi; bunların tam dizelgesini 1947 kasımında Eisenstein'a gönderdi. Eisenstein 4 Aralık 1947'de Leyda'ya çektiği telgrafta, yeni kitabın adının *«Film Biçimi» («Film Form»)* olmasını onayladı. 15 aralıktaki bir başka telgrafında yazılarda kimi değişiklikler yapılmasını istedi. Yine de ikinci kitabının yayımlandığını göremedi Eisenstein: 10 Şubat 1948'de öldü *«Film Biçimi»*yse 1949 martında ABD'de yayımlandı. Kitap, ilkinden de büyük bir ilgiyle karşılandı.

«Film Biçimi» de *«Film Duyumu»* gibi Eisenstein'ın daha önceden yayımlanmış yazılarından derlendiği ve onun gibi yazarın temel kuramsal görüşlerini yansıtmakla birlikte, kimi değişik özellikler taşır. *«Film Duyumu»* 1940-1941 yıllarında yazılmış ve ağırlık noktası kurgudan oluşan dört yazıdan oluşur. Aşağı yukarı eşit uzunluktaki bu dört yazıdan üçü de zaten özgün adı *«Düşey Kurgu»* olan üç bölümlük yazıdır.

*«Film Biçimi»*ndeki yazılarsa, 1928'den 1946'ya uzanan geniş bir zaman dilimi içinde yer alır. Bunların büyük bir bö-

lümü 1929-1935 döneminde kümelenir. Ekler bir yana bırakılırsa, «*Film Duyumu*»ndaki dört yazıya karşılık «*Film Biçimi*»nde, uzunlukları çok değişik —örneğin «*Dickens, Griffith ve Bugünün Sineması*» bir kitapçık uzunluğundadır— on iki yazı yer alır. Bu yazılarda, kurgu yine önemli bir yer tutmakla birlikte, birbirinden çok değişik konulara el atılmıştır:

«*Tiyatrodan Geçerek Sinemaya*», Sovyet sinemasının ilk dönemini, Eisenstein'ın sinema öncesindeki tiyatro deneyimlerinden başlayarak ele alır. Burada, tiyatronun sınırları, Eisenstein'ın bu sınırları genişletme çabaları, tiyatro çalışmaları içinde yer alan sinema özellikleri örneklerle sergilenir.

Bir Japon Kabuki tiyatrosu topluluğunun SSCB'deki turnesine dayanılarak yazılan «*Beklenmedik*»te bu tiyatro ile sesli sinema arasındaki benzerlikler üzerinde durulur. Kabuki tiyatrosunun görsel ve işitsel algıları ortak bir paydaya indirgeme yeteneğinden yararlanılarak sinemada da görsel-işitsel bir karşısürüme nasıl ulaşılabileceği anlatılır.

«Sineması olmayan bir ülkenin sineması» için yazılan bir kitabın sonsözü olan «*Sinema İlkesi ve Kavramsal Yazı*», bir bakıma önceki yazının genişletilmişidir. Eisenstein bu yazıda, sinemanın temelini oluşturan kurgu, çekim/parça/çerçeve, çatışma gibi kavramların Japon ekininin her alanında (tiyatro, şiir, resim, yazı...) yer aldığını ama yalnız Japon sinemasında görülmediğini belirtir. Kurgunun dayandığı temel ilkeleri Japon ekininden nasıl çıkardığını anlatır.

«*Film Biçimine Eytişimsel Bir Yaklaşım*», kurgudaki çatışma kavramının, sanatın temel kuralı olduğunu belirtmekle yola çıkar: «Sanat her zaman bir çatışmadır; toplumsal görevinden ötürü, doğasından ötürü, yöntembiliminden ötürü». Sonra, bu kuralın felsefedeki temelinin eytişime dayandığını belirtir. Bu arada çatışmanın çeşitleri, kurgunun temeli, çekimin özellikleri ele alınır; anlıksal sinema açıklanır; sinemanın temel ereğinin sanat ile bilimin bireşimini sağlamak olduğu ortaya konur.

«*Filmsel Dördüncü Boyut*» ile buna ek olarak yazılan «*Kurgu Yöntemleri*»nde Eisenstein, geleneksel kurgu çeşitleri-

ni anlattıktan sonra, yeni geliştirdiği üsttitremsel kurgu ile anlıksal kurgu kavramlarını açıklar.

Eisenstein *«Bir Geliştirim Dersi»*nde Devlet Sinema Enstitüsü'ndeki öğretim izlencesi konusundaki görüşlerini belirttikten sonra, yönetmenin yaratıcı çalışmasının en önemli yönü saydığı «geliştirim»in nasıl yapılması gerektiğini, kendisinin Hollywood'da Theodore Dreiser'in *«Bir Amerikan Trajedisi»* romanından gerçekleştirdiği geliştirimle örnekleyerek ayrıntılı biçimde sergiler. Ayrıca yine bu çalışmada önemli bir yer tutan «içinden konuşma» uygulayımının özelliklerini ortaya koyar.

«Film Dili», SSCB'de sesli sinemanın ilk yıllarında film dilindeki bocalama ve başarısızlıkların nedenlerini ele alır. Sovyet sessiz sineması döneminde sinema diline titizlik ve özenle eğilmenin sağladığı kazançları anlatır. *Potemkin*'den örnek vererek, öykülü ve dramatik sesli filmlere geçerken biçim konusuna her zamankinden büyük bir dikkatle eğilmek gerektiğini belirtir.

«Film Biçimi: Yeni Sorunlar», Eisenstein'ın SSCB sinemasının on beşinci yıldönümü dolayısıyla toplanan Sinemacılar Kongresi'ndeki konuşmasıdır. Bu konuşmada, Sovyet sinemasının ilk on beş yılını değerlendiren Eisenstein, yeni dönemin getirdiği sorunlara eğilir, bunların çözümünde, ilk dönemdeki çalışmaların en başarılılarından nasıl yararlanılabileceğini gösterir. Sesli sinemada, anlıksal sinema kuramının ya da en azından bundan doğan «içinden konuşma»nın sağlayacağı katkıları vurgular. «İçinden konuşma», kurgu işlemi ve düşüncenin ilkel biçimleri arasındaki ilişkilerle ilgili yeni çalışmalarını açıklar.

«Filmin Yapısı», sanat yapıtının yaratılmasında düzenlemenin yerini saptar. Bunların en önemli temelleri olan örgensellik ile coşturuculuk kavramlarını *Potemkin*'den aldığı örneklerle çözümler.

Sovyet sinemasının yirminci yıldönümü dolayısıyla yazılan *«Başarı»*, yabancı sinemalar ile Sovyet sinemasının karşılaştırılmasına, bu sinemanın dünya sinemasına katkılarına ayrılmıştır. Bu arada, sinema sanatının özellikleri, bu sanatı

öbürlerinden ayıran nitelikler üzerinde durulur. Sinemanın bütün sanatların bireşimi olduğu ve bütün sanatların en üst gelişme düzeyine bu sanatta ulaşabilecekleri vurgulanır. Sinema yönteminin tümüyle kavranması sayesinde, bütün sanatların yöntemlerinin de tümüyle anlaşılmasının sağlanabileceği belirtilir.

«Dickens, Griffith ve Bugünün Sineması», Dickens ile Griffith arasında konular, kişiler, özyapılar ve öykülemedeki benzerlikleri ortaya koyar; Griffith'in koşut kurgu düşüncesini Dickens'ten esinlendiğini örneklerle kanıtlar. Griffith'in 1920'lerin genç Sovyet sinemacıları için, özellikle kurgu kavramı yönünden taşıdığı önemi vurgular. Griffith'in kurgu anlayışı ile Sovyet sinemasındaki kurgu anlayışının, iki ayrı düşün-yapısal kaynağa dayandığı için, nasıl birbirinden ayrımlaştığını açıklar.

*«Film Biçimi»*ne birinci ek olarak alınan *«Bildiri»*, Eisenstein-Pudovkin-Aleksandrov'un 1928'de ilk sesli filmlerdeki yanlış uygulamalar karşısında, sessiz sinemadan sağlanan kazançların tehlikeye düşebileceği uyarısını getirdikten sonra, sesli sinemanın ancak sesin karşısürümsel yoldan uygulanmasıyla başarıya ulaşabileceğini ileri sürer.

«Bir Yönetmenin Laboratuarından Notlar» yazısıysa Eisenstein'ın *Korkunç İvan'ı* çevirirken tuttuğu notlardan oluşmuştur. Burada özellikle, bir film için hazırlık çalışması ile uygulama arasındaki büyük başkalıklar vurgulanmaktadır.

Bu çok kısa özetlemelerden bile görülebileceği gibi, *«Film Biçimi»*ndeki yazılar gerçekte sinema alanında çok geniş bir kuramsal yelpazenin sergilenmesini sağlamaktadır. Kaldı ki, hemen her yazıda Eisenstein'ın dokunduğu, ele aldığı, kimi zaman geliştirdiği birçok başka sorun da yer almaktadır.

*
**

*«Film Duyumu»*nda olduğu gibi *«Film Biçimi»*ne de çeşitli açıklamalar, özellikle açıklamalı bir dizin eklenerek okura anlamada kolaylık sağlanmak istenmiştir. *«Film Duyumu»*ndaki geniş *«Giriş»* bölümü bu kitap için de yararlı olacaktır. Öte yandan, kitabın oylumunu daha çok artırmamak için,

*«Film Duyumu»*nun açıklamalı dizininde açıklanan maddeler buradaki dizinde yinelenmemiş, o kitaptaki dizine gönderme yapılmıştır.

Ankara, Haziran 1984 N.Ö.

NOT :

Kitapta yer alan kimi imlerin anlamı şudur:

(23) Kitabın sonundaki kaynakçaya gönderir.
1 Dip notlarına gönderir.
* Açıklamalı dizinde yer alan sözcük, terim ve kavramları betikte ilk geçtiği zaman belirtir.
(E.) Eisenstein'ın notu.
(Çev.). Çevirenin notu.
«Giriş» *«Film Duyumu»*ndaki *«Giriş»* bölümü.

FİLM BİÇİMİ

TİYATRODAN GEÇEREK SİNEMAYA

Günümüzün sinemacılarının yaratıcı çalışmalarına başladıklarından bu yana geçtikleri değişik yolları yeniden çizmek ilginçtir. Bu yollar birleşince, Sovyet sinemasının çok renkli dip bezemini (dekorunu) oluşturur. 1920'lerin başlarında hepimiz Sovyet sinemasına henüz var olmayan bir şeymiş gibi geldik. Geldiğimizde ne kurulmuş bir kent vardı, ne alanlar vardı, ne yollar açılmıştı; hatta günümüzün sinema kentinde rastladığımız eğri büğrü sokaklar, çıkmaz sokaklar bile yoktu. Düşün kaldıramayacağı denli büyük olanaklar taşıyan, şimdi bile ancak küçük bir bölümü gelişmiş olan bir yere bizler tıpkı bedeviler ya da altın arayıcıları gibi gelmiştik.

Çadırlarımızı kurduk, çeşitli alanlardaki deneyimlerimizi kampımıza getirdik. Özel çalışmalar, geçmişteki rasgele uğraşlar, akla gelmeyen beceriler, umulmayan bilgiçlikler... Bunların hepsi de, şimdi de olduğu gibi ne yazılı geleneği, ne doğru dürüst biçembilim (stylistic) kuralları, hatta ne de belirli istekleri bulunan bir şeyi kurmak için bir özeğe (merkeze) toplanıp birikti.

Burada sinemaya özgü şeylerin kuramsal kalıntılarının çok derinine gitmeden, bunun iki özelliğinden söz açmak istiyorum. Bunlar aynı zamanda öbür sanatların da özelliğidir ama, film her şeyden çok bunlarla açıklanabilir. *Birincisi:* Doğanın fotoğraf parçaları saptanmıştır; *ikincisi:* Bu parçalar değişik yollarla birleştirilmiştir. İşte çekim (ya da çerçeve) ve işte kurgu.

Fotoğraf, gerçek olayları ve olup bitenlerin öğelerini saptayan bir yeniden üretme dizgesidir. Bu yeniden üretmeler ya da fotoğraf yansımaları, değişik yollardan birleştirilebilir. Gerek yansımalar olarak, gerek birleştirilmelerindeki biçim yö-

nünden bunlar her çeşit biçimbozumuna* elverişlidir —ister uygulayım yönünden önüne geçilmez olarak, ister bile bile, hesaplı olarak—. Sonuçlar göreli, bağlantılı deneyimlerin tıpı tıpına doğalcı birleşiminden tutun da baştan sona değişikliklere, doğanın öngörmediği düzenlemelere, hatta gerçekliğin kalıntılarından başka bir şey olmayan soyut biçimciliğe dek uzanır.

Özdeğin (maddenin), doğanın statükosuyla ilişkisinde görünüşteki gelişigüzelliği, göründüğünden çok daha az gelişigüzeldir. Son düzen, ister istemez, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, filmin düzenini yapanın toplumsal görüşleriyle belirlenir. Alıcının önüne yerleştirilen ya da alıcının önünde bulunan nesneyle gelişigüzel sinemalık bir ilişki gibi görünen şeyin temelinde, bu kimsenin bağlı olduğu sınıfın eğilimi yatar.

Bu iki çeşit yolda (yani parça ile onun ilişkilerinde) sinemanın özellikleriyle ilgili bir nokta bulmaktan hoşlanırız; ama bu yolların, sinemaya yakın olsun olmasın (kaldı ki hangi sanat sinemaya yakın değildir?) öbür sanatlarda da bulunduğunu yadsıyamayız. Bununla birlikte bu yönlerin filme özgü olduğunda direnmek eldedir; çünkü film özellikleri bu yolların kendisinde değil, bu yönlerin yeğinleştirilme ölçüsündedir.

Müzikçi bir sesler ölçeğini kullanır; ressam renk titremleri ölçeğini; yazar sesler ve sözcükler dizisini. Ve bunların hepsi de doğadan eşit ölçüde alınmıştır. Ama bu durumlarda günlük gerçeğin değişmez parçasının ölçeği dardır, anlamı da daha «yansız»dır; bundan dolayı da birleştirilmelerde daha esnektir. Böylece bunlar bir araya getirildiklerinde, birleştirilmelerinin bütün görünür belirtilerini yitirirler, tek örgensel (organic) birlik gibi görünürler. Bir kurguda üç film parçasının birleştirilmesi neden üç katlı bir çarpışma, birbirini izleyen üç görüntünün tepileri olarak sayılmalıdır?

Mavi bir titrem (ton), kırmızı titremle karıştırılır; bunun sonucu, kırmızı ile mavinin «bindirme»si* olarak değil, mor olarak düşünülür. Sözcük parçalarının aynı birliği bir sürü anlatım değişikliklerini olanaklı kılar. Bir anlamın üç başka ayırtısı (nüansı) dilde ne kolay ayırt edilebilir. Örneğin «ışık-

sız bir pencere», «karanlık bir pencere», «aydınlatılmamış bir pencere.»

Şimdi bu çeşitli ayırtıları görüntünün düzenlenmesinde ortaya koymayı deneyin. Acaba olanaklı mıdır?

Olanaklıysa, duvardaki kara biçimin ya «karanlık» ya da «aydınlatılmamış» bir pencere olarak görünmesini sağlamak için acaba film parçalarını film dizisi biçimine sokarken nasıl karmaşık bir düzene başvurmak gerekir? Sözcüklerin bu denli kolaylıkla sağladıkları etkiye erişebilmek için ne denli us ve beceri gerekecektir?

Görüntünün işlenmesi, sözcük ya da sesin işlenmesinden çok daha bağımlıdır. Bundan dolayı görüntü ile kurgunun karşılıklı işleyişi, bütün sanatlarda aslında var olan bir sürecin ölçeğinin gerçekten genişletilmesidir. Ne var ki filmde bu süreç öyle bir kerteye yükselmiştir ki, yeni bir nitelik kazanmış gibi görünür.

Çekim, düzenleme işinin gereci (malzemesi) olarak ele alındığında, granitten de serttir. Bu sertlik çekime özgüdür. Çekimin bu eksiksiz değişmezlik eğiliminin kökü, doğasındadır. Bu sertlik, kurgu biçimlerinin ve biçemlerinin varsıllık ve çeşitliliğini geniş ölçüde belirlemiştir; çünkü kurgu, doğanın gerçekten yaratıcı bir yoldan yeniden biçimlendirilmesinde en güçlü araçlardan biri olmaktadır.

Böylelikle sinema, bütün öbür sanatlarda mikroskobik ölçüde olup biten süreci, öbür herhangi bir sanattan daha çok açığa vurabilir.

Doğanın «bozulabilir» en ufak parçası çekimdir; bunun birleştirilmesindeki ustalık da kurgu.

Bu sorunun çözümlenmesi, Sovyet sinemasının ikinci on yılının ikinci yarısında (1925-1930) bütün dikkatleri üzerinde toplamıştı; hem de sık sık aşırılığa varan bir dikkatti bu. Alıcının önündeki bir olgunun ya da olayın en ufacık bir değişikliği, bütün yasal sınırların ötesinde, geniş belgesel film kuramlarına yol açtı. Gerçekliğin bu parçalarının birleştirilmesi gibi yasal zorunluluk, film anlatımının bütün öbür öğelerinin yerini almaya kalkışan kurgu kavramlarına ulaştı.

Olağan sınırlar içinde, bu özellikler, birer öğe olarak sinemanın herhangi bir biçemi içinde yer alır. Ama bunlar başka sorunlara —örneğin *öykü* sorunu— karşı çıkmayacağı gibi, onların yerine de geçmez.

Bu notların başında belirttiğimiz ikili sürece dönelim: Bu süreç, en eksiksiz biçimini Sovyet sinemasının ikinci aşamasında bulan, sinemaya özgü bir şeyse, bu dönemin sinemacılarının yaratıcılıktaki serüvenlerini araştırmak, bu özelliklerin nasıl ortaya çıktığını, bunların sinema öncesi dönemde nasıl geliştiğini görmek yararlı olacaktır. Bu dönemdeki bütün yollar Roma'ya çıkıyordu. Beni sinema ilkelerine götüren yolu burada anlatmaya çalışacağım.

Genellikle benim sinemacılığımın Proletkult Tiyatrosu'nda* Ostrovski'nin *«Her Akıllının Saf Yanı» («Na vsiyokovo mudretsa dovol'no prostoti»)* adlı oyununu görünçlüklememle (sahnelememle) başladığı (Moskova, Mart 1923) söylenir. Hem doğru hem de yanlıştır bu. Bu görüş, görünçlüklemede oyun için özel olarak hazırlanmış kısa bir güldürü filminin[1] yer almasına dayanıyorsa (bu film oyundan ayrı değil, oyunun kurgusuna yerleştirilmişti) doğru değildir. Yok bu görüş, görünçlüklemenin niteliklerine dayanıyorsa, aşağı yukarı doğrudur; çünkü daha o zamanlar, yukarıda belirtilen özelliklere rastlanabilmekteydi.

Bir sinema eğiliminin ilk belirtisinin, bölümlerin gerçekliğini erekleyerek, olayları en az bozulmayla göstermek olduğunu yukarıda benimsemiştik.

Bu yöndeki bir araştırma, benim film eğilimlerimin üç yıl daha önce, Jack London'ın bir öyküsünden görünçlüklediğim *«Meksikalı» («Meksikanets»)* adlı oyunda başladığını gösterir. Burada benim payım, bütünüyle bir tiyatro öğesi olan «olaylara tepki»den ayrı olarak, bütünüyle sinema öğesi olan «olaylar»ın kendisini tiyatroya getirmişti.

Konu şuydu: Meksikalılardan oluşan devrimci bir topluluğun, çalışmalarını yürütebilmek için paraya gereksinimi var-

[1] **Glumov'un Günlüğü** adlı film. Bak. **«Giriş»** (Çev.).

dır. Delikanlılardan biri para bulmayı üzerine alır; boksa çalışır ve konan ödülün bir bölümünün verilmesi karşılığında, şampiyonun kendisini yenmesi için anlaşır; ama şampiyonu yenip bütün ödülü alır. Şimdi boks uygulayımını (tekniğini) bir yana bırakalım, Meksika devriminin özelliklerini daha iyi bildiğimden, böylesine inandırıcı olmayan bir konuyu kullanmak sorunu bir yana, bu gerçi 1920'de yaptığımız biçimde yorumlamazdım.

Oyunun uç noktası, boks karşılaşmasıdır. Sanat Tiyatrosunun* en kutsal geleneklerine uyarak bu karşılaşma (tıpkı «*Carmen*»deki boğa güreşi gibi) görünçlük gerisinde yer alacak, görünçlükteki oyuncularsa, yalnız kendilerinin görebilecekleri karşılaşmadan duydukları coşkuyu, karşılaşmanın sonucuyla ilgili kişilerin çeşitli duygularını yansıtacaklardı.

İlk davranışım, boks karşılaşmasının izleyicinin görebileceği biçimde verilmesini önermek oldu (bunu yaparken tiyatro yönetmeninin yetkisini çiğnemiş oluyordum, çünkü o zamanlar benim resmi görevim yalnızca bezemcilikti). Bundan başka, gerçek boks karşılaşmalarının koşullarını yeniden verebilmek üzere bu dövüş görünçlüğünün salonun ortasında yer alması düşüncesini öne sürdüm. Böylelikle gerçek olayların somutluğunu ortaya koymayı göze aldık. Dövüş önceden büyük bir dikkatle tasarlanmıştı, ama son derece gerçekçiydi.

Genç işçi-oyuncularımızın dövüş görünçlüğünü oynayışları, bunların oyunun herhangi başka bir noktasındaki oyunlarından adamakıllı ayrılıyordu. Öbür görünçlüklerin her birinde bir duygu başka bir duyguya yol açıyordu (oyuncular Stanislavski dizgesine* göre çalışmaktaydılar), bu da izleyicileri etkilemekte bir araç olarak kullanılıyordu; dövüş görünçlüğündeyse izleyici doğrudan doğruya etkilenmekteydi.

Öbür görünçlükler izleyicileri sesleme, davranışlar, mimiklerle etkilediği halde, dövüş görünçlüğümüz gerçekçi, hatta dokusal (textural) araçları kullanıyordu: Gerçek dövüş, ringe yuvarlanan vücutlar, soluma, terden parıldayan gövdeler, nihayet en unutulmazı: Eldivenlerin sert deriye ve gergin kaslara çarpışı. Aldatıcı bezemler, yerini gerçek bir ringe bırakıyor (ama her tiyatronun baş belası olan itfaiyecilerin işe ka-

rışmasından dolayı, başlangıçta düşünüldüğü gibi salonun ortasında değil) ve figüranlar ringin çevresini kuşatıyorlardı.

Böylece oyunu görünçlüklerken yeni bir maden filizi, tiyatroda gerçek-özdeksel bir öğe bulmuştum. «*Akıllı*»da[1] (*«Mudrets»*) bu öğe yeni ve daha açık bir düzeyde ortaya çıkıyordu. Görünçlüklemedeki alışılmadık bu tutum aynı durumu gülünç karşıtlıklarla ortaya koymaktaydı. Bu eğilim yalnız aldatıcı oyun davranışlarından değil, aynı zamanda cambazlığın fizik gerçeğinden yola çıkıyordu. Bir davranış jimnastiğe dönüveriyor, öfke kendini bir taklak atışla, coşkunluk bir *salto mortale*'yle[2], liriklik «ölüm direği»nde kendini göstermekteydi. Bu biçemin tuhaflığı bir anlatım çeşidinden öbürüne atlamayı sağladığı gibi, iki anlatımın birbiriyle kaynaşmasını da sağlamaktaydı. Daha sonraki bir oyunda, *«Moskova İşitiyor musun?»*da *(Şlişiş Moskva?»)* (1923 ilkbaharı), «gerçek davranış» ile «resimsi imgelem»in bu iki ayrı çizgisi özel bir oyun uygulayımıyla ortaya konan bireşimden geçmekteydi.

Bu iki ilke, Tretyakov'un *«Gaz Maskeleri»*nde *(«Protivogazi»*, 1923-1924) daha keskin uzlaşmazlıkla yeniden ortaya çıktı. Burada iki ilke birbirinden öylesine ayrı düşmüştü ki, bu bir film olsaydı «rafa kaldırılmış» olacaktı.

Sorun neydi? Özdeksel-kılgısal ile yapıntısal-betimsel (fictitious-descriptive) ilkeler arasındaki çatışma bir melodram havası içinde yan yana getirilmiş, ama burada dağılıp tam bir fiyaskoya uğramıştı. Araba paramparça olmuş, sürücüsü de sinemaya yuvarlanmıştı.

Bütün bunların nedeni, bir gaz üretimliğini (fabrikasını) konu alan bu oyunu, yönetmenin gerçek bir gaz üretimliğinde görünçlüklemek gibi acayip bir düşünceye kendini kaptırmış olmasıydı.

Daha sonra anladığımız üzere, bir üretimliğin gerçek iç yapısının, bizim tiyatroya özgü yapıntımızla (fiction) hiçbir

---

[1] Eisenstein **«Her Akıllının Saf Yanı»**nı bu adla görünçlüklemişti (Çev.).

[2] **Salto mortale:** ölüm perendesi (Çev.).

ilişiği yoktu. Bundan başka, üretimlikteki gerçekliğin yoğrumsal (plastik) çekiciliği öylesine büyüktü ki, gerçek öğesi yepyeni bir güçle yüceliyor —yani durumu kendi avcunun içine alıyor— ve sonunda buyruğuna alamadığı yerde sanatı kendi başına bırakıyordu.

Bundan dolayı da bizi sinemanın kıyısına getiriyordu.

Ama bizim tiyatro çalışmasıyla olan serüvenimizin sonu bu değildi. Görüntülüğe (perdeye) geçince bu öbür eğilim gelişti ve «tipleme»* diye tanındı. Bu «tipleme» tıpkı bu sinema döneminin «kurgu»su denli örneklik (tipik) bir özellikti. Şurasını belirteyim ki, «tipleme» ya da «kurgu» kavramını yalnız kendi yapıtlarımla sınırlandırmak istemiyorum.

«Tipleme»nin yalnızca makyajsız bir yüzden ya da «kendiliğinden anlamlı» olan tiplerin, oyuncuların yerine geçirilmesinden daha geniş bir anlam taşıdığının bilinmesini isterim. Bana göre «tipleme», filmin içeriğinin kapsadığı olaylara özel bir biçimde yaklaşmayı içine almaktaydı. Burada da yine olayların doğal akışına ve düzenlenişine en az ölçüde karışma yöntemi vardır. *Ekim,* kavram olarak, başından sonuna dek, katıksız «tipleme»dir.

Bu tipleme eğiliminin kökü tiyatroya uzanabilir; tiyatrodan filme doğru geliştiğinde bu eğilim, alıcı yardımıyla gerçek yaşayışa belirli yakınlıkların göstergesi olarak, geniş anlamda tam bir biçem olgunlaşmasının olanaklarını sunar.

Şimdi de film özelliklerinin ikinci yönünü, kurgu ilkelerini inceleyelim. Sinemaya katılmadan önce bu benim çalışmamda nasıl yer alıyor, hangi kılığa bürünüyordu?

Kısa bir güldürü filmini de içeren «*Akıllı*»daki tuhaflıklar bolluğunun arasında, kesinlikle ortaya konmuş bir kurgunun ilk belirtilerini bulabiliriz.

Oyunun olgusu, özenle hazırlanmış bir dolantı (intrigue) dokusuyla ilerler. Mamayev, yeğeni Glumov'u karısına göz kulak olmak üzere gönderir. Glumov, amcasının buyruğunu çiğneyerek birtakım davranışlarda bulunur, halası da kendisine yapılan kuru ciddiye alır. Öte yandan Glumov, Mamayev'in yeğeni Turussina'yla evlenmek için girişimlerde bulunur, ama bu niyetini halası Mamayeva'dan gizler. Halasına kur

yapan Glumov, amcasını kandırır; amcasını pohpohlayan Glumov onunla birlikte halasını aldatmaya hazırlanır.

Glumov güldürü alanında kendisinin Fransız örneği olan Balzac'ın Rastignac'ının başından geçen durumları, karşı konulmaz tutkuları, paranın gücünü yansıtır. Rastignac tipi Rusya'da daha bebeklik çağındaydı. Para işleri daha amcalar, yeğenler, halalarla sevgilileri arasındaki bir çeşit çocuk oyunuydu. Para aile içinde kalıyordu ve çok bir şey de tutmuyordu. Bundan dolayı da ortaya güldürü çıkıyordu. Ama dolantılar ve çapraşıklıklar zaten vardı, iki cephede aynı zamanda, iki elle, çifte özyapıyla (karakterle) oynanıyordu... ve biz bütün bunları iki ayrı görünçlüğün (Mamayev'in buyruğunu vermesi görünçlüğü ile Glumov'un bu buyruğu uygulamaya koyması görünçlüğü) birbirine geçmiş kurgusuyla gösteriyorduk. İki ayrı konuşmanın kesişmesi, özyapıları ve oyunu bileyledi, tartımı (tempoyu) hızlandırdı, gülünç olanakları çoğalttı.

*«Akıllı»*nın görünçlüklenmesi için görünçlük bir sirk alanı biçimine sokuldu, kırmızı bir parmaklıkla çevrildi, dörtte üçü izleyicilerle kuşatıldı. Görünçlüğün geri kalan dörtte birine çizgili bir perde asılmıştı; perdenin önünde basamaklarla çıkılan küçük bir sahanlık vardı. Mamayev (Strauch) ile olan parça görünçlük önünde geçerken, Mamayeva (Yanukova) parçası da sahanlıkta geçiyordu. Görünçlükleri değiştirmek yerine, Glumov (Yazıkanov) bir görünçlükten öbürüne koşuyor, bir görünçlükteki konuşma parçasını alıp bunu öbür görünçlükten alınmış konuşma parçasıyla kesiyordu. Böylelikle konuşmalar birbiriyle çarpışıyor, yeni anlamlar kazanıyor, kimi zaman da sözcük oyunlarına yol açıyordu. Glumov'un bir görünçlükten öbürüne atlayışları, konuşma parçaları arasındaki *caesurae* (duraklar) işini görüyordu.

Ve bu «kesim» (cutting) tartımı artırmıştı. İşin en ilginç yönü de, tuhaflığın aşırı keskinliğinin, oyunun bu bölümünün çerçevesinden dışarıya atılmamış olmasıydı; bu, hiçbir zaman güldürü için güldürü olmuyor, tersine, izleğine (temasına) sımsıkı yapışıyor, bunun görünçlükteki işlenişiyle kesinlik kazanıyordu.

Buradaki çalışmanın bir başka değişik film özelliği, beylik tümcelerin yeni bir çevrede kazandıkları yeni anlamdı.

Eline kurgusu yapılacak bir film parçası almış olan herkes, tasarlanmış bir ayrımın parçası olduğunda bile, bunun bir başka parçayla birleşinceye dek ne denli «yansız» kaldığını deneyimle bilir. Bu parça o zaman, çevrildiği sırada tasarlananlardan birdenbire apayrı ve kesin bir anlam kazanır ve taşır.

Bu, başkalarının yapıtlarının yeniden kurgulanmasıyla ortaya çıkan akıllı ve kurnaz sanatın temeliydi ki, bunun en sağlam örnekleri sinemamızın doğuş yıllarında Ester Şub, Vasiliyev Kardeşler, Benjamin Boitler ve Birrois gibi bütün usta kurgucuların devrimden sonra getirtilen filmleri ustalıkla yeniden işledikleri çağda bulunabilir[1].

Burada, Boitler'in kurguda yaptığı bu çeşit bir *ustalık gösterisi*'ni anmak zevkine karşı koyamayacağım. Almanya'dan satın alınmış filmlerden biri Emil Jannings'in oynadığı *Danton*'du. Bizim görüntülüklerde gösterilirken şu görünçlük yer almaktaydı: Camille Desmoulins giyotinde ölüme hüküm giymiştir. Büyük bir heyecana kapılan Danton, Robespierre'e koşar. Robespierre yavaşça döner, gözlerinden dökülen bir damla gözyaşını yavaşça siler. Arayazı aşağı yukarı şöyledir: «Özgürlük uğruna bir arkadaşı feda ettim...» Çok güzel.

Filmin Almanca aslında bir aylak, bir Don Juan, yakışıklı bir delikanlı olarak tanıtılan ve kötü insanlar arasında tek olumlu kişi olan Danton'un, kötü ruhlu Robespierre'e koşup da... yüzüne tükürdüğünü kim kestirebilirdi ki? Robespierre'in mendiliyle yüzünden sildiği şeyin bu tükürük olduğu-

---

1 Eisenstein burada, devrimden sonra SSCB'ye getirtilen yabancı filmlerin izleyici karşısına yeni bir kılıkla çıkmalarını sağlamak üzere yeniden kurgulanmasını anlatıyor. Bu yeniden kurgulama, ayrıca, yaratıcısı ve en büyük ustalarından biri E. Şub olan derleme film türünün de doğmasına yol açmıştır. Öte yandan Eisenstein da ilk kurgulama uygulayımını yine E. Şub'la birlikte Fritz Lang'ın **Kumarbaz Dr. Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler)** adlı filminin yeniden kurgulanmasında gerçekleştirmişti (Çev.).

nu kim bilebilirdi? Arayazının da Robespierre'in Danton'dan nefretini belirttiğini, filmin sonunda da bu nefretin Jannings-Danton'un giyotine hüküm giymesine yol açtığını kim keşfedebilirdi?

İki ufak kesinti bu görünçlüğün tüm anlamını altüst etmişti!

«*Akıllı*»nın bu görünçlüklerindeki kurgu denemelerim nereden gelmekteydi?

Yeni «sol» sinemada, özellikle belgeselciler arasında zaten bir kurgu «koku»su bulunmaktaydı. Ostrovski'nin betiğindeki (metnindeki) Glumov'un günlüğünün yerine kısa bir «film günlüğü» geçirmiş olmamız da haber filmleriyle yapılan ilk denemeler üzerine bir yansılamadan (parodiden) ibaretti.

Bence her şeyden önce ve hepsinden çok, sirkin ve müzikholün temel ilkelerine borçlu olduğumuzu belirtmek gerekir. Çocukluğumdan beri bu ikisine tutkulu bir sevgi besliyordum. Bu ilk aşk, Fransız güldürü sanatçılarının ve Chaplin'in (Chaplin'in yalnız adını duymuştuk o zamanlar) ve fokstrot ile cazın ilk haberlerinin etkisi altında serpilip gelişmişti.

Müzikhol öğesi, o zamanlar düşüncenin bir «kurgu» biçimiyle ortaya çıkışı için mutlaka gerekliydi. Arlecchino'nun renk renk yamalı giysisi önce izlencenin yapısında doğup gelişti, sonra da bütün görünçlükleme yönteminde.

Ama kökler, geleneğe daha çok uzanmıştı. İşin tuhafı konuşmaların almaşık kurgusunun en güzel örneklerinden birini bize veren Flaubert'di; hem de düşünceyi daha keskin vermek niyetiyle kullanarak. Bu, «*Madam Bovary*»*de* («*Madame Bovary*») Emma ile Rodolphe'un gittikçe daha yakınlaşması görünçlüğünde geçer. İki ayrı konuşma birbiriyle karışır: Alttaki alandaki konuşmacının sözleri ile geleceğin sevgililerinin konuşması:

Bay Derozerays kalktı, bir başka söyleve başladı.... Hükümetin övgüsü bu söylevde daha az, din ile tarım daha çok yer tutuyordu. Söylevde bu ikisi arasındaki bağlar ve bunların uygarlığa nasıl her zaman yardımcı oldukları görülüyordu. Rodolphe, Mme. Bovary'ye düşlerden, önsezilerden, manyetizmadan söz

açıyordu. Toplumun beşiğine dek uzanan konuşmacı, insanların ormanların göbeğinde meşe palamutlarıyla beslendiği yabanıl zamanları anlatıyordu. Sonra insanlar hayvan postlarını bırakmışlar, sırtlarına kumaşı geçirmişler, toprağı sürmüşler, asmaları dikmişlerdi. Bu bir iyilik miydi, bu buluşta kazançtan çok kayıp yok muydu? B. Derozerays kendine bunu soruyordu. Rodolphe manyetizmadan yavaş yavaş yakınlıklara geçmişti ve Bay Başkan sapanının başındaki Cincinnatus'tan, lahanalarını diken Dioclétian'dan ve yeni yılı tohum ekerek açan Çin İmparatorlarından söz ederken, delikanlı da genç kadına bu karşı konulmaz çekiciliklerin nedenlerinin daha önceki varlıklarda bulunduğunu söylüyordu.

— Bizi ele alalım örneğin, diyordu. Niçin tanıdık birbirimizi? Hangi raslantı istedi bunu? Hiç kuşkusuz ta uzaklardan birleşmek için akıp gelen iki ırmak gibi bizim özel eğimlerimiz de birbirimize doğru itti bizi.

Elini tuttu onun, Emma da çekmedi elini.

— Genellikle iyi çiftçiliği için! diye bağırdı başkan.

— Şimdi, örneğin, evinize geldiğim zaman...

— Quincampoix'lı B. Bizat'ya.

— Sizinle çıkacağımı biliyor muydum?

— Yetmiş frank!

— Yüzlerce kez gitmek istedim, ama sizi izledim, kaldım.

— Gübreler!

— Nasıl ki bu akşam, yarın, başka günler, bütün yaşamımca kalacağım! (1)[1].

Ve böylece, gittikçe artan gerilimi geliştiren «parçalar»la sürüp gider.

Gördüğümüz gibi bu, izlek yönünden özdeş, aynı ölçüde önemsiz iki konuşmanın örgüsüdür. Konu, anıtsal bir bayağılığa doğru yücelmiştir. Bunun can alacak noktasına da bu almaşık kurgu* ve söz oyununun sürmesi, anlamın hep iki konuşmanın yan yana getirilişine bağlı oluşuyla varılmıştır.

Yazın bu çeşit örneklerle doludur. Bu yöntem Flaubert'in sanat kalıtçılarınca (vârislerince) gittikçe yaygın bir biçimde kullanılmıştır.

---

[1] Ayraç içindeki sayılar için, kitabın sonundaki «Kaynakça»ya bakınız (Çev.).

Bizim Ostrovski karşısındaki yaramazlıklarımız, kuşku götürmez bir çıplaklığın «öncü» düzeyinde kaldı. Ama kurgu eğilimlerinin bu tohumu «*Patatra*»da çabucak ve göz alıcı bir biçimde gelişti, ne var ki uygun bir salon ve uygulayımsal olanaklar bulunamamasından dolayı tasarı olarak kaldı. Bu oyunun görünçlüklenmesi, «kovalamaca tartımı», olgunun hızla değişmesi, görünçlüklerin birbiri arasına girmesi ve döner koltuklu bir salonu çevreleyen görünçlükte aynı anda başka başka görünçlüklerin oynanması biçiminde tasarlanmıştı. Bundan daha önce yer alan başka bir tasarı da görünçlüklemede bütün tiyatro yapısını kapsamaktaydı. Bu tasarı, sınamalar (provalar) sırasında kılık değiştirmiş, sonra da başkalarının eliyle tam bir tiyatro anlayışıyla görünçlüklenmişti. Bu, «*Meksikalı*» dan sonra Smişlayev'le birlikte temelde uyuşamayıncaya dek çalışıp, ortaklığımızı sona erdirdiğimiz «*Uçurum*»du (*«Bejna»*). (Bir yıl sonra «*Akıllı*»yı görünçlüklemek üzere yeniden Proletkult'a döndüğümde, kendi çalışmalarımın bezemlerini kendim yapmayı sürdürmekle birlikte artık yönetmen nitemini (sıfatını) de taşıyordum.)

Pletniyev'in «*Uçurum*»unda bir görünçlük vardı: Yeni bir buluşuyla heyecanlanan bir bulgucu, kentte Arkhimedes (Arşimet) gibi koşmaya başlar (belki de gangsterlerce kovalanmaktaydı, şimdi tam olarak anımsamıyorum). Yapılacak iş, kent sokaklarının canlılığı sorununu çözmek, aynı zamanda «büyük kent»in pençesine düşmüş bireyin zavallılığını göstermekti. (Avrupa konusundaki yanlış düşlerimiz bizi doğallıkla «kentçilik»in yanlış görüşüne sürüklemişti.)

Yalnız ayrıntıların ve yapıların döner görünçlükte kullanılışı için değil (Meyerhold değişik olgu yerlerini birleştirmek üzere «*D.E.ye Güven*» oyunundaki perdahlanmış yüzeyleri, kayar duvarları daha hazırlamamıştı) ama herhalde kayar görünçlüğün gereklerine uyarak, bu devinimli bezemleri izleyiciyle birleştirmek için de eğlenceli bir düzen karşıma çıkmıştı. Paten takmış oyuncular kendilerini yalnız görünçlükte devindirmekle kalmıyorlar, aynı zamanda «kent parçası»nda da devindiriyorlardı. Bu sorunu çözmemiz —yani insan ile çevrenin kesişmesi— kuşkusuz küpçülerin (kübistlerin) ilke-

lerinden etkilenmişti. Ancak burada Picasso'nun «kentçi» resimlerinden çok, kentin canlılığını —yapı yüzeylerinin, ellerin, ayakların, sütunların, başların, kubbelerin görünüvermesi— ortaya koymak gereksinimi önem taşıyordu. Bütün bunlar Gogol'ün yapıtında bulunabilirdi, ne var ki Andrey Belyi bizi Gogol'ün özel küpçülüğü konusunda aydınlatıncaya dek biz bunu fark etmemiştik (2). Borsa binasının yüzüne destek olan iki bankerin dört ayağını ve hepsinin üstünde yer alan iki silindir şapkayı hâlâ anımsıyorum. Bir de trafikle birlikte dört bir yana dönen bir polis vardı. Durmadan dönen ışıkla yalazlanan giysilerin üstünde yalnızca kırmızı dudak boyası sürülü iri dudaklar görünüyordu. Bütün bunlar kâğıt üstünde kalmıştı. Şimdi bu kâğıt bile kalmadığından anılarımızın arasında kendimizi coşkunluğa kaptırmış olmamız da olanaklıdır.

Bir kentin görünüşleri arasına sokuşturulan bu baş çekimleri, çözümlememizin bir başka halkası, kendisini inatçı görünçlüğe uydurmaya çalışan bir film öğesi olmaktadır. Burada aynı zamanda ikizleme* ve çok çevirim* öğeleri —insanın görüntülerini yapıların görüntülerine bindirme— yer almaktadır ki, bunların hepsi insanı ve çevresini tek ve karmaşık bir düzene bağlama girişimiydi. (*Grev* filminin bu çeşit çapraşıklıklarla dolu oluşu gerçeği, «solculuğun çocuk hastalığı»nın sinemanın bu ilk adımlarında var olduğunu kanıtlar.)

Bu girişim mekanik kaynaşmadan, yoğrumsal bireşimden izlek alanındaki bireşime doğru yol alır. *Grev*'de alıcı uygulayımına dönüşümden daha da çok şey yer alır. Bu filmin düzeni ve yapısı bir bütün olarak, ortaklaşa ile bu ortaklaşayı yaratan çevre arasındaki aralıksız birliğin etki ve duyumunu sağlar. *Potemkin*'deki yoğrumsal ve izlemci kesişmede gösterilen denizcilerin, zırhlıların ve denizin örgensel birliği de film hilesi, ikizleme ya da mekanik bir kesişmeyle değil, düzenlemenin genel yapısıyla sağlanmıştır. Ne var ki tiyatroda görünçlüklemenin (mise en scène'in), görünçlük ile izleyicileri, geliştirici bir yolda kaynaştırarak salonun her yerinde kendini göstermesinin olanaksızlığı, görünçlükleme sorunlarının görünçlükteki olguda soğurulmasının nedeniydi.

*«Akıllı»*nın ve onun biçimsel benzeri *«Moskova İşitiyor musun?»*un neredeyse geometrik yönden kalıplaşmış görünçlüklemesi, anlatımın temel öğelerinden biri olur. Kurgu kesişmesi de sonunda üzerine fazla basılan bir kesinliğe erişti. Düzenleme, toplulukları birbirinden ayırdı; baş çekimleri, mektup tutan bir el, kaşların oynaması ya da bir bakışı ortaya koyarak izleyicinin dikkatini bir noktadan öbürüne kaydırdı. Gerçek görünçlükleme yaratıcılığının uygulayımına varılmış ve sınırlarına yaklaşılmıştı. Bu uygulayım, satrançta atın hamlesi gibi bir şey olmak, salt yoğrumsal çizgilerin, çapraşık resimlerin zaten tiyatrodışı ana çizgilerine katılması tehlikesi geçirmişti.

Çerçevenin ya da çekimin içinden görünen yontumsu ayrıntılar, çekimden çekime geçiş, görünçlüklemenin irileşme (hypertrophy) tehlikesine karşı tek mantıklı çıkış yolu olarak göründü. Bu, kuramsal yönden görünçlüklemeye ve kurguya bağlanmamıza yol açtı. Eğitbilim yönünden de, tiyatronun yapısında ve görünçlüklemede ustalaşma yoluyla, gelecek için kurguya ve sinemaya yaklaşmamızı sağladı. Çerçeveleme kavramı böyle doğmuştu. Görünçlükleme, olgu içindeki kişiler arasındaki bağıntılar olduğu gibi; çerçeveleme de bir kurgu ayrımında yer alan birbirine bağlı çerçevelerin (çekimlerin) resim yönünden düzenlenişidir.

*«Gaz Maskeleri»*nde film eğilimlerinin bütün öğelerinin birleştiklerini görürüz. Türbinler, üretimlik bezemi; makyajın ve tiyatro giysilerinin son kalıntılarını da attı ve bütün öğeler birbirinden ayrı olarak kaynaşmış göründü. Gerçek üretimliğin yoğrumsallığı arasında tiyatronun görünçlük donatımı gülünç göründü. «Oyun» öğesi, gazın zehirli kokusuyla bağdaşmıyordu. Tiyatronun acınacak görünçlüğü, emeğin yer aldığı gerçek görünçlüklerde yitip gidiyordu. Kısacası yapım bir başarısızlıktı. Biz de kendimizi sinemada buluverdik.

İlk film çalışmamız *Grev*, tersine, tıpkı bir aynadaki gibi, *«Gaz Maskeleri»*ni görünçlüklememizi yansıttı. Ama film, kendisine yabancı olan su katılmamış tiyatroluk öğelerin içinde batıp çıkıyordu.

Bundan başka, benim «tiyatroya başkaldırmamda» tiyat-

royla temelden ilişkimi kesmem öylesine kesindi ki, tiyatronun çok önemli bir öğesini, öyküyü de kaldırıp attım.

O zaman bu olağan görünmüştü. Kentsoylu (burjuva) sinemanın bireyciliğine ve «üçlü» dramına karşıt olarak görüntülüğe ortaklaşayı ve yığın devinimini getirmiştik. Kentsoylu kahramanın bireyci kavramını bir yana itip bu dönemdeki filmlerimiz kesin bir dönüş yaparak yığının bir kahraman olarak anlaşılması üzerinde ayak diriyordu.

Daha önce hiçbir görüntülük, ortaklaşa devinim görüntüsünü yansıtmamıştı. Şimdi «ortaklaşma» kavramı filme alınmıştı. Ama coşkunluğumuz ortaya yığınların ve ortaklaşanın tek yanlı bir görünüşünü koydu. Tek yanlıydı, çünkü ortaklaşacılık bireyin ortaklaşa içinde en fazla gelişmesi anlamına gelir ki, bu da kentsoylu bireyciliğiyle uyuşmaz bir karşıtlık gösteren kavramdır. İlk yığın filmlerimiz bu derin anlamı bulamamıştı.

Yine de bu sapıncın bu dönemde yalnız doğal değil aynı zamanda zorunlu olduğundan da kuşkum yok. Görünçlüğe önce genel bir imgenin, tek bir istekle birleşmiş ve devingen ortaklaşanın girmesi önem taşımaktaydı. Genel kavram yolu açmasaydı, bugünkü sinemanın istediği daha derin anlamlı «ortaklaşa içinde bireylik» hemen hemen giriş olanağı bulamazdı.

1924'te büyük bir tutkuyla şöyle yazmıştım: «Kahrolsun öykü ve olaylar örgüsü!» O zaman devrimci sinemamıza karşı neredeyse «bir bireycilik saldırısı» olarak görünen öykü, bugün yepyeni bir biçimde, asıl yerini almaktadır. Öyküye doğru bu dönüşte Sovyet sinemacılığının üçüncü beş yılının (1930-1935) tarihsel önemi yatmaktadır.

Şimdi sinemamızın dördüncü beş yıllık dönemine başlarken, «öykülü» filmin ikinci kuşaktan olanları ile «öyküsüz» filmin yeni kuşakları arasındaki soyut tartışmaların yatıştığı bir sırada, kazançlarımızın ve kayıplarımızın bir bilançosunu yapma zamanı gelmiştir.

Bana kalırsa, film dilinin öğelerinde, görüntü uygulayımında ve kurgu kuramında ustalaşmanın yanında, dizelgeye ekleyecek bir kazancımız daha var: Yazın gelenekleri ve yön-

tembilimiyle olan derin bağların değeri. Bu dönemde film dilinin yeni kavramı boşuna doğmamıştı. Bu film dili, film eleştirmeninin dili olarak değil, sinema düşüncesinin anlatımı olarak doğmuştu. Üstelik bu da, sinema, utkulu emekçilerin felsefe ve düşünyapısını (ideolojisini) yansıtmaya çağrıldığı zaman ortaya çıkmıştı.

Ellerini yazının yeni niteliğine —konunun dram özelliklerine— uzatan sinema, ilk dönemlerinin korkunç deneyimlerini unutamaz. Ancak, çıkar yol bunlara dönmekte değil, sessiz sinemacılığımızın ortaya koyduklarının en iyilerinin bireşimine, bunların günümüzün gerekleriyle bireşimine doğru ilerlemektedir.

Özgün adı
«Üçün Ortası, 1924-29»
(«Srednaya iz trek, 1924-29»)
olan bu yazı
ilk kez **«Sovyet Sineması»**
(«Sovyetskoye kino», Sayı: 11-12,
Kasım-Aralık 1934) dergisinde yayımlanmıştır.
«Üçün Ortası»
Sovyet sinemasının beşer yıllık üç döneminin
ortasında yer alan
1924-1929 dönemini anlatmaktadır (Çev.).

BEKLENMEDİK

Dinle! Bir sülünün sesi,
Yutuverdi kocaman tarlayı
Bir demede.

Yamei (3)

Mali Tiyatrosu'nun ünlü güldürü oyuncusu Givochini günün birinde son anda **«Tutkun Bayaderka»** operasında Moskova'nın ünlü bası Lavrov'un yerini almak zorunda kalmıştı. Ama Givochini'nin sesi yoktu. Dostları acıyarak kafa salladılar: «Vasili İgnatyeviç, nasıl seslendirebileceksiniz bu rolü?» Givochini umutsuzluğa düşmemişti, keyifle yanıtladı: **«Sesimin çıkaramadığı notaları ellerimle göstereceğim.** (4)

Kabuki Tiyatrosu bizi ziyaret etti: Tiyatro ekininin olağanüstü bir gösterisidir bu.

Her eleştirmen, topluluğun görkemli ustalığına övgüler yağdırdı. Ama bu ustalığın şaşırtıcı yönünü neyin oluşturduğunun değerlendirmesi hiç yapılmadı. Bu ustalığın «müzelik» öğeleri, ustalığın değerini ölçmede kaçınılmaz bir gereklilik taşımakla birlikte, tek başına bu olayın, bu tansığın (mucizenin) yeterince doyurucu bir değerlendirmesini sağlayamaz. Bir «tansık», ekinsel ilerlemeyi sağlamalı, günümüzün anlıksal (intellectual) sorunlarını besleyip kamçılamalıdır. Kabuki'yse yavan sözlerle geçiştirildi: «Ne denli müziksel!», «Nesneleri ne denli ustalıkla kullanıyorlar!», «Ne yoğrumsallık!» Ve sonunda öğrenilecek hiçbir şey olmadığı, (en saygıdeğer eleştirmenlerimizden birinin söylediği gibi) yeni hiçbir şey olmadığı sonucuna varıyoruz: Meyerhold. Japon tiyatrosundan işe yarayacak her şeyi çoktan yağmalamış!

Bu aşırı genellemelerin ardında ortaya çıkan kimi gerçek tutumlar var. Kabuki saymacadır (conventional)! Böylesine saymacalıklar Avrupalıları nasıl etkileyebilir? Kabuki'nin ustalığı yalnızca biçimin soğuk bir yetkinliğidir. Ve oynadıkları oyunlar *derebey özellikli!* Ne karabasan!

Bütün öbür engellerden çok, bizim Kabuki'den alınabilecek her şeyi eksiksiz kullanmamızı işte bu saymacalık önlemektedir.

Ama «kitaplardan» öğrendiğimiz saymacalık, gerçekte, son derece ilginç ilişkiler saymacalığı olduğunu kanıtlıyor. Kabuki'nin saymacalığı hiçbir zaman bizim kendi tiyatromuzda tanıdığımız, öncülün (premise) uygulayımsal gereklerinin dışına yamalanan biçemleştirilmiş (stilize edilmiş) ve önceden tasarlanmış yapmacıkçılığı (manyerizmi) değildir. Kabuki'de bu saymacalık, herhangi bir Doğu tiyatrosunda, örneğin Çin tiyatrosunda olduğu denli, son derece mantıklıdır.

Çin tiyatrosunun kişileri arasında «istiridyenin ruhu» da vardır! Bu rolü canlandıran oyuncunun makyajına bakın: Burnunun sağından ve solundan yayılan eşözekli (concentric), birbirine değen çemberler dizisi, bir istiridye kabuğunun yarısını çizisellikle (graphically) yansıtır ve insana tam «yerli yerinde» gözükür. Bir generalin apoletlerinin saymacalığından daha çok ya da daha az değildir bu. Bir zamanlar omuzları savaş baltalarının vuruşlarından korumak gibi dar bir yararcı kaynaktan gelişip, rütbeleri belirten ufak yıldızlarla süslenmelerine dek bu apoletler, kurbağanın «ruh»unu canlandıran oyuncunun alnına çizilmiş mavi kurbağa resminden ilke yönünden ayırt edilemez.

Bir başka saymacalık doğrudan doğruya yaşamdan alınmıştır. *«Kırk Yedi Samuray»*ın *(«Chushingura»)* ilk görünçlüğünde evli bir kadını canlandıran Shocho, kaşsız ve dişleri karartılmış olarak görünür. Bu saymacalık, kulaklarını açıkta bırakacak denli saçlarını kırkan Yahudi kadınlarının göreneklerinden ya da Komsomola katıldıklarında bir çeşit «forma» olarak kırmızı başörtüsü takan kızların göreneklerinden daha çok gerçek dışı değildir. Evliliğin, daha özgür bağlılıkların sakıncalarına karşı bir korunma olarak gerçekleştiği Avrupa

uygulamasından değişik olarak, eski Japonya'da (yukarıdaki oyunun geçtiği çağda) evli kadınlar bir kez gereği kalmayınca çekiciliklerini yok etmekteydiler! Evli kadın kaşlarını usturayla kazıtıyor ve dişlerini karartıyordu (kimi zaman da çektiriyordu).

Şimdi de en önemli konuya, Japonların kendilerine özgü dünya görüşüyle açıklanabilecek bir saymacalığa geçelim. Bu saymacalık, gösterimin doğrudan doğruya *algılanması* sırasında öylesine belirgin bir açıklıkla ortaya çıkmaktadır ki, hiçbir betim (tasvir) bunu bize aktaramaz.

İşte bu noktada, tümüyle beklenmedik bir şeyi buluruz: Tiyatrodaki en derinlemesine araştırmaların, tiyatronun sinemaya dönüştüğü bu araştırmaların Kabuki tiyatrosuyla beklenmedik buluşmasını[1]. Hem de sinemanın, gelişmesindeki en son adımını attığı noktadaki, *sesli* sinemadaki buluşmasını.

Kabuki ile bizim tiyatromuz arasındaki en keskin ayrım —eğer bu deyime izin verilirse— *bütünün tekçiliğindedir* (monism of ensemble).

Moskova Sanat Tiyatrosu'nun coşkusal topluluğunu tanıyoruz: Ortaklaşa «deneyim» gerçekleştiren birleşik bir topluluk; operadaki toplulukla (orkestra, koro ve solocular) koşutluk; bezem de bu koşutluğa katkısını sağlayınca, tiyatro, «bileşimsel» (synthetic) denilen kirletilmiş sözcükle belirlenir; «hayvan» topluluğu sonunda öcünü alır: Görünçlükteki insan varlıklarının ön ayak olarak yaşama doğalcıl (naturalistic) biçimde öykünmesi, bütün görünçlüğü dolduran gıdaklamalar, havlamalar, böğürmelerle ortaya modası geçmiş bir biçim çıkarır.

Japonlarsa bize bambaşka, son derece ilginç bir topluluk biçimi sunarlar: *Tekçi bütün.* Burada ses - devinim -

---

[1] Kanıma göre, sinema, tiyatronun **bugünkü düzeyi**'dir. Bu tiyatro daha eski biçimiyle ölmüştür ve bugün varlığını ancak eylemsizlikle (inertia) sürdürmektedir (E.). — Yazarın bu görüş konusunda on bir yıl sonraki yorumu **«Başarı»** adlı yazısında bulunabilir. Bak. (Leyda'nın notu).

uzam (space) - insan sesi birbirine *eşlik etmez* (hatta birbirine koşut bile değildir), *eşit önem taşıyan öğeler olarak* işlev görür.

İnsanın Kabuki deneyimini geçirdiğinde aklına ilk gelen çağrışım, en toplu, en ortaklaşa spor olan *futbol*'dur. İnsan sesleri, şakşaklar, yüz anlatımları, öykücünün haykırışları, devinimli bezemler... Bunların hepsi bekler, haflar, kaleciler, forvetlerdir; dramatik topu birbirlerine aktarırlar ve hepsi de şaşırmış izleyicinin kalesine akına kalkarlar.

Kabuki'de «eşlik etmeler»den söz açmak olanaksızdır. Nasıl ki insan koşmada ya da yürümede sağ ayağın sol ayağa «eşlik ettiği»nden ya da iki ayağın diyaframa eşlik ettiğinden söz açamazsa!

Burada tiyatroya özgü «kışkırtma»nın (provocation) biricik tekçi duyumu yer alır. Japonlar her tiyatro öğesine (değişik duyum örgenlerindeki) değişik duygulanım çeşitleri arasında ölçülemez bir birim olarak değil, *tiyatro*'nun tek birimi diye bakarlar.

... İzleyici için Ostujev'in «altın sesi», primadonnanın giysisinden daha değerli değildir; ocak çekirgesi, koltukların altından atılan salvolardan daha az değerli değildir (5).

Her çeşitten öğeler arasına birer eşitlik imi koyarak, o zamanlar «çarpıcılık» (attractions) diye adlandırdığım temel *tiyatro birimi*'ni kuramsal olarak saptadığım 1923 yılında böyle yazmıştım.

Benim o zamanlar aklımdan geçirdiğim şeye Japonlar, kuşkusuz içgüdüsel uygulamalarıyla, tiyatrolarında yüzde yüz başvuruyorlardı. Japonlar kendilerini çeşitli duyum örgenlerine yönelterek, toplamını, insan beyninin kışkırtılması demek olan bir genel *toplam*'a ulaştırıyorlar, çeşitli yollardan *hangisini* izlediklerine hiç aldırmıyorlardı[1].

[1] Bu tiyatroda yenilen şey bile rastlantısal değildir! Görünçlükte yenenin kuttörensel (ritual) olup olmadığını öğrenmek fırsatını bulamadım. Rasgele bir şeyler mi yiyorlar, yoksa belirli bir yemek dizelgesi mi var? Eğer bu sonuncusu geçerliyse, duyumlar bütününe tatmayı da katmalıyız! (E.).

Kabuki tiyatrosunda *eşlik etmek* yerine, *aktarım*'ın (transfer) çırılçıplak yöntemi öne çıkar: Temel duyumsal örneğin bir özdekten öbürüne, bir «kışkırtma» çeşidinden öbürüne aktarımı.

İnsan Kabuki deneyiminden geçince, ister istemez, bir Amerikan öyküsündeki işitme ile görme sinirlerinin yerlerini değiştiren, böylece ışık titreşimlerini sesler, hava titreşimlerini renkler olarak algılayan adamı anımsıyor: Adam *ışığı dinliyor, sesi görüyor.* Kabuki'de olan da bu! Gerçekten «devinimi işitiyor», «sesi görüyoruz».

Bir örnek: Yuranosuke, teslim olan kaleden ayrılıyor ve görünçlüğün derinliklerinden en öne doğru geliyor. Birden doğal boyda (omuz çekimi) kale kapısı resminin bulunduğu diplik (fon) gözden yitiyor; onun yerine ufacık bir kapı resminin bulunduğu (genel çekim) bir başka diplik görülüyor. Bu da Yuranosuke'nin kaleden daha da uzaklaştığı anlamına geliyor. Yuranosuke ilerleyişini sürdürüyor. Dipliğin üzerine kahverengi-yeşil-kara bir örtü iniyor: Bu da kalenin artık gözden yittiğini belirtiyor. Yuranosuke bir iki adım daha atıyor ve artık «çiçekli yol»a giriyor. Bu yeni uzaklaşış *samisen*'le[1] vurgulanıyor, yani sesle!

İlk uzaklaşış: Adımlar, yani oyuncunun *uzamsal* uzaklaşışı.

İkinci uzaklaşış: Düz bir *resim:* Dipliğin değişmesi.

---

1 «.... Samisen müziği, coşkuyu aktarmak için ezgiden çok hemen tümüyle dizeme (rhythm) dayanır. Ses tükenmek bilmez, samisen çalgıcıları sesleri değişik dizemlerde öbekleştirerek istedikleri etkileri sağlarlar.... Çalkantı, şakırtı, patlama; pürüzsüzlük, kabalık, alçaklık, dinginlik (sükûnet); kar yağışı, kuş uçuşu, ağaçların tepelerini sarsan yel; çarpışma ve çekişme; ayışığının sessizliği, ayrılışın kederi, baharın sevinci; yaşlılığın düşkünlüğü, sevgililerin coşkunluğu... Bütün bunları ve daha çoğunu, samisen, ezgiden çok sesin şaşırtıcı saymacalıklarından dolayı Batılıların kulaklarına bu müzik dünyasını kapatan perdenin ötesine bakabilenlere anlatabilir» (6). — **Samisen,** mandolini andıran bir Japon çalgısıdır (Çev.).

Üçüncü uzaklaşış: *Anlıksal* biçimde açıklanan uzaklaşma: Örtünün, görülebilir olan bir şeyi «sildiğini» anlıyoruz.
Dördüncü uzaklaşış: *Ses!*

İşte «*Kırk Yedi Samuray*»ın son parçasından alınan katıksız bir sinemalık yöntem örneği:

Kısa («birkaç metrelik») dövüşten sonra bir «ara»ya ulaşırız: Boş bir görünçlük, bir açık hava. Sonra biraz daha dövüş. Tıpkı bir filmde görünçlükte belirli bir hava yaratmak için bir açık hava görünümüne kesme yaptığımız gibi burada da (boş bir görünçlükte) geceleyin karlar altındaki bir açık hava görünümüne geçilmektedir. Burada yine «birkaç metrelik» aradan sonra, «kırk yedilerden» ikisi kötü adamın saklandığı bir sığınağı görürler (izleyici bu sığınağı daha önceden bilmektedir). Tıpkı sinemada olduğu gibi, böylesine keskinleşmiş dramatik bir anda bir ara verilmektedir. *Potemkin*'de muşamba örtüyle örtülmüş denizcilerin üzerine «Ateş!» komutu verilmesi için yapılan hazırlıktan sonra, son komut verilmeden önce geminin «ilgisiz» bölümlerini gösteren birçok çekim yer alır: Pruva, topların ağızları, can yeleği, vb. Olguya bir ara verilir ve gerilim gittikçe artar.

Saklanılan yerin bulunduğu an vurgulanmalıdır. Bu an için *doğru* çözümün bulunması ereğiyle bu vurgu *aynı* dizemsel (rhythmic) gereçten sağlanmalıdır: Yani geceleyin yine aynı boş, karlı açık havaya dönülerek...

Ama şimdi görünçlükte insanlar vardır! Yine de Japonlar doğru çözümü bulurlar: Görünçlüğe utkulu biçimde giren şey, bir *flüt*'tür! Ve siz boş görünçlüğe baktığınızda, az önce *işittiğiniz* aynı karlı tarlaları, yankılanan aynı boşluğu ve geceyi *görürsünüz*...

Arada bir (genellikle sinirler gerginlikten kopacakmış gibi göründüğü anda) Japonlar etkilerini bir kat artırır. Görsel ve işitsel görüntülerin eşdeğerlerini kullanmadaki ustalıklarıyla, birden bunların *ikisini* de ortaya koyarlar, bunların karesini verirler ve duyumsal istekalarının izleyicilerin beynindeki ereklere vuruşunu ustaca hesaplarlar. Ichikawa Ennosuke'nin harakiri yaparken devinimli elleriyle ortaya çıkan bir-

leşmeyi, yani görünçlüğün dışından gelen iniltili ses ile buna *çizisellikle* (graphically) uygun düşen bıçağın devinimi arasındaki birleşmeyi anlatmanın bundan daha iyi bir yolunu bulamıyorum.

İşte yazının başına aktardığımız alıntının örneklenmesi: «Sesimin çıkaramadığı notaları ellerimle göstereceğim». Yalnız burada notalar sesle çıkarılmakta ve ellerle gösterilmektedir! Ve biz kurgunun böylesine bir yetkinliği karşısında donup kalıyoruz.

Hepimiz aldatmacalı şu üç soruyu biliriz: Döner merdivenin biçimi nasıldır? «Sımsıkı»yı nasıl anlatırsınız? «Yükselmiş» deniz nedir? İnsan bunlara anlığın süzgecinden geçerek çözümlenmiş yanıtlar veremez. Belki bu yanıtları Baudouin de Courtenay bilir, ama biz bunlara el kol devinimleriyle yanıt vermeye zorlanırız. «Sımsıkı» gibi güç bir kavramı, sıkılmış bir yumrukla filan gösteririz.

Üstüne üstlük böyle bir anlatım *çok doyurucudur.* Yani bizler de az buçuk Kabuki'ciyiz! Ama yeterince değil.

Sesli film konusundaki «*Bildiri*»mizde[1] görsel ve işitsel görüntüleri birleştiren bir karşısürümsel yöntemden söz açmıştık. İnsan bu yönteme egemen olmak için kendinde yeni bir *duyum*'u geliştirmelidir: *Görsel ve işitsel algıları bir «ortak payda»ya indirgeme yeteneği.*

Kabuki'de bu yetenek son kertesine erişmiştir. Biz de, tiyatro ile sinema ve sinema ile sesli sinema arasında birbiri ardınca akıp giden Rubikonları aşarak buna erişmeliyiz. Bu gerekli yeni duyuma egemen olmayı Japonlardan öğrenebiliriz. İzlenimcilik Japon resmine ve artizlenimcilik (post-impression) Zenci yontuculuğuna nasıl açıkça borçluysa, sesli film de Japonlara daha az borçlu olmayacak.

Hem de yalnız Japon tiyatrosuna değil, çünkü benim düşünceme göre bu temel nitelikler Japon dünya görüşünün tüm yönlerine derinlemesine sızmıştır. Kuşkusuz Japon ekininin

---

1 Bu «Bildiri» kitabın sonundaki I. Ekte verilmiştir (Çev.).

bana erişen bu bölük pörçük parçalarına göre, hem de köklerine dek sızmış görünüyor.

Doğalcıl üçboyutluluk ile düzlem resmin özdeş algılanma örnekleri için Kabuki'den ötelere bakmamıza gerek yok. «Yabancı mı?» Ne var ki, iple bağlanmış, gümüş renkli kâğıttan yapılma bir deniz canavarının düşey çizgilerden oluşmuş çağlayana karşı umutsuzca yüzüşünün tümüyle doyurucu bir çözüme ulaştığına tanık olabilmemiz için, bu yemeğin onların yöntemince pişirilmesi zorunludur. Ya da «yelpazeler ovası»ndaki tam anlamıyla küpçü yapıdaki çayhanenin duvarlarının açılması, bir dip perdesinin ortaya çıkışı, bu perdenin ortasına doğru uzanan bir «görüngesel» (perspective) salonun ortaya çıkışı gibi. Bizim tiyatromuz hiçbir zaman böylesine süslemeli bir küpçülüğü ya da böylesine çizilmiş görünge ilkelliğini tanımamıştır. Hele böylesine *zamandaşlığı* (simultaneity) hiç bilmemiştir. Oysa bu zamandaşlık burada her şeyde kendini göstermektedir.

Giysi. Yılan Dansı'nda Odato Goro, görünçlüğe bir iple bağlı olarak girer. Bu ip aynı zamanda, aktarma yoluyla, üzerindeki giyside bulunan ip biçiminde düzlem çizimlerle (designs) anlatılmıştır. Dahası var: Kuşağı da üçboyutlu bir ip olarak örülmüştür: *Üçüncü* biçim.

Yazı. Japonlar, görünüşe göre, sınırsız sayıda hiyeroglif bilir. Hiyeroglifler, nesnelerin saymacalaştırılmış özelliklerinden gelişmiştir, bir araya getirilince kavramları anlatırlar, yani bir kavramın resmidir, kavramsal yazıdır (ideogram). Bunların yanı sıra, bir dizi Avrupalılaştırılmış sesçil abece de vardır: Manyo kana, hiragana ve öbürleri. Ama Japonlar *bütün* harfleri yazarlar, bütün abece çeşitlerini aynı anda kullanırlar! Hiyeroglif *resimleri* ile birbirine taban tabana karşıt olan birçok abecenin *harflerini* bir arada kullanarak tümceler düzenlemek kimseye ters gelmez.

Şiir. Tanka, katı ölçülere bağlı hemen hemen başka dile çevrilemez çeşitten bir tür lirik iğnelemedir (epigram). Birinci kesimde (stroph) *(kami-no-ku)* 5, 7, 5 seslem (hece),

İkinci kesimde *(shimo-no-ku)* 7, 7 seslem yer alır[1]. Bu, gerek biçimde gerek içerikte bütün koşukların en alışılmadığı olmalı. Bu koşuk yazıldığında, hem resimsel olarak hem de şiirsel olarak değerlendirilebilir. Çünkü *tanka*'nın yazısına da şiir denli değer verilir.

Ya içeriği? Bir eleştirmen Japon lirik şiiri için şöyle diyor: «Bir Japon şiiri, *işitilmeden* önce *görülmelidir*» [yani görsel olarak *gösterilmelidir* — E.] (7).

KIŞIN YAKLAŞMASI

Doğuya göçüyorlar
Uçan bir köprü saksağanlardan
Gökte bir akarsu sanki...
Sıkıcı geceleri
Kırağı süsleyecek şimdi.

Uçan saksağanların kurduğu köprüden Yakamochi'nin (ölümü 785) göğe ağdığı anlaşılıyor.

SABAH SİSİNDEKİ KARGA

Şurada tüneyen karga
Yarı yarıya gizlenmiş
Sisin kimonosunda...
İpekler içindeki ötücü kuşun
Kuşağın kıvrımlarında gizlenişi gibi.

Adı bilinmeyen ozan (yaklaşık 1800 yılı), üzerinde kuş resmi bulunan ipek giysi, kuşakla sıkılınca kuşun gizlenişi gibi, karganın da sabah sisinde yarı görünmez olduğunu anlatmak istiyor.

Seslem sayısı sıkı sıkıya sınırlı olan, yazı sanatı yönünden betimleme ve karşılaştırmada büyüleyici, birbiriyle çarpıcı bir tutarsızlıkta ama yine de şaşılacak ölçüde birbirine yakın olan (karga, sisle yarı yarıya gizlenmiş, kuş resmi, kuşakla yarı

---

1 «Klasik kesim ölçüsü, **shichigoto** ya da beşle yedi devinimi diye bilinir. Bütün Japonlar bu ölçünün, anasoyun (ırkın) Tanrısal nabız atışını yansıttığına inanırlar» (Bryan) (8).

yarıya gizlenmiş) Japon liriği en değişik duyumlara seslenen ilginç bir görüntüler *«kaynaşması»*nı ortaya koyuyor. Bu özgün, eskil «tümtanrıcılık» (pantheism) kuşkusuz *algılamanın ayrımlaşmamasına* (non-differentiation), *«görünge» duyumunun çok iyi bilinen yokluğuna* dayanmaktadır. Başka türlü de olamazdı. Japon tarihi, tarihsel deneyimden yana çok varsıldır ve derebeylik yükü, siyasal yönden üstesinden gelinmekle birlikte Japonya'nın *ekinsel* geleneklerinde ağırlığını şimdi de sürdürmektedir. Ekonomik ayrımlaşmanın (differentiation), dünyayı ayrımlaşmış biçimde algılamanın sonucu olarak toplumun anamalcılığa geçişiyle birlikte topluma giren ve onu uyandıran ayrımlaşma, Japonya'nın birçok ekin alanında henüz gözle görülebilir ölçüye ulaşmamıştır. Japonlar «derebeylik» tarzında, yani ayrımlaştırmaksızın düşünmeyi sürdürmektedirler.

Bunu çocukların sanatında buluruz. Körlükleri sağaltılmış olanların başına da gelir bu: Bunlar için, nesneler, yakında da olsalar uzakta da olsalar, uzamda yer almazlar; kendilerini sımsıkı kuşatacak denli yakınlarındadır.

Japonlar Kabuki'ye ek olarak bize bir de film gösterdiler: *Karakuri-Musume*. Ama Kabuki'de göz alıcı bir beklenmedikliğe ulaşan ayrımlaşmama, bu filmde *olumsuz yönde* gerçekleşmişti.

Karakuri-Musume melodramlık bir fars. Monty Banks tarzında başlayıp, inanılmaz bir sıkıcılıkla sona eriyor ve uzun aralıklarla bu iki yöne doğru dağılıyor.

Bu birbirine karşıt öğeleri derleyip toparlama girişimi, genellikle işlerin en gücüdür.

Bu karşıt öğeleri *Yumurcak*'ta *(The Kid)* birbiriyle kaynaştırması aşılamamış olan Chaplin gibi bir usta bile, *Altına Hücum*'da *(The Gold Rush)* bu öğeleri dengeleyememişti. Gereç, düzlemden düzleme kaymaktaydı. *Karakuri-Musume*'deyse tuzla buz oluyor.

Her zaman olduğu gibi, beklenmedik birleşme, ancak aşırı uçlarda bulunmaktadır. Bir yanda Kabuki'nin ayrımlaş-

mamış duyum «kışkırtmaları»nın eskilliği, öte yanda *kurgu düşüncesi*'nin doruğu.

Kurgu düşüncesi —«örgensel» dünyayı ayrımlaştırarak duymanın ve çözmenin doruğu— yeniden matematiksel doğrulukla işleyen bir makine biçiminde gerçekleştirilmiştir.

Kleist'ın kuklalardan esinlenen ama Kabuki'ye de son derece yakın olan şu sözlerini anımsayalım:

.... (incelik) kendini en iyi biçimde ya hiç bilinçsiz olarak insanın vücut yapısında gösterir ya da sonsuz bilinçlilikte, yani mekanik bir kuklada ya da Tanrı'da (9).

Aşırılar birleşir...

Kabuki'nin ruhsuzluğundan yakınmakla ya da daha kötüsü, Sadanji'nin oyununda «Stanislavski kuramının doğrulanması»nı bulmakla hiçbir şey kazanılmaz! Ya da «Meyerhold'ün henüz aşırmadığı» neyin kaldığını araştırmakla!

Biz bunları bırakalım da *Kabuki ile sesli sinemanın birleşmesini selamlayalım!*

Ichikawa Sadanji'nin başkanlığında
Kabuki oyuncularından bir topluluk 1928'de
Moskova ile Leningrad'da
oyunlar görünçlükledi.
Leningrad'daki gösterimler sırasında
«Sanat Yaşamı» (**«Jizn iskustvo»**) dergisi
buna bir sayı ayırdı (No. 34, 19 Ağustos 1928).
Eisenstein'ın
özgün adı **«Beklenmedik Birleşme Noktası»**
(**«Nejdannyi stik»**) olan bu yazısı
bu sayı için yazılmıştır (Çev.).

SİNEMA İLKESİ VE KAVRAMSAL YAZI

Gerçekte var olmayan bir şey üzerine bir kitapçık yazmak hem tuhaf hem de yürek isteyen bir yiğitliktir. Örneğin sinemasız sinemacılık gibi bir şey olamaz. Ama bu denemenin başında yer alan kitapçığın[1] yazarı *sineması* olmayan bir ülkenin *sinemacılığı* üzerine bir kitap yazmayı başarmıştır. Öyle bir ülkenin sineması ki, sayısız sinema özellikleri, ekininin her alanına serpilmiştir de yalnız tek bir alanda, sinema alanında yer almamaktadır.

Bu deneme, Japon sinemasının dışında yer alan Japon ekininin sinemalık özellikleri üzerinedir. Bu özellikler Japon sinemasından ne denli ayrıysa, bu deneme de baştaki kitapçıktan o denli ayrıdır.

Sinemacılık şu kadar ortaklık, şu kadar anamal (sermaye) dönüşü, şu kadar yıldız, şu kadar öyküdür.

Sinemaysa, her şeyden önce, kurgudur.

Japon sineması ortaklıklar, oyuncular, öyküler yönünden çok iyi bir biçimde donatılmıştır. Ama Japon sineması kurgudan tümüyle habersizdir. Bununla birlikte kurgu ilkesi, Japon gösterimsel (representational) sanatlarının temel öğesi diye ayırt edilebilir.

Örneğin yazı. Çünkü Japonların yazısı her şeyden önce gösterimseldir.

Hiyeroglif[2].

Zamanımızdan 2650 yıl önce Ts'ang Chieh'in usta eliyle

---

1 Yazının sonundaki açıklamaya bakınız (Çev.).

2 Eisenstein, Japon kavramsal yazısına çoğunlukla hiyeroglif der (Çev.).

çizilen bir nesnenin doğalcıl resmi yavaş yavaş kalıplaştı ve 539 yoldaşıyla birlikte hiyerogliflerin ilk «saptanca»sını (contingent) oluşturdu. Bir bambu parçasındaki uçla çizilen herhangi bir nesnenin resmi, aslına her yönden benziyordu.

Ama üçüncü yüzyılın sonunda fırça bulundu; «sevinçli olay»ın (İsa'nın doğumunun) ilk yüzyılında da kâğıt. Nihayet 220 yılında «çini mürekkebi».

Tam bir değişiklikti bu. Resim sanatında bir devrim. Daha sonra tarihin akışı içinde en azından on dört ayrı el yazısı biçimi geçtikten sonra hiyeroglif şimdiki biçiminde olgunlaştı. Üretim araçları (fırça ile çini mürekkebi), biçimi belirlemişti.

On dört düzeltim (reform) etkisini göstermişti.

Sonuç: Ts'ang Chieh'in yazısında art ayaklarına dokunaklı biçimde çökmüş ufak atın görüntüsünü, eski Çin yontusundan dolayı çok iyi tanıdığımız bu görüntüyü, artık *«ma»* (at) hiyeroglifinin dalgalı süslemesinde tanımak olanaksızdı.

Ama küçük atın önemi yoktu, tıpkı hiyeroglifin, betisel (figurative) olan ilk sınıfındaki *hsian cheng*'in 607 iminin önemi olmadığı gibi.



Asıl ilginç yön, hiyerogliflerin ikinci çeşidiyle, *huei-i* yani «çiftleşen» hiyerogliflerle başlar.

Burada önemli olan nokta, yalın diziden iki hiyeroglifin çiftleşmesinin (buna birleşme demek belki daha iyi olur), bun-

ların toplamı olarak değil, ama bunların çarpımı, yani başka bir boyuttan, başka bir dereceden değeri sayılmasıdır. Bu hiyerogliflerden her biri ayrı bir *nesne*'ye, bir olguya karşılıktır; ama birleşmeleri bir *kavram*'a karşılık olur. Kaynaşmış ayrı ayrı hiyerogliflerden de kavramsal yazı oluşur. «Gösterilebilir» iki hiyeroglifin birleşmesiyle, çizgiyle «gösterilemeyecek» bir şeyin anlatımı sağlanmıştır.

Örneğin: Suyun resmi ile gözün resmi «ağlamak» anlamına gelir; bir kapı resminin yanında bulunan bir kulak resmi = «dinlemek»;

bir köpek + bir ağız = «havlamak»;
bir ağız + bir çocuk = «bağırmak»;
bir ağız + bir kuş = «ötmek»;
bir bıçak + bir yürek = «üzüntü».... (10).

İyi ama bu kurgudur!

Evet. Bu tıpatıp bizim sinemada yaptığımız şeydir: *Resmi yapılabilir*, anlamı tek, içeriği «yansız» (nötr) olan çekimleri, anlıksal (intellectual) birlikler ve diziler biçimine sokmak.

Herhangi bir sinemalık sergilemede kaçınılmaz bir araç ve yöntemdir bu. Ve yoğunlaşmış ve arılaşmış bir biçimde de «anlıksal sinema»nın* çıkış noktası.

Soyut kavramların görsel anlatımında en aşırı özlülüğü (laconism) arayan bir sinemanın.

Çok yıllar, pek çok yıllar önce ölen Ts'ang Chieh'in yöntemini biz bu yollardaki ilk adım olarak selamlıyoruz.

Özlülükten söz açtık. Özlülük bir başka noktaya geçmemizi sağlar. Japonya şiirin en özlü biçimine sahiptir: *Haikai* (on üçüncü yüzyılın başında ortaya çıkan ve bugün «haiku» ya da «hokku» diye bilinen şiir) ve ondan da eski olan *tanka* (söylencede yer ve gökle birlikte yaratıldığı kabul edilir).

Bunların ikisi de hemen hemen tümce biçimine çevrilmiş hiyerogliflerdir. O kadar ki, değerleri yarı yarıya el yazılarının niteliğine bağlıdır. Çözümleme yöntemi de bütünüyle kavramsal yazının yapısına benzer.

Kavramsal yazı (ideogram), soyut bir kavramın özlü bir

yolda yazıya geçirilmesinin aracını sağladığı gibi, aynı yöntem yazınsal sergilemeye aktarıldığında, buna benzer bir etkili imgeleme özlülüğüne yol açar.

Simgelerin sıkı bir kaynaşmasındaki çatışmaya uygulandığında bu yöntem, soyut kavramların kuru bir tanımıyla sonuçlanır. Aynı yöntem, daha önce oluşturulmuş söz kaynaşmalarının varsıllığına (zenginliğine) doğru genişletilince, *imgeci* etkinin göz alıcı parlaklığına ulaşır.

Kavram çıplak bir formüldür; bunun süslenmesi (ek gereçle genişletilmesi) formülü bir imgeye, bütünlenmiş biçime çevirir.

Aynı biçimde, ters yönde işlemekle birlikte, ilkel bir düşünme işlemi olarak imgeci düşünüş de belli bir ölçüye itilince kavramcı bir düşünmeye dönüşür.

En iyisi, örneklere bakalım.

Haiku, yoğunlaşmış izlenimci bir taslaktır:

Sobada
Pırıl pırıl iki nokta:
Büzülmüş bir kedi.
He-Dai

Eski bir tapınak.
Dondurucu ay.
Uluyan bir kurt.
Hikko

Kırlarda sessizlik
Uçar kelebek.
Uyur kelebek.
Ho-Sin

Tek başına bir karga
Yapraksız dalda
Bir güz gecesi.
Basho

Ay nasıl da parlak!
Vuruyor gölgesini çam dallarının
Hasırlar üstüne.
Kikaku

Gecenin meltemi eser.
Hafiften dalgalanır su
Mavi ayaklarına balıkçılın.
Buson

Henüz ağarıyor gün.
Sarıldı hisar
Çığlıklarıyla yaban ördeklerinin
Kyoroku (11)

Haiku'dan önceki *tanka* biraz daha uzundu (iki dize daha uzun):

Ey dağ sülünü
Yamaçtaki ormandan inerken
Ne kadar da uzun tüyleri kuyruğunun,
Bekâr döşeğimde uyumaya çalışırken
Gecelerin bana gözüktüğü denli tıpkı.
Hitomaro (?) (12)

Bizim görüşümüze göre bunlar kurgu tümceleridir. Çekim dizelgeleri. Özdeksel çeşitten iki üç ayrıntının yalınca birleşimi, bambaşka bir çeşidin, ruhbilimsel çeşidin eksiksiz bir biçimde anlatılması sonucunu sağlıyor.

Birleşmiş kavramsal yazıların oluşturduğu anlıksal yönden tanımlanmış kavramların keskince bilenmiş ağzı bu şiirlerde her ne denli hayal meyal yer alıyorsa da, yine de *coşkusal nitelik* yönünden kavramlar alabildiğine serpilip gelişmektedir. Coşkunun okura yöneltildiğini belirtmemiz gerekir; çünkü Yone Noguchi'nin dediği gibi «*haiku*'nun eksikliklerini bir sanat eksiksizliğine eriştiren, okurdur»(13).

Japon yazısında ağır basan yönün bir yazılar dizgesi mi (düzanlamsal) yoksa çizilerin bağımsız yaratısı mı (betisel) olduğu kesin değildir. Hangisi olursa olsun, yöntem bakımından betisel, erek bakımından düzanlamsal olan ve bunların çiftleşmesinden doğan kavramsal yazı, bu iki çizgiyi sürdürmüştür (tarihsel süreklilik olarak değil, yöntemi geliştirenlerin anlıklarındaki ilkelerin sürekliliği olarak).

Düzanlamsal (denotative) çizgi, yukarıda gösterdiğimiz

üzere, yalnız yazında, *tanka*'da sürmekle kalmadı, aynı yöntem (betisel yönüyle) Japon resim sanatının en eksiksiz örneklerinde kendini gösterdi.

Sharaku. Bu sanatçı, 18. yüzyılın en güzel oymabaskılarının ve özellikle oyuncu portrelerinden oluşan ölümsüz bir galerinin yaratıcısıdır. Japonya'nın Daumier'si. Buna karşın Sharaku bize hemen hemen yabancıdır. Sharaku'nun belli başlı nitelikleri ancak yüzyılımızda çözümlendi. Bu eleştirmenlerden biri, Julius Kurth, yontunun Sharaku üzerindeki etkisini tartışırken, onun oyuncu Nakayama Tomisaburo'nun oyma resim portresi ile yarı dinsel No tiyatrosunun* eski bir maskesi, bir Rozo maskesi arasındaki koşutluğu ortaya koyar:





Oymabaskının da maskenin de yüzü **özdeş anlatımlı**'dır.... Maske yaşlı bir rahibi, Oymabaskı genç bir kadını göstermesine karşın yüz çizgileri ile kütleler aynı biçimde düzenlenmiştir. Bu ilişki çarpıcıdır, oysa bu iki yapıt bunun dışında birbirine hiç benzemez; bu da Sharaku'nun özgünlüğünün bir başka gösterisidir. Oyulmuş maske, çok titiz gövdebilimsel (anatomik) orantılara göre yapıldığı halde, portre oymabaskısının orantıları olmayacak biçimdedir. Gözler arasındaki uzaklık her türlü sağduyuyu alaya alan ölçüdedir. Burun, gözlere göre herhangi olağan bir burnun olamayacağı iki katı boydadır. Çenenin ağızla hiçbir ilişkisi yoktur; kaşlar, ağız ve yüzün tüm ayrıntıları birbiriyle aşırı ölçüde orantısızdır. **Bu gözlem, Sharaku'nun elinden çıkan bütün büyük portreler için yapılabilir.** Sanatçının, bu oran-

tıların hepsinin yanlış olduğunu bilmemesi kesinlikle olanaksızdır. Sharaku doğallığı tam bir bilinçlilikle yadsımakta ve **yüz ayrıntılarını ayrı ayrı çizişinde katı doğalcılığa yaslanırken bunların birbiriyle orantıları salt anlıksal gerekçelere bağlı kalmaktadır (14).**

Bu işlem, «çığlık» anlamını yaratmak için, bağımsız «ağız» ile bundan ayrı olan «çocuk» simgesini birleştiren kavramsal yazının işlemi değil midir?

Sinemada, olağan biçimde akıp giden bir olayın parçalarında korkunç orantısızlıklara yol açtığımızda; «kavrayan ellerin omuz çekimi»ne, «kavganın boy çekimleri»ne ve «yuvalarından fırlamış gözlerin ayrıntı çekimleri»ne birdenbire geçerek olayı birdenbire parçaladığımızda, olayı birbirinden ayrı düzlemlerde kurgulara ayırdığımızda, zaman yönünden yaptığımızla, Sharaku'nun zamandaşlıkta yaptığı aynı şey değil midir? Bir insanın boylu boyunca görüntüsünün iki katı gözler?! Bu korkunç uyuşmazlıkları bir araya getirerek, parçalanmış olayı yeni baştan bir bütün olarak kurarız, ama bu kez *kendi* görüş açımızdan. Olayla ilişkimizi kendimize göre kurarak.

Herhangi bir olayın orantısız biçimde gösterimi, bizim için başlangıçtan beri örgensel olarak doğaldır. Moskova Ruhbilim Enstitüsü'nden Prof. Luriya bana «soba yakmak» konulu bir çocuk resmi göstermişti. Her şey oldukça titiz bir ilişki içinde, büyük bir dikkatle çizilmişti. Odunlar. Soba. Baca. Ama ortadaki bu büyük dikdörtgendeki bu zikzaklar da ne? Bunların «kibrit» oldukları ortaya çıktı. Bu kibritlerin, ele alınan konudaki çok büyük önemini göz önüne alan çocuk, bunlara, uygun bir boyut vermektedir[1].

---

1 Bu özel eğilimi eski, hemen hemen tarihöncesi kaynağından beri («.... bütün kavramsal sanatlarda, nesnelere önemlerine göre bir boyut verilmiştir: Kral, uyruğunun iki katı büyüktür ya da bir ağaç, görünçlüğün açık havada olduğunu bize bildiriyorsa, bir insanın yarısı kadardır. Bu, anlamına göre boyut verme ilkesinin izleri Çin geleneğinde sürmüştür. Konfüçyüs'ün sevgili çömezi, ustasının yanında ufacık bir çocuk gibidir ve her-

Nesnelerin, kendilerine özgü gerçek (salt) orantılarda gösterilmesi kuşkusuz yalnızca katı biçimsel mantığa saygıdan ileri gelir: Nesnelerin çiğnenemez düzenlerine bir boyun eğmedir bu.

Hem resimde hem de yontuda saltçılığın (absolutism) kurulma dönemlerine arada bir önüne geçilmez bir dönüş vardır.

Salt gerçekçilik, algılamanın hiç de doğru biçimi değildir. Salt gerçekçilik, toplumsal yapının belirli bir biçiminin işlevidir yalnızca. Salt gerçekçilik, bir hükümet saltıkçılığının (otokrasisinin), bir düşünce saltıkçılığının yerleşmesi üzerine kendini gösterir. İmparatorluk muhafız alaylarının üniformalarındaki renk ve çizimlerde resimsel olarak gelişebilecek çeşitten bir düşünyapısal (ideolojik) tekbiçimlilik...

Böylece hiyeroglifin —«resimle anlatma»— ilkesinin nasıl ikiye bölündüğünü gördük: Bu bölünme, ereği bakımından («anlatma», düzanlam ilkesi) yazınsal (edebi) imgeler yaratma ilkelerine; bu ereği gerçekleştirme yöntemi bakımından («resim yapma») Sharaku'nun kullandığı şaşırtıcı anlatım yöntemlerine ayrılıyordu[1].

Tıpkı bir abartmanın (hyperbola) uzayıp giden iki kanadı sonsuzda birleştiği denli —gerçekte kimse bu denli uzak

---

hangi bir topluluktaki en önemli kişi genellikle en büyüktür») (15), Japon çizisel sanatının akrabası olan Çin sanatının en yüksek gelişmesinde izlemek eldedir: «.... Doğal ölçek her zaman resimsel ölçeğe boyun eğmiştir.... Uzaklığa göre, boyut, geometrik görüngeyi değil, her zaman resmin gereklerini izlemiştir. Öndeki nesneler, engellemelerden ya da aşırı vurgulamadan kaçınmak için küçültülebilir ya da resimsel olarak hesaba katılmayacak denli ufak olan çok uzaktaki nesneler, orta uzaklığı ya da önü dengelemek için büyültülebilir» (16).

1 Japon hiyeroglifinin resimci tutumunu yazında geliştirmek James Joyce'a bırakılmıştır. Sharaku'yu çözümlerken Kurth'un kullandığı her sözcük, Joyce'a da açıkça ve kolaylıkla uygulanabilir (E.).

yere adımını atmamıştır!— sonsuz biçimde iki parçaya ayrılan hiyeroglif ilkeleri de, bu çifte uzaklaşmadan hiç beklenmedik bir biçimde bu kez bir dördüncü alanda yeniden birleşir: Tiyatroda.

Bu denli uzun süre birbirinden ayrı durduktan sonra bunlar bir kez daha —dramın beşik çağında— *koşut* bir biçimde, tuhaf bir ikicilikte (dualism) yer alırlar.

Olgunun *anlamı* (düzanlam, denotation), görünçlüğün ardındaki bir sesin *Joruri*'yi* söylemesiyle ortaya konur; olgunun *gösterimi* («resim yapma») görünçlükteki sessiz kuklalarla ortaya konur. Bu eskil biçim (arkaizm), devinimin özel bir çeşidiyle birlikte, ilk Kabuki tiyatrosuna da göç etti. Bu, günümüze dek bölümsel (kısmi) bir yöntem olarak, klasik dağarcıkta korunmuştur (olgunun kimi parçaları görünçlük gerisinden anlatılırken oyuncunun bu olguyu yüzüyle canlandırdığı bölümlerde).

Ama önemli olan nokta bu değildir. En önemli olay, doğrudan doğruya oyun uygulayımına kavramsal yazı yönteminin (kurgu yönteminin) en ilginç yollardan sokuşturulmuş olmasıdır.

Ama bu konuyu tartışmadan önce, ele alınan sorunun niteliğini kesinlikle belirlemek için, çekim konusunda konudan ayrılmamıza izin verilsin.

Bir çekim. Tek bir selüloit parçası. Bu selüloit parçasının üzerindeki ufacık bir dikdörtgen çerçeve, belirli bir yolda düzenlenince, bir olayın parçası olur.

«Bu çekimler birbirine yapıştırılınca kurguyu oluşturur. *Kuşkusuz* ancak uygun bir dizem içinde yapıldığında!»

Sinemacılığın eski, çok eski okulunun öğrettiği, kabaca, buydu. Bu okulun türküsü de şuydu:

«Vida yanına vida,
Tuğla üstüne tuğla....»[1]

Örneğin Kuleşov doğrudan doğruya tuğladan söz açar:

Bir düşünce tümceniz, öykünün bir parçası, tüm dramatik

[1] 1920'li yıllarda SSCB'de çok yaygın «Tuğlalar» şarkısı (Çev.).

zincirin bir halkası varsa elinizde, o zaman bu düşünce tıpkı tuğlalar gibi çekim-şifrelerle oluşturulup anlatılır (17).

«Çekim, kurgunun bir öğesidir. Kurgu, bu öğelerin birleştirilmesidir». Bu en zararlı çözümlemedir.

Burada bir bütün olarak işlemin (bağlama, çekim kurgusu) anlaşılması, bu işlemin akışının (bir parçaya yapıştırılan başka bir parça) yalnızca dış belirtilerinden türemektedir. Böylelikle, örneğin, tramvaylar yollara barikat kurmak için yapılmıştır gibi çok iyi bilinen bir sonuca varmak eldedir; insan tramvayların Rusya'da 1917 şubatında sokak çarpışmalarındaki kullanılışlarının yalnızca dış görünüşünü ele alırsa, tümüyle mantıklı bir tümdengelimdir bu[1]. Ancak tarihsel özdekçi anlayış bunu başka türlü yorumlar.

Bunun en kötü yanı da, böyle bir görüşün, tıpkı aşılmaz bir tramvay gibi, olağan gelişmenin olanakları önüne yatıp durmasıdır. Böyle bir tutum, eytişimsel (dialectical) gelişmeyi hükümsüz bırakır ve olayların eytişimsel özüne hiç el atmadığı ölçüde insanı yalnızca evrimci «olgunlaşma»ya hükümlü kılar.

Uzun vadede de böyle bir evrimcilik insanı ya incelikten geçerek çöküşe ya da kanın dolaşmamasından ötürü kuruyup gitmeye götürür.

Ne denli tuhaf gelirse gelsin, bu iki üzücü olasılığın da ezgisel tanığı, Kuleşov'un son filmi *Şen Kanarya*'dır *(Veseliy kanareyka,* 1929).

Çekim (çerçeve)[2] hiçbir zaman kurgunun bir *öğe*'si değildir.

Çekim (çerçeve) bir kurgu *gözesi*'dir (hücresidir).

---

1 Çarlık Rusya'sında 25 Şubat 1917'de (yeni takvimle 9 Mart 1917) Sen Petersburg'da patlak veren genel grev, ertesi gün ayaklanmaya dönüştü ve tramvaylar devrilerek barikatlar kuruldu. Eisenstein bu olayı anlatıyor (Çev.).

2 Eisenstein çekim için kimi zaman parça, film parçası (fragment) terimini kullandığı gibi, kimi zaman da çerçeve terimini kullanır (Çev.).

Gözeler bölünürlerken nasıl şu ya da bu çeşitten bir olayı, örgenliği (organizmayı) ya da dölütü (embryo'yu) oluşturuyorsa, çekimden (çerçeveden) oluşan eytişimsel sıçramanın öbür yanında da kurgu yer almaktadır.

Peki, buna göre, kurgu ve dolayısıyla bunun gözesi olan çekim (çerçeve) neyle belirlenir?

Çarpışmayla. Birbirine karşıt olan iki parçanın çatışmasıyla. Çatışmayla. Çarpışmayla.

Önümde buruşmuş, sararmış bir kâğıt duruyor. Kâğıdın üstünde gizemli (esrarlı) bir not var:

«Bağlanma: P» ile «Çarpışma : E.»

Bu, P (Pudovkin) ile E (ben) arasında kurgu konusundaki ateşli bir tartışmanın özdeksel (maddi) izidir.

Artık bir alışkanlık oldu bu. Pudovkin düzenli aralıklarla beni gecenin geç saatlerinde ziyaret eder ve kapalı kapıların ardında ilke sorunları üzerinde tartışıp dururuz. Kuleşov okulundan yetişen Pudovkin, kurgunun, parçaların *bağlanması* olarak anlaşılmasını yüksek sesle savunur. Bir zincir oluşturmak üzere. Yani yine «tuğlalar». Bir düşünceyi *yorumlamak* için dizileme sıralanan tuğlalar[1].

Onun karşısına kurgunun bir *çarpışma* olduğu yolundaki kendi görüşümle çıktım. Yani belli iki etkenin çarpışmasından bir kavram *doğacağı* görüşüyle.

Bana göre, bağlanma, *özel* bir durumun olanaklı bir yönüdür.

Fizikte yuvarların (kürelerin) birbirine değmesinden (çarpışma) nasıl sayısız durumların doğabileceğini anımsayınız. Bu durumlar, yuvarların lastikten olmasına ya da lastiğin karışık olup olmamasına bağlıdır. Bütün bu durumlar içinde değmenin öylesine güçsüz olduğu biri vardır ki, çarpışma iki yuvarın da aynı yönde eşit devinimine doğru soysuzlaşır.

---

[1] Pudovkin ile Kuleşov'un kurgu konusundaki görüşleri için şu kitaba bakınız: V.İ. Pudovkin: **Sinemanın Temel İlkeleri.** Türkçesi Nijat Özön (Ankara, Bilgi Yayınevi, 1966) (Çev.).

Bu durum, Pudovkin'in görüşüyle uyuşacak durumlardan biridir.

Geçenlerde bir başka konuşmamız daha oldu. Pudovkin bugün benim görüşüme katılıyor. Doğru, Pudovkin bu arada benim Devlet Sinema Enstitüsü'nde verdiğim bir dizi dersi izlemek fırsatını bulmuştur...

Demek ki, kurgu, çatışmadır.

Her sanatın temeli çatışma olduğu gibi (eytişimsel ilkenin «imgelemci» dönüşümü). Çekim (çerçeve), kurgunun *gözesi* olarak ortaya çıkar. Bundan dolayı çekim (çerçeve) de *çatışma* açısından ele alınmalıdır.

Çekim (çerçeve) içindeki çatışma, gizil (potential) kurgudur; yeğinliğinin gelişmesi sırasında çekimin (çerçevenin) dört kenarlı kafesini kırar ve kurguda çatışmalarını kurgulanmış parçalar *arasındaki* çarpışmalara iter. Mimiğin değişmelerinde olduğu gibi, görünçlükleme de *aynı* kırılmayla uzamsal değişmelere parçalanır. «*Savaş ile Barış*»ın (*«Voina i mir»*) olaylar çokluğu içinde «Rusların önünde bütün engeller boşunadır» parolasının birdenbire ortaya çıkması gibi.

Kurgu herhangi bir şeyle karşılaştırılmak gerekiyorsa; kurgu parçalarının, çekimlerin bir kümelenmesi de, otomobili ya da traktörü yürüten içten yanmalı motorun patlama dizileriyle karşılaştırılmalıdır: Çünkü motorda olduğu gibi kurgunun gücü de bütün filmi ileriye götüren itimlerin işini görür.

Görüntü içinde çatışma. Bu çatışmanın niteliği çok değişik olabilir. Hatta bu öykü içinde bir çatışma olabilir. Tıpkı filmlerdeki bütün görünçlüklerin tek, kesilmemiş bir çekim olarak çevrildiği «tarihöncesi» döneminde olduğu gibi (ki şimdi bile bunun bol bol örnekleri vardır). Ne var ki bu, film biçiminin sıkı çerçevesinin dışındadır.

Görüntü içindeki «sinemalık» çatışmalar şunlardır:

Çizisel yönlerin çatışması.
(Çizgiler: İster duruk ister canlı olsun)
Düzlemlerin çatışması.
Oylumların çatışması.

Kütlelerin çatışması.

(Değişik ışık yeğinliğiyle dolmuş oylumlar).

Derinliklerin çatışması.

Aşağıdaki çatışmalarsa, parçaların birbirine karşıt çiftlere dönmesi için yalnız bir tek yeğinleme itimi gerektiren çatışmalardır:

Göğüs çekimleri, genel çekimler.

Çizisel bakımdan değişik yönlü parçalar. Oyluma dönmüş parçalar, alana dönmüş parçalar.

Karanlığın parçaları, aydınlığın parçaları.

Nihayet şöyle umulmadık çatışmalar da vardır:

Bir nesne ile bu nesnenin boyutları arasındaki çatışmalar; bir olay ile bu olayın süresi arasındaki çatışmalar.

Bu belki kulağa yabancı gelir, ama ikisi de bize yabancı değildir. Birincisi optik yönden biçimbozucu mercekle* sağlanır; ikincisi de tek resimli çevirim* ya da yavaşlatılmış devinimle*.

Bütün sinemalık etkenlerin ve özelliklerin çatışma gibi tek bir eytişimsel formül içine sıkıştırılması, boş bir söz sanatı oyalanması değildir.

Bizim aramakta olduğumuz şey, sinemalık anlatım yöntemleri için birleşik bir dizgedir. Öyle bir dizge ki, bu sinemalık anlatımın bütün öğeleri için geçerli olsun. Bunların ortak göstergeler dizisinde birleştirilmesi, bu işi tümüyle çözecektir.

Sinemanın değişik öğelerinde yapılan deney, salt olarak ölçülemez.

Kurgu konusunda çok şey bilmemize karşın, çekim (çerçeveleme) kuramında henüz en akademik tutumlar, belli belirsiz kimi girişimler ya da insanı büyük bir tedirginliğe düşüren bir çeşit katı köktencilik arasında bocalayıp duruyoruz.

Çerçeveye kurgunun bir çeşit molekülsel (molecular) durumu gibi bakmak, kurgunun kılgısını (pratiğini) çekim (çerçeveleme) kuramında henüz en akademik tutumlar, belli belirkılar.

Aydınlatma kuramı için de böyledir bu. Aydınlatma kuramını, yangın hortumundan fışkırarak somut bir şeye çarpan suyun ya da bir insan yüzünü döven yelin vuruşunda olduğu

gibi, bir ışık demeti ile bir engel arasındaki çarpışma olarak duyabilmek; «süzek»ler* (gauzes) ile «toplayıcı ışıldaklar»ı* çeşitli düzenlemelerle oynar gibi kullanan anlayıştan bambaşka bir ışık kullanılışına götürmelidir insanı.

Şimdiye dek bu çeşit bir tek önemli çatışma ilkemiz vardı: *Optik karşısürüm ilkesi.*

Karşısürümde, yakında başka ve bu denli yalın olmayan bir sorunla karşılaşacağımızı unutmayalım: *Sesli filmde sesdağılımı (akustik) ile optiğin çatışması!*[1]

Şimdi gelin de optik çatışmaların en şaşırtıcılarından birine dönelim: Çekimin çerçevesi ile nesne arasındaki çatışma!

Yönetmenin düzenleyici mantığı ile nesnenin eylemsiz (inert) mantığı arasındaki çatışmanın gerçekleşmesi olarak alıcının durumu, bu çarpışmada alıcı açısının eytişimini yansıtır.

Bu konuda biz hâlâ insanı sayrı edecek ölçüde izlenimciyiz ve ilkeden yoksunuz. Ancak bunun uygulayımında da bir ilke keskinliği edinilebilir. Doğanın gevezelikleri içine dalan kupkuru dörtkenar...

Ve bir kez daha Japonya'dayız! Çünkü sinema yöntemi Japon okullarında resim öğretiminde kullanılmaktadır.

Bizim resim öğretme yöntemimiz nedir? Dört köşeli herhangi bir beyaz kâğıt parçasını al. Sonra da, genellikle kenarları bile kullanmaksızın bu kâğıda kimi somurtkan yontu-sütunlarını (karyatid), kimi kendini beğenmiş Korint başlıklarını ya da alçıdan bir Dante'yi (Moskova'da Hermitage'da çalışan büyücü değil öbürkü yani güldürü yazarı Alighieri) doldur.

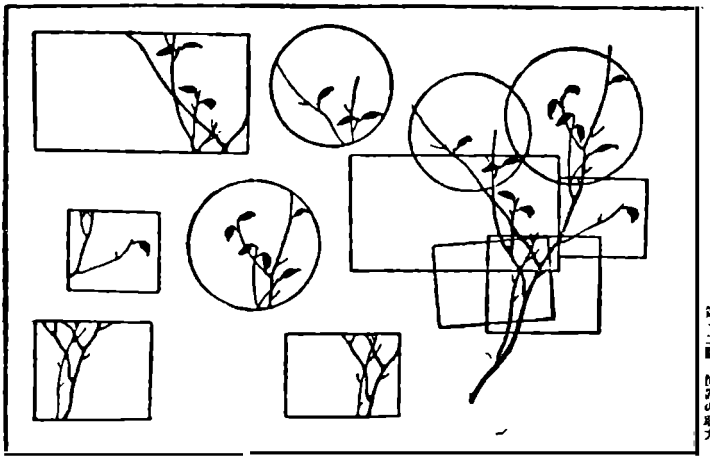
Japon buna bambaşka bir yönden yanaşıyor: İşte bir kiraz dalı (18). Öğrenci bir kare, bir çember, bir dikdörtgen yardımıyla bu bütünden, düzenlemenin birimlerini kesip çıkarır.

Bir çekimi çerçeveler!

Resim öğretimindeki bu iki yol, bugünün sinemasında birbiriyle savaşan iki temel eğilimi niteleyebilir. Birisi, bir olayın mercek önünde uzamsal olarak yapmacık bir biçimde düzen-

---

[1] Bu konuda, kitabın arkasında yer alan I. Ekteki «Bildiri»ye bakınız (Çev.).



第十三図 歌の姿

lenmesi olan can çekişen yöntemdir. Bir ayrımın «yönetilmesinden», mercek önünde bir Babil Kulesi dikilmesine dek gider bu. Öbürü, alıcı yardımıyla «seçme»dir; alıcı yardımıyla düzenlemedir. Günlük gerçeklik parçasının, merceğin baltasıyla yontulmasıdır.

Bununla birlikte, şimdilik, dikkatlerin ağırlık noktası nihayet anlıksal sinemada sinemanın gereçlerinden «tümdengelimlere ve sonuçlara», gerece dayanan «parolalar»a kaymaya başladığından, iki düşünce okulu da birbirinden ayrı olan noktalarını yitirmektedir ve kolaylıkla bir bireşime vardırılabilir.

Sayfalarca önce, bir tramvayda ayağımızdaki lastiği yitirir gibi, tiyatro sorununu yitirmiştik. Şimdi gelin de Japon tiyatrosundaki, özellikle oyundaki kurgu yöntemleri sorununa dönelim.

Kuşkusuz ilk ve en göze çarpıcı örnek, salt sinemalık yöntem olan «geçişsiz oyun»dur. Japon oyuncusu, inceliğin sınırına varmış olan mimik geçişlerin yanı sıra bunun tam tersi olan bir yöntemi de kullanır. Oyuncu, oyununun bir noktasında duruverir; *kurogo*'nun* kara cübbesi onu ister istemez oyun-

culardan gizler. Ve hop!: Oyuncu yeni bir makyajla yeniden ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda yeni bir perukayla. Şimdi coşkusal durumunun yeni bir yönünü ortaya koyar.

Böylelikle örneğin «*Narukami*» adlı Kabuki oyununda oyuncu Sadanji ayyaşlıktan deliliğe geçer. Bu geçiş, mekanik bir kesmeyle çözülmüştür. Aynı zamanda yüzündeki renkli makyaj yağlarında da bir değişiklik olmuş, bir önceki makyajda kullanılmış olanlardakinden daha yeğin bir anlatımı sağlayabilmekle görevli çizgiler derinleştirilmiştir.

Bu yöntem film için önemlidir. Avrupa'nın oyun geleneklerinin filmlere zorla soktuğu «coşkusal geçiş» parçaları, sinemayı zamanı belirlemeye zorlayan bir başka etkidir. Oysa «kesme»li oyun yöntemi yepyeni yöntemlerin oluşturulmasını olanaklı kılmaktadır. Tek bir yüzün yerine, çeşitli durumlardaki bütün bir yüz tipleri dizisini geçirmek, tek bir uğraşman (professional) oyuncunun çok anlayışlı ve örgensel direnmeden yoksun yüzünün değişen yüzeyinden çok daha seçik anlatımsal sonuç sağlar.

Yeni filmimde[1] bir yüzün anlatımının kesinlikle birbirine karşıt uçları arasındaki ara'ları ortadan kaldırdım. Böylelikle sütün kaymağını alan yeni makinenin çevresindeki «kuşku olayı»nda daha büyük bir keskinlik sağlanmıştır: Süt koyulaşacak mı koyulaşmayacak mı? Üçkâğıtçılık mı? Varsıllık mı? Burada inanç ile kuşkunun birbirine karışmasındaki ruhbilimsel süreç, sevinç (güven) ile üzüntüden (düş kırıklığından) oluşan iki aşırı duruma bölünmüştür. Bundan başka bu, ışıkla da iyiden iyiye pekiştirilmiştir: Aydınlatma hiçbir zaman doğal ışık koşullarına uymamaktadır. Bu da gerilimi gözle görülür ölçüde artırır.

Kabuki tiyatrosunun dikkate değer bir başka niteliği, «bölünmüş» oyun ilkesidir. Moskova'yı ziyaret eden Kabuki tiyatrosunda baş kadın rollerini canlandıran Shocho, «*Maskeci*» de (*«Yashao»*) ölmekte olan kızı canlandırırken, oyunun parçalarındaki rolünü birbirinden tümüyle ayrı olarak yapıyordu: Yalnız sağ koluyla oynamak. Yalnız tek ayağıyla oynamak.

---

1 Eski ile Yeni (Çev.).

Yalnız boyun ve başla oynamak. (Böylelikle can çekişmenin tümü, vücudun her üyesinin kendi rolünü oynadığı solo oyunlara bölünmüştü: Ayağın rolü, kolların rolü, başın rolü.) Çekimlere bölünme yani. Feci sonuç yaklaştıkça bu birbirinden ayrı, birbirini izleyen oyun parçaları da gittikçe kısalmaktaydı.

İlkel doğalcılığın boyunduruğundan kurtulmuş olan oyuncu bu yöntemle izleyiciyi «dizemler» yoluyla tümüyle kavrayabilmekte; doğalcılığın en ayrıntılı, birbiri üstüne yığılmış eti ve kanı üzerine kurulu bir görünçlüğü yalnız benimsetmekle kalmayıp, çekici de yapmaktadır.

Temel olarak çekim-içeriği ile kurgu sorunları arasında bir ayırım yapmadığımızdan burada üçüncü bir örneği sayabiliriz:

Japon tiyatrosu bizim görünçlüğümüzde bilinmeyen ölçüde ağır bir tartım kullanır. «*Chushingura*»daki ünlü harakiri görünçlüğü, bütün devinimin, benzerine rastlanmadık ölçüde yavaşlatılmasına dayanmaktadır: Hiç görmediğimiz ölçüde bir yavaşlama. Bundan önceki örnekte devinimler arasındaki geçişlerde bir bölünme gördüğümüz gibi, burada da devinim sürecinin bölünmesini, yani yavaşlatılmış devinimi görürüz. Filmin uygulayım olanaklarını akla yakın bir düzende kullanarak bu yöntemin bütünüyle uygulandığı yalnız tek örnek biliyorum. Genellikle bu yöntem *Bağdat Hırsızı*'ndaki *(The Thief of Bagdad)* «denizaltı krallığı»nda olduğu gibi ya da *Zvenigora*'da yapıldığı üzere bir düşü anlatmak için salt resimsi bir erekle kullanılmıştır. Ya da daha sık olarak bu yöntem Vertov'un *Sinema Alıcılı Adam*'ında *(Çelovek s kinoapparatom)* olduğu gibi yalnızca biçimci hiçlikler ve yersiz alıcı yaramazlıkları olarak kullanılmıştır. Daha övünülebilecek örneğin —hiç olmazsa basın haberlerine göre— Jean Epstein'ın *Usher Evinin Düşüşü (La chute de la Maison Usher)* olduğu anlaşılmaktadır. Söylendiğine göre bu filmde hızlı çalışan bir alıcıyla filme alınan olağan biçimde canlandırılmış coşkular, görüntülükteki gerçekdışı yavaşlıklarından ötürü alışılmadık bir coşkusal baskı sağlamaktadır. Bir oyuncunun oyununun izleyiciler üstündeki etkisinin, her bir izleyiciyle özdeşleşmesine dayandığı akla getirilirse, o vakit bu iki örneği de (Kabuki oyunu ile Epstein'ın fil-

mi) birbirine benzer nedenlerle açıklamak kolaylaşacaktır. Özdeşleşmenin öğretici süreci, bölünmüş bir olgu boyunca ne denli kolaylıkla yol alırsa algılamanın yeğinliği de o denli artar.

Öğretmen «parçalarına ayırma» yöntemini kullanırsa, yeni silah altına alınmış olanların en kalın kafalılarına bile bir tüfeğin kullanılışını öğretmek eldedir.

Kuşkusuz Japon tiyatrosunun en ilginç bağı, sesli filmle olan bağıdır. Sesli film, kendi temel sorunlarını Japon tiyatrosundan öğrenebilir ve öğrenmelidir. Çünkü Japon tiyatrosu görsel ve işitsel duyumların bir fizyolojik ortak paydaya indirgenmesidir[1].

Demek ki Japon ekininin en değişik dallarına salt sinemalık bir öğenin, sinemanın temel siniri olan kurgunun sızışını (yüzeyden de olsa) ortaya koymak olanaklıdır.

Öte yandan Kabuki'nin «sola kayış»ındaki yanlışın tıpkısına düşen yalnız Japon sinemasıdır. Japon tiyatrosunun en ileri önderleri olağanüstü oyunlarının ilke ve uygulayımlarını ellerindeki gerecin geleneksel derebeylik biçimlerinden nasıl çıkaracaklarını öğrenmek yerine, bütün güçlerini bizim «iç» doğalcılığımızın süngerimsi biçim yoksunluğunun uyarlanmasına harcıyorlar. Bunun sonucu göz yaşartıcı ve üzücüdür. Japonya, yine bunun gibi sinemasında da uluslararası tecimsel film yarışmasında yer alan Amerikan ve Avrupa filmlerinin en kötü örneklerine öykünmeyi sürdürüyor.

Kendi ekinsel özelliklerini anlamak ve bunları sinemaya uygulamak: Japonya'nın ödevi bu! Japon uğraştaşlarım (meslektaşlarım), bunu yapmayı bize mi bırakacaksınız?

Özgün adı **«Çerçeve Dışı»** (**«Za kadrom»**) olan bu yazı ilk kez Nikola Kaufman'ın **«Japon Sineması»** (**«Yaponskoye kino»**, Moskova, 1929) adlı kitapçığının sonsözü olarak yayımlanmıştı. **«Cahiers du Cinéma»** (Sayı: 215, Eylül, 1969) dergisindeki Fransızca çeviriden de yararlanılmıştır (Çev.).

---

1 Bundan önceki **«Beklenmedik»** adlı yazıya bakınız (Çev.).

FİLM BİÇİMİNE EYTİSİMSEL BİR YAKLAŞIM

> Doğada hiçbir zaman hiçbir şeyi tek başına görmeyiz; her şeyi önündeki, ardındaki, altındaki, üstündeki bir başka şeyle bağlantılı olarak görürüz.
>
> Goethe (19)

> Marx ile Engels'e göre eytişimsel dizge, yalnızca, dünyadaki dış olayların eytişimsel akışının (tözünün) bilinçli bir yansımasıdır (20).

Demek ki:

Şeylerin eytişimsel dizgesinin
beyne
soyut yaratıya
düşünce sürecine yansıması
düşüncenin eytişimsel yöntemlerini,
eytişimsel özdekçiliği (diyalektik materyalizmi),
FELSEFE'yi
doğurur.

Yine bunun gibi:

Şeylerin aynı dizgesinin
somut yaratıya
biçimlendirmeye yansıması
SANAT'ı
doğurur.

Bu felsefenin temelinde, şeylerin *devimsel* (dinamik) kavranışı yatar.

Varlık, birbiriyle çelişen iki karşıtın birbiri üzerindeki eylemlerinin sürekli evrimidir.

Bireşim, sav ile karşısav arasındaki karşıtlıktan doğar.

Şeylerin devimsel biçimde anlaşılması, ayrıca, sanatın ve bütün sanat biçimlerinin doğru olarak anlaşılabilmesi için de aynı ölçüde gereklidir. Sanat alanındaki bu devimselliğin bu eytişimsel ilkesi kendini

ÇATIŞMA

olarak gösterir. Çatışma, her sanat yapıtının ve her sanat biçiminin var oluşunda temel ilkedir.

Çünkü sanat her zaman bir çatışmadır:

1. Toplumsal görevinden ötürü,
2. Doğasından ötürü,
3. Yöntembiliminden ötürü.

Toplumsal görevinden ötürü: *Çünkü,* Varlığın çelişkilerini ortaya koymak sanatın görevidir. İzleyicinin kafasındaki çelişkileri kamçılayarak hakça görüşler yaratmak, birbirine karşıt tutkuların devimsel çatışmasından doğru kavramlar oluşturmak sanatın görevidir.

Doğasından ötürü: *Çünkü,* sanatın doğası, doğal varlık ile yaratıcı eğilim arasındaki çatışmadır. Örgensel eylemsizlik (inertia) ile bir ereğe yönelik girişim arasındaki çatışma. Öte yandan belirli bir ereğe yönelik girişimin gereğinden aşırı olması —usçu mantığın ilkeleri—, sanatı matematik bir uygulayımcılık içinde kemikleştirir. (Bir açık hava tablosu, topoğrafya haritasına; bir Saint Sebastian tablosu gövdebilim levhasına dönüşür.) Örgensel doğallıktaki —örgensel mantık— aşırılıksa, sanatı biçim yoksunluğuna boğar. (Bir Maleviç, Kaulbach'a; bir Arşipenko, panayırlardaki mumyalar müzesine dönüşür.)

Çünkü örgensel biçimin sınırı (varlığın edilgen ilkesi) *Doğa*'dır. Ussal (rational) biçimin sınırıysa (üretimin etkin ilkesi) *İşleyim*'dir (endüstri). Doğa ile İşleyimin kesiştiği noktada *Sanat* yer alır.

Örgensel biçimin mantığı, ussal biçimin mantığına karşı çıkınca, bunların çarpışması

sanat biçiminin eytişimine

yol açar.

Bu ikisinin karşılıklı eylemleri Devimselciliği doğurur ve belirler. (Yalnızca uzam-zaman sürekliliği anlamında değil, aynı zamanda salt düşünce alanında da bu böyledir. Alışılmış kavram ile devimselliğin özel gösterimi —yani algılamadaki eylemsizliğin devimselleştirilmesi— arasındaki çatışmadan doğan yeni kavramların, görüş noktalarının ortaya çıkışını da, «geleneksel görüş»ün yeni bir görüşe devimsel biçimde dönüşümü olarak görüyorum.)

Aralığın (interval) niceliği, gerilimin baskısını belirler. (Örnek olarak, müzikteki aralıklar kavramına bakınız. Kimi durumlarda aralıklar öylesine uzundur ki, bir kopmaya, sanatın bağdaşık kavramında bir çöküşe yol açar. Kimi aralıkların «işitilmezliği» gibi.)

Bu devimselliğin uzamsal biçimi, anlatımdır.

Geriliminin evreleriyse dizemdir.

Her sanat biçimi, hem de her çeşit anlatım için doğrudur bu.

Bunun gibi, insan anlatımı da koşullu ve koşulsuz tepkeler arasındaki bir çatışmadır. (Bu konuda Klages'e katılmıyorum, çünkü Klages a) İnsan anlatımını devimsellik yönünden bir süreç değil, duruk bir sonuç saymakta, b) Devinimdeki her şeyi «ruh» alanına, ancak engelleyici öğeyi «us»a bağlamaktadır (21). [Buradaki «Us» ve «Ruh» gibi idea'cı (idealistic) türden kavramlar, uzaktan uzağa, koşullu ve koşulsuz tepkelere denk düşmektedir.])

Sanat olarak benimsenebilen her alanda doğrudur bu. Örneğin sanattan sayılan mantıklı düşünce, aynı devimsel düzeneği gösterir:

> ....Eflatun ya da Dante'nin, Spinoza ya da Newton'un düşünce yaşamı, geniş ölçüde, yasa ile uygulaması, türler ile birey ya da neden ile sonuç arasındaki uyumlu bağıntının katıksız güzelliğinden duydukları sevinçle yönlenmiş ve beslenmişti (22).

Bu durum başka alanlarda da, örneğin konuşma alanında da geçerlidir. Konuşmanın tüm özsuyu, canlılığı, devimselliği bir bütün olarak, dizgenin yasaları karşısında parçanın düzensizliğinden doğar.

Buna karşılık, Esperanto gibi yapay, tümüyle kurallara bağlanmış dillerde anlatımın kısırlığını gözlemleyebiliriz.

Şiirin tüm sıcaklığı da bu ilkeden kaynaklanır. Şiirin dizemi, kullanılan ölçü ile bu ölçüyü altüst eden vurguların dağılımı arasındaki çatışmadan doğar.

Biçimce duruk bir olayın devimsel bir işlev olarak kavranması, Goethe'nin şu bilgece sözünde eytişimsel olarak dile getirilmiştir:

> *Die Baukunst ist eine ertarrte Musik.*
> (Mimarlık, donmuş müziktir) (23).

Bağdaşık bir düşünyapıda (tekçi bir görüş açısında) olduğu gibi, bütün de en ufak ayrıntı da tek bir ilkeyle kavranmalıdır. Böylece *toplumsal koşullanma*'nın çatışması ile *varolan doğa*'nın çatışmasının yanında yer alan bir sanatın *yöntembilimi* de yine aynı çatışma ilkesini ortaya koyar: Yaratılacak dizemin temel ilkesi ve sanat biçiminin başlangıç noktası olarak.

Sanat, kendi yöntembiliminden dolayı da her zaman bir çatışmadır.

Burada sanatın genel sorununu özgül bir örnekle, sanatın en yüksek biçimi olan filmi ele alarak inceleyeceğiz.

Çekim ile kurgu, sinemanın temel öğeleridir.

Kurgu

Sovyet sinemasınca sinemanın siniri olarak oluşturuldu.

Kurgunun doğasını belirlemek, sinemanın özgül sorununu çözmektir. İlk bilinçli sinemacılar ile bizim ilk film kuramcılarımız, kurguyu tek tek çekimlerin tuğlalar gibi birbiri ardından sıralanmasıyla gerçekleştirilen bir betimleme aracı gibi görüyorlardı. Bu tuğla-çekimlerdeki devinim ile bileşen parçalardan doğan uzunluk da o zamanlar dizem sayılıyordu.

Hepten yanlış bir anlayış!

Belirli bir nesneyi yalnızca dış deviniminin doğasına bakarak tanımlamak demektir bu. Yapıştırma gibi mekanik bir işlemin, bir ilke düzeyine çıkarılması demektir. Böyle bir uzunluklar ilişkisini dizem diye adlandıramayız. Bu durumda

dizemsel ilişkilerden çok ölçümlü (metric) ilişkiler doğar ve bu ikisi, beden eğitiminde Bode'nin örgensel-dizemsel dizgesinin, Mensendieck'in mekanik-ölçümlü dizgesine olduğu denli karşıttır.

Kuramcı olarak Pudovkin'in bile paylaştığı bu tanıma göre, kurgu bir düşüncenin, tek tek çekimler aracılığıyla *ortaya konmasıdır:* «Destansı» (epic) ilke.

Oysa, bence kurgu, bağımsız hatta birbirine karşıt çekimlerin çatışmasından doğan bir düşüncedir: «Dramatik» ilke[1].

Bir yanıltmaca (sofizm) mı? Hiç de değil. Çünkü biz, uygulayımsal (optik) temelinden yola çıkarak sinemanın tüm doğasını, belli başlı biçemini ve özünü tanımlamaya çalışıyoruz.

Filmdeki devinimin, gerçekte, devinen bir cismin birbirini izleyen iki devinimsiz görüntüsüne dayandığını biliyoruz. Bu görüntüler gerekli hızla art arda gösterilince bir devinim görünüşüne bürünürler.

Birbirini izleyen görüntülerin nasıl *kaynaştığını* ortaya koyan bu yaygın anlatımın, yukarıda kurgunun doğası konusunda halk arasında geçerliğini belirttiğimiz yanlış anlayışta sorumluluk payı vardır.

Tartıştığımız olayın oluşumunu daha yakından inceleyelim. Bu olayın gerçekte nasıl ortaya çıktığını görelim ve bundan gerekli sonucu çıkaralım. Filme alınmış devinimsiz iki görüntü yan yana getirilince ortaya devinim görünüşü çıkıyor. Doğru mu bu? Resimsel yönden ve sözün gelişi, evet.

Ama mekanik yönden, hayır. Çünkü gerçekte, birbirini izleyen her öğe, biri öbürüne *bitişik* değil, biri öbürünün *üstünde* algılanır. Çünkü devinim düşüncesi (ya da duyumu), nesnenin ilk durumundan kalan izlenimin, nesnenin azıcık değişik yeni durumuna bindirilmesinden doğar. Öte yandan, iki

---

1 «Destansı» ile «dramatik» burada biçimin yöntembilimiyle ilgili olarak kullanılmıştır, yoksa **içerik** ya da **olaylar dizisi** (plot) ile ilgili olarak değil! (E.).

düzlemin optik yönden üst üste bindirilmesiyle ortaya çıkan uzamsal derinlik olayının nedeni de budur. Aynı boyuttaki iki öğenin üst üste bindirilmesinden her zaman yeni, daha yüksek bir boyut doğar. Üçboyutluluk olayında da, birbirinin özdeşi olmayan bir çift ikiboyutluluğun bindirilmesinden üçboyutluluk doğmaktadır.

Bir başka alana geçelim: Somut bir sözcük (düzanlam, denotation), bir başka somut sözcüğün yanına getirildi mi, —Çince ya da Japonca'da olduğu gibi—, soyut bir kavrama yol açar. Bu dillerde özdeksel bir kavramsal yazı, deneyüstü (transcendental) (kavramsal) bir sonucu gösterebilir.

Anlığımızda iz bırakmış olan ilk görüntünün çizgileriyle, bunun ardından algıladığımız görüntünün çizgileri arasındaki uyumsuzluk birbiriyle çatışarak, devinim duygusuna yol açar. Görüntüler arasındaki uyumsuzluk derecesi, izlenimin yeğinliğini ve gerçek dizemin gerçek öğesi olan gerilimi belirler.

Üzerinde çizgi ya da yağlıboyayla yapılmış resim bulunan uzamsal bir düzlemi zamansal olarak gözlediğimizde ortaya çıkan şey budur.

Bir tablonun devinimsel etkisi nasıl oluşur? Göz, tablodaki bir öğenin yönünü izler; bundan görsel bir izlenim edinir; bu izlenim daha sonra ikinci bir öğenin yönünü izlemekten doğan izlenimle çatışır. Yönlerin bu çatışması, bütünü kavramaktaki devinimsel etkiyi oluşturur.

I. Bu çatışma salt çizisel olabilir: Fernand Léger ya da Soyut Geometricilikte* (Süprematizm) olduğu gibi.

II. Bu çatışma «ayrıntısal» (anecdotal) olabilir. Daumier ile Lautrec'in betilerindeki (figürlerindeki) olağanüstü devingenliğin gizemi, vücudun çeşitli gövdebilimsel bölümlerinin, zamansal yönden çeşitli, birbirinden kopuk bir düzen içindeki uzamsal koşullarda (durumlarda) verilmiş olmasındadır. Örneğin Toulouse-Lautrec'in Miss Cissy Loftus'le ilgili taşbaskı resminde, ayağın A durumu mantıksal olarak ilerletilirse, vücudun buna denk düşen bir A durumu ortaya çıkarılır. Ama dizden yukarısına dek verilmiş olan vücut durumu zaten A+a durumundadır. Birbirine eklenmiş devinimsiz resimlerin sine-

malık etkisi burada zaten gerçekleştirilmiştir! Kalçalardan omuzlara dek A+a+a durumunu görebiliriz: Beti canlanır, ayağı havaya kalkar!

III. I ile II arasında ilk İtalyan gelecekçiliği* (fütürizmi), —Balla'nın «*Altı Durumdaki Altı Ayaklı Adam*»ı gibi—, yer alır. Çünkü, «ayrıntısal»da etki, doğal birliği ve gövdebilimsel yönden doğruluğu korumakla sağlanırken, çiziselde bu etki salt birincil öğelerle elde edilir. III. durumsa, doğallığı yok etmekle birlikte henüz soyutlamaya ulaşmamıştır.

IV. Yönlerin çatışması, kavramsal yazı çeşidinden de olabilir. Örneğin Sharaku'nun anlatımındaki son derece yetkin gücün gizemi, parçaların gövdebilimsel ve *uzamsal orantısızlığındadır*. Bununla karşılaştırıldığında, I. durum *zamansal orantısızlık* diye adlandırılabilir.

Genelde «düzensizlik» diye adlandırılan bu *uzamsal orantısızlık*, sanatçılar için sürekli bir çekicilik kaynağı ve araç olmuştur. Camille Mauclair, Rodin'in resimleri konusundaki bir yazısında, sanatçıların bu alandaki araştırmalarını şöyle açıklıyor:

> Michelangelo, Rembrandt, Delacroix gibi en yüce sanatçıların tümü, ökeliklerinin (dehalarının) fışkırdığı belirli bir anda, düşünceleri saptamak, bireşime, düşlerinin **resimsel el yazısına** ulaşmak için, bizim yalınkatlaştırıcı usumuzun ve sıradan gözlerimizin algıladığı doğruluk safrasını kaldırıp atıvermişlerdir (24).

19. yüzyılın biri ressam öbürü ozan iki deneyci sanatçısı, bu «düzensizlik»in estetik açıklamasını yapmaya çalışmışlardır. Renoir şu savı öne sürmüştür:

> Her betimlemenin güzelliği, çekiciliğini çeşitlilikte bulur. Doğa, boşluktan da düzenlilikten de tiksinir. Bundan dolayı, düzensizliklere inanan, her türlü kalıplaşmış biçime karşı çıkan bir sanatçının yaratmadığı hiçbir sanat yapıtı, bu ada layık değildir. Düzenlilik, düzen, yetkinlik isteği (ki her zaman uydurma bir yetkinliktir) sanatı yok eder. Sanatta beğenini.ı (zevkin) korunmasında tek olanak, sanatçılara ve halka düzensizliğin önemini öğretmektir. Düzensizlik, her sanatın temelidir.(25).

Baudelaire de günlüğüne şunları yazmıştır:

Azıcık olsun biçimbozumuna uğramamış herhangi bir şey, gerekli çekicilikten yoksundur; bundan da şu çıkar: Düzensizlik, —yani beklenmedik, umulmadık, şaşırtıcı olan şey— güzelliğin temel parçası ve özelliğidir (26).

İster Grünewald ister Renoir'ca kullanılsın, resimdeki düzensizliğin kendine özgü güzelliği daha yakından incelenirse, bunun bir boyutta yer alan bir ayrıntının, değişik bir boyutta yer alan başka bir ayrıntıyla ilişkisindeki orantısızlık olduğu görülecektir.

Bir ayrıntının göreli boyunun bir başkasına göre uzamsal gelişmesi ve sanatçının bu erekle çizdiği orantılar arasında bundan kaynaklanan çatışma, çizilen nesnenin özelliğini, tanımını ortaya koyar.

Son olarak rengi ele alalım: Rengin herhangi bir titremi (tonu), görme duyumuza titreşimin belirli bir dizemiyle ulaşır. Bu, değişmeceli (mecazi) değil, salt fizyolojik anlamda söylenmiştir; çünkü renkler birbirinden ışık titreşimlerinin sayısıyla ayırt edilir.

Rengin komşu titremi ya da ayırtısı (nüansı), bir başka titreşim oranındadır. Bu ikisinin —yani ağkattaki ilk titreşim oranı ile yeni algılanan titreşim oranının— karşısürümü (çatışması), renklerin etkileşimini kavramamızın devimselliğini doğurur.

Bundan dolayı, görsel titreşimlerden sesel (acoustic) titreşimlere doğru bir adım atarsak, kendimizi müzik alanında buluruz. Böylelikle, uzamsal-resimsel alandan, aynı yasaların geçerli olduğu, zamansal-resimsel alana geçeriz. Çünkü müzikte karşısürüm yalnız bir düzenleme biçimi değil, aynı zamanda titremleri algılama ve birbirinden ayırt etme olanağının da temel etkenidir.

Buraya dek sıralamış olduğumuz her örnekte, aynı *Karşılaştırma İlkesi*'nin bize her alanda algılama ve belirleme olanağını sağladığı söylenebilir.

Diyebiliriz ki, devinimli görüntüde (sinemada) iki karşı-

sürümün —çizisel sanatların uzamsal karşısürümü ile müziğin zamansal karşısürümünün— bir bireşimini elde ederiz.

Sinemada bu alanın temel özelliği olarak

görsel karşısürüm

diye adlandırabileceğimiz şey ortaya çıkar.

Bu kavramı filme uyguladığımızda, filmin dilbilgisi sorununa büyük bir yaklaşım sağlamış oluruz. Ayrıca, görsel karşısürümün yepyeni bir gösteri (manifestation) biçimleri dizgesine yol açtığı bir film gösterileri *sözdizimine* de yaklaşabiliriz. (Bu yönde yapılmış deneyler, kendi filmlerimden alınan resimlerle örneklenmiştir.)

Bütün bunların *temel öncülü* şudur:

Çekim (çerçeve), hiçbir zaman kurgunun bir öğesi değildir.

Çekim (çerçeve) bir kurgu gözesidir (ya da molekülüdür).

Bu tanımlamadaki

Arayazı ile çekim
ve
Çekim ile kurgu

gibisinden ikicil (dualistic) bölünme, çözümlemede tek bağdaşık anlatım görevinin üç değişik evresine doğru eytişimsel bir sıçrayış gösterir. Anlatımın bağdaşık (homogeneous) özellikleri, bunun yapısal yasalarının bağdaşıklığını belirler.

Üç evrenin karşılıklı bağıntısı:

Bir savın (soyut bir düşüncenin) *içindeki çatışma,* kendini arayazıların eytişiminde *açığa vurur*; uzamsal olarak kendini çekim içindeki çatışmada *oluşturur*; ayrı ayrı çekimler arasındaki kurgu-çatışmada gittikçe artan yeğinlikle *patlar.*

Bu, tümüyle insancıl, ruhbilimsel anlatımla benzerlik gösterir. İnsancıl, ruhbilimsel anlatım bir güdüler çatışmasıdır; bu da üç evrede yer alır:

1. Salt sesli sözce (verbal utterance). Titremlemesiz: Sözlü anlatım.

2. Davranışsal (gesticulatory) (mimikli-titremlemeli) anlatım. Çatışmanın, insanın tüm anlatımsal vücut dizgesine yansıması. Vücut devinimine dayanan davranış ile titremleme (intonation) davranışı.

3. Çatışmanın uzama yansıması. Güdülerin yeğinleşmesiyle mimikli anlatımın zikzakları, aynı biçimbozum ilkesine uyarak çevredeki uzama yayılır. Bu uzamda devinen insanın, uzamı bölümlere ayırmasından doğan bir anlatım zikzağı ortaya çıkar. *Görünçlükleme.*

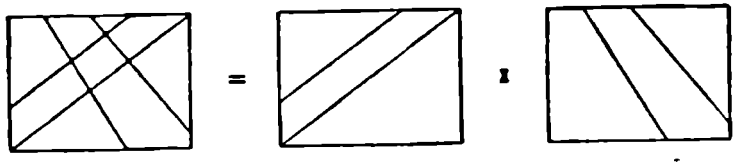
Bu da bize film biçimi sorununun tümüyle yepyeni bir yolda anlaşılması için gerekli temeli sağlar.

Biçim içindeki çatışma türlerine, çekim içindeki çatışmanın özelliğine, birbiriyle çarpışan çekimler arasındaki çatışmaya —kurgu— örnek olarak şunları sıralayabiliriz:

1. Çizisel çatışma (bak. 1. Resim).
2. Düzlemlerin çatışması (bak. 2. Resim).
3. Oylumların çatışması (bak. 3. Resim).
4. Uzamsal çatışma (bak. 4. Resim).
5. Işık çatışması.
6. Dizem çatışması, vb.[1]

Not: Bu dizelge belli başlı özelliklerin, egemen özelliklerin dizelgesidir. Kuşkusuz bunların çoğunun karmaşık biçimde ortaya çıktığı göz önünde tutulmalıdır.

Kurguya geçiş için, yukarıda verilen örneklerden herhangi birini, çizisel çatışmada olduğu gibi, birbirinden bağımsız iki birincil parçaya aktarmak yeterlidir. (Öbür bütün durumlarda da aynı şey yapılabilir):



Birkaç örnek daha:

7. Özdek ile görüş açısı arasındaki çatışma (alıcı açısı yardımıyla uzamsal biçimbozumu olarak elde edilir) (bak. 5. Resim).

---

[1] Bu çatışmalarla ilgili daha ayrıntılı bilgi, bundan önceki yazıda yer almaktadır (Çev.).

8. Özdek ile bunun uzamsal doğası arasındaki çatışma (mercek yardımıyla *optik biçimbozumu* yoluyla elde edilir).
9. Bir olay ile bunun zamansal doğası arasındaki çatışma *(yavaşlatılmış çevirim* ve *tek resimli çevirimle* sağlanır).

ve son olarak

10. Tüm *optik* karmaşa ile apayrı bir alan arasındaki çatışma.

Böylece, optik ile sesel deney arasındaki çatışma

sesli film'i

üretir. Sesli film,

görsel-işitsel karşısürüm

olarak gerçekleşebilir.

Sinema olayının, çatışma biçimleri olarak tanımlanması ve araştırılması, film sorunlarının bütün genel ve özel durumları için bağdaşık bir *görsel dram sanatı* dizgesinin oluşturulmasında ilk olanağı sağlar:

Var olan anlatısal filmdeki dram sanatı denli sağlam ve açık *bir görsel film biçiminin dram sanatı*'nın oluşturulmasını.

Film aracına böyle bir bakış açısından, aşağıdaki biçem olanak ve biçimleri bir film sözdizimi olarak özetlenebilir ya da daha doğrusu bu

bir film sözdizimi denemesi

diye adlandırılabilir.

Burada, şu öneriden kaynaklanan eytişimsel bir gelişmenin bir dizi olanağını sıralayacağız: İki ayrı devinimsiz görüntünün bindirilmesinden —ya da karşısürümünden— doğan devinimli (zaman içinde yer alan) görüntü kavramı.

I. *Kurgunun devinimli parçasının* her biri. Görüntülenmiş her parça. Devinim olayının uygulayımsal tanımı. *Ortada henüz bir düzenleme yoktur.* (Koşan bir adam. Ateş eden bir tüfek. Suyun dökülüşü.)

II. *Yapay olarak üretilmiş devinim görüntüsü.* Temel optik öğe, bilinçli düzenlemelerde kullanılmıştır:

A. *Mantıksal*

1. Örnek (*Ekim* filminden): Ateş eden makineli tüfeğin kurgu yoluyla gerçekleştirilmesi. Ateş etme olayındaki ayrıntıların almaşık kurgusuyla.

A bileşmesi: İyice aydınlatılmış makineli tüfek. Cılız ana ışıklı değişik bir çekim. Çifte patlama: Çizisel patlama + ışık patlaması. Makineli tüfeği kullananın omuz çekimi.

B bileşmesi (bak. 6. Resim): Makineli tüfek takırtısını andıran kurgu etkisinin yardımıyla hemen hemen ikizleme etkisinin sağlanması. Kurgu parçalarının uzunluğu: Her biri ikişer resim.

2. Örnek (*Potemkin*'den): Apansız olgu örneği. Kelebek gözlüklü kadın. Bunun hemen ardından —geçişsiz— aynı kadının gözlüğü parçalanmış, gözü kan içinde görüntüsüne geçiş: Göze kurşun saplanmış izlenimi (bak. 7. Resim).

B. *Mantıkdışı*

3. Örnek (*Potemkin*'den): Aynı yöntemin resimsel simgecilik ereğiyle kullanılışı. *Potemkin*'in toplarının gürlemesiyle Odesa merdivenlerindeki kan dökümünü protesto için mermerden bir aslan yerinden doğrulur (bak. 8. Resim). Bu bölüm, Kırım'daki Alupka Sarayı'nda bulunan mermerden üç duruk aslan yontusunun üç çekiminden oluşturulmuştur: Uyuyan bir aslan, uyanan bir aslan, doğrulan bir aslan. Etki, ikinci çekimin uzunluğunun yanlışsız hesaplanmasıyla sağlanmıştır. İkinci çekimin birincisine bindirilmesi, ilk eyleme yol açar. Bu da ikinci durumun anlığa yerleşmesi için gerekli zamanı sağlar. Üçüncü durumun ikincidekine bindirilmesi ikinci eyleme yol açar: Aslan doğrulur.

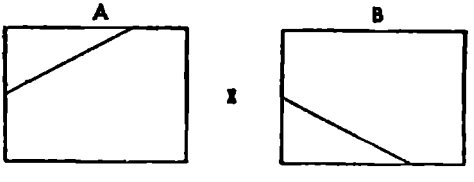
4. Örnek (*Ekim*'den): 1. Örnek, makineli tüfeğin ateş etmesinin, doğrudan doğruya ateş etme işleminin dışındaki öğelerden nasıl simgesel biçimde gerçekleştirildiğini göstermişti. General Kornilov'un çarlığı yeniden

işbaşına geçirmek ereğiyle giriştiği hükümet darbesini anlatmak için, Kornilov'un militarist *eğiliminin,* gereç olarak dinsel ayrıntıları kullanan bir kurguyla gösterilebileceği aklıma geldi. Çünkü Kornilov, darbedeki ereğini, Kafkaslardaki «Vahşi Tümen»i oluşturan Müslümanların kimi Hıristiyanlarla el ele Bolşeviklere karşı kendine özgü bir «Haçlı Seferi» (!) olarak açıklamıştı. Bundan dolayı biz de, başındaki aylası patlamayı andıran ışınlar saçan Barok çağından bir İsa yontusunun çekimi ile zevkten dört köşe olmuş Sevinç Tanrısı Uzume'nin yumurta biçiminde maskesinin çekiminin almaşık kurgusunu yaptık. Kapalı yumurta biçimi ile çizisel yıldız biçimi arasında zaman içindeki çatışma, apansız bir *patlayış,* bir bomba ya da şarapnel patlayışı etkisine yol açtı[1] (bak. 9. Resim). (Bu çeşit gereçlerin maksatlı —ya da düşünyapısal— anlatımsallığının yerindeliğini gösteren 10. Resim aşağıda ele alınacaktır.)

Buraya kadarki örnekler, *yalnızca* optik devinimin bindirmesini kullanan *ilkel fizyolojik* durumları gösterdi.

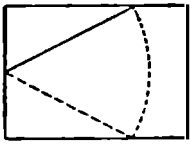
III. Çekimlerin yalnız görülebilir öğeleriyle değil, her şeyden önce ruhbilimsel çağrışımlarla ortaya çıkan *coşkusal* bileşmeler. *Çağrışım kurgusu.* Bir durumu coşkusal olarak vurgulama aracı.

1. Örnekte elimizde birbirini izleyen, konuları özdeş, A ile B çekimleri vardı. Ne var ki bunlar, konunun çerçeve içindeki durumu yönünden özdeş değillerdi:



[1] Kiliselerdeki kule başlıklarının karşıt açılardan alınan çekimlerinin almaşık kurgusu gibi daha ilkel etki örnekleri de bu sınıfa girer (E).

uzamda devimselleştirme'yi, uzamsal devimsellik izlenimini doğuruyordu:



A ile B durumları arasındaki ayrım derecesi, devinimin gerilimini belirler.

Yeni bir durum için, A ile B çekimlerindeki konuların *özdeş olmadığını* varsayalım. Buna karşılık iki çekimin çağrışımı özdeş, yani çağrışımsal olarak özdeş olsun.

Uzam alanında değil, ruhbilim yani coşku alanında *konunun bu devimselleştirilmesi*

coşkusal devimselleştirme'yi

ortaya çıkarır.

> 1. Örnek (*Grev*'de): İşçilerin öldürülmesi kurgusu, gerçekte bu kıyımın, bir kesimevinde boğazlanan bir boğanın almaşık kurgusuyla gerçekleştirilmiştir. Konular ayrı olmakla birlikte, «boğazlanma» çağrışımsal halkayı oluşturmaktadır. Bu da görünçlüğün alabildiğine coşkulu bir güç kazanmasını sağlamak için yapılmıştır. Gerçekte davranışın bağdaşıklığı, bu örnekte etkiyi sağlamakta önemli bir etkendir: Hem çerçeve içindeki devimsel davranışın devinimi, hem de çerçeveyi çizisel olarak bölen duruk davranış[1].

Bu, sonradan Pudovkin'in *Sen Petersburg'un Sonu*'nda *(Konyets Sankt-Peterburga)*, borsa ile savaş alanı çekimlerinin almaşık kurguyla yer aldığı o çok güçlü ayrımda kullanılan bir ilkedir. Daha önceki filmi *Ana*'da *(Mat)* da buna benzer bir

---

[1] **Grev**'in bu ayrımının kurgu dizelgesi «**Film Duyumu**»nda **II. Ek** olarak yer almaktadır (Çev.).

görünçlük vardı: İşçilerin gösterisiyle koşut olarak yer alan ırmaktaki buzçözümü.

Temel görüş açısı —yani konunun coşkusal devimselleştirilmesi— yitirilirse, böyle bir yöntem sayrılıklı (hastalıklı) biçimde güçsüzleşebilir. Sinemacı bu temel noktayı gözden kaçırır kaçırmaz, bu yöntem 'cansız yazınsal simgeciliğe ve biçem cambazlıklarına dönerek kemikleşir. Bu yöntemin böylesine kofça kullanılışından iki örnek anımsıyorum:

2. Örnek (*Ekim*'de): Kışlık Saray'a saldırı sırasında toplanan İkinci Sovyet Kongresi'nde Menşeviklerin iç bayıltıcı uzlaşma türküleri, harp çalan elleri gösteren çekimlerle almaşık olarak verilmiştir. Oysa bu, konuyu hiç de devimselleştirmeyen, salt yazınsal bir benzetmeydi. Yine bunun gibi, Otzep'in *Yaşayan Ölü*'sünde *(Jivoi trup)* —*Ekim*'dekine öykünen— kilise kulelerinin başlıkları ile lirik görünümler, mahkemede savcı ile avukatın konuşmalarıyla almaşık olarak verilmiştir. Bu da «harp» ayrımındaki yanlışın aynıydı.

Öte yandan *salt devimsel* birçok etki, olumlu sonuçlar doğurabilir:

3. Örnek (*Ekim*'de): Motosikletli taburun Sovyet Kongresi'ne katıldığı dramatik an, soyut olarak dönüp duran motosiklet tekerlekleri çekimlerinin, yeni delegelerin kongreye girişini çağrıştırmasıyla devimsellik kazanmıştı. Böylece olayın geniş kapsamlı coşkulu içeriği, gerçek devimselliğe dönüştürüldü.

Aynı ilke —iki benzemez olayın yan yana getirilmesiyle kavramlara, coşkulara yol açma ilkesi— şunu sağlar:

IV. *Tüm olgunun zaman ve uzam belirlemesinden sıyrılması.* Bu alandaki ilk girişimlerim *Ekim*'de yer aldı.

1. Örnek: Askerlerle dolu bir siper. Kocaman bir mermi sipere doğru acımasızca yol alarak içindekileri yerle bir edecek gibidir. Yalnızca öznenin görüş açısından izlenen militarizm karşıtı bir simge olarak bu etki, kendi başına var olan bağımsız bir siper ile yine fiziksel yön-

den bağımsız olan ezici bir askeri ürünün yan yana getirilmesiyle sağlandı.

2. Örnek: Kerenski'nin Bonapartçı düşlerine son veren Kornilov'un hükümet darbesi görünçlüğünde. Burada Kornilov'un tanklarından biri, Kışlık Saray'da Kerenski'nin masasında duran alçıdan bir Napoléon yontucuğunu çiğneyip ezer: Katıksız simgesel anlam taşıyan bir yan yana getiriş.

Bu yöntem Dovjenko tarafından *Arsenal*'da tüm ayrımları düzenlemede kullanıldığı gibi, Ester Şub tarafından da *İkinci Nikola'nın Rusya'sı ve Lev Tolstoy*'da *(Rossiya Nikolaya II i Lev Tolstoy)* belgelik filmlerinin kullanılışına uygulandı.

Her ne kadar henüz uygulamaya geçirilmemişse de, olaylar dizisinin geleneksel işlenişini altüst etmek ereğiyle bu yöntemden bir örnek daha vermek isterim.

1924-1925 yıllarında gerçek bir insanın film portresini çizmek konusunda kafa yoruyordum. O zamanlar gerçek insanı filmlerde ancak kesime uğramamış uzun dramatik görünçlüklerde göstermek eğilimi egemendi. Kurgunun, gerçek insan düşüncesini yok edeceğine inanılıyordu. Abram Room *Ölüm Gemisi*'nde *(Ölüm Koyu/Bukta smerti)* kırk metre uzunluğunda kesiksiz dramatik çekimleri kullanarak bu alanda bir rekor kırmıştı. Ben o zaman böyle bir anlayışı tümüyle sinemaya aykırı buluyordum (bugün de öyle).

İyi de, dilbilimsel yönden herhangi bir insanın yanlışsız biçimde kişileştirilmesi nasıl olabilirdi?

Kuzgun siyahı saçları...
Saçlarının dalgaları...
Mavi mavi ışıyan gözleri...
Çelik gibi kasları...

Daha abartmasız bir betimlemede bile, herhangi bir kişinin sözle anlatılması, çağlayanlar, şimşekler, açık havalar, kuşlar, vb. türünden sözcüklerin kullanılmasına bağlıdır.

İyi ama sinema niçin dilin yöntembiliminden çok, tiyatro ile resmin biçimlerini izlemek zorunda olsun? Hele, dilin yön-

tembilimi, iki somut nesnenin iki somut düzanlamının birleştirilmesinden yepyeni kavramların doğmasına olanak veriyorsa... Dil, filme resimden çok daha yakındır. Örneğin, resimde biçim, *soyut* çizgi ve renk öğelerinden doğar; oysa sinemada çerçeve içindeki görüntünün özdeksel *somutluğu* —bir öğe olarak— işlemede büyük güçlük çıkarır. Öyleyse sözcüklerin, bileşik sözcüklerin türetilmesinde aynı düzenekleri (mekanizmaları) kullanmak zorunda olan dil dizgesine niçin yönelmemeli?

Öte yandan, geleneklere sıkı sıkıya bağlı filmlerde kurgudan neden vazgeçilemez?

Kurgu parçaları arasındaki ayrımlaşma (differentiation), bunların kendi başına birimler olarak var olmamalarında yatıyor. Her parça, az buçuk çağrışımdan başka bir şeye yol açamaz. Bu çeşit çağrışımların birikimi, gerçekçi biçimde görünçlüklenen bir tiyatro oyununun olaylar dizisindeki salt fizyolojik gereçlerin izleyiciye sağladığı etkinin aynını sağlar.

Örneğin, görünçlükteki cinayetin salt fizyolojik bir etkisi vardır. Bu görünçlük *tek* bir kurgu parçası olarak filme alındığında yalnızca bir *bilgi*, bir arayazı işlevi görür *Coşkusal* etkiler ancak olayın kurgu parçalarıyla yeniden kurulmasıyla ortaya çıkar. Kurgu parçalarından her biri belirli bir çağrışıma yol açacak, bunların toplamından da coşkusal duygunun hepsini kapsayan bir bütün ortaya çıkacaktır. Geleneksel olarak şöyle:

1. Bir el bıçağı kaldırır.
2. Kurbanın gözleri birden açılır.
3. Elleri masayı kavrar.
4. Bıçak iner.
5. Gözler elde olmaksızın kırpılır.
6. Kan fışkırır.
7. Bir ağız çığlık atar.
8. Ayakkabının üstüne bir şey akar...

ve buna benzer film kalıpları. Yine de *bir bütün olarak ele alınan olgu*'ya göre, *her parça hemen hemen soyut*'tur. Bu parçalar birbirinden ne denli ayrılıyorsa, o denli soyutlaşmakta; belirli bir çağrışımdan fazlasına yol açmamaktadır.

Burada çok mantıklı olarak şu düşünce usa gelmektedir: Acaba aynı şey, olaylar dizisini böylesine körü körüne izlemek yerine, çağrışımsal gereci özgürce düzenleyerek *Cinayet* kavramının, izleniminin gerçekleştirilmesiyle daha verimli olarak sağlanamaz mı? Burada en önemli görev, cinayet düşüncesini, cinayet duygusunu yaratmadadır. Olaylar dizisi, izleyicilere bir şey anlatmakta kimilerinin henüz onsuz edemeyeceği bir yöntemden başka bir şey değildir! Herhalde bu yöndeki çabalar en ilginç biçim değişikliklerine yol açacaktır.

En azından birileri bunu denemelidir! Bu düşünce kafama takıldığından beri denemeye vakit bulamadım. Bugünse daha çok bambaşka sorunlarla uğraşıyorum. Ama, sözdizimimizin ana çizgisine döndüğümüzde bir şeyler bizi bu görevlere daha çok yaklaştırabilir.

I, II ve III'te gerilim salt fizyolojik etkiyle —salt optikten coşkusala uzanan etkiyle— hesaplanırken, burada ayrıca yeni kavramlara —yeni davranışlara, yani salt anlıksal eneklere— yarayan aynı çatışma-gerilim durumunu da saymalıyız.

1. Örnek (*Ekim*'de): 1917'deki temmuz ayaklanmasından sonra Kerenski'nin işbaşına geçişi ve diktatörlüğü. Burada Kerenski'yi Kışlık Saray'ın merdivenlerini hep *aynı* hızla tırmanırken gösteren beş altı çekimin arasına sıkıştırılan ve gittikçe daha yüksek orunlara (*«Diktatör» — «Başkomutan» — «Denizcilik - ve Ordu Bakanı»* — vb.) tırmandığını belirten arayazılarla gülünç bir etki sağlanmıştı. Burada gittikçe yükselen orunların kofluğu ile «kahramanın» hep aynı basamaklara tırmanması, anlıksal bir sonuç doğurmaktaydı: Kerenski'nin özündeki hiçlik, yerici bir biçimde gösterilmekteydi. Saymaca bir düşüncenin harfi harfine anlatımının, hızla artan görevlerinin üstesinden gelemeyecek belirli bir kişinin *filme alınmış* eylemiyle karşısürümünü sağlamıştık. Bu ikisinin birbirine uymazlığı, bu belirli kişi konusunda izleyicinin salt *anlıksal* kararına yol açar. Anlıksal devimselleştirmenin bir örneğidir bu.

2. Örnek (*Ekim*'de): Kornilov'un Petrograd'a yürü-

yüşü «Tanrı ve Vatan uğruna» yapılıyordu. Bu bölümün dinsel anlamını usçu bir yöntemle açığa vurmaya çalıştık. Görkemli bir Barok çağı İsa'sından bir Eskimo putuna dek uzanan dinsel görüntüleri birbirine kurguladık. Bu durumda, çatışma, Tanrı kavramı ile Tanrı'nın simgeleştirilmesi arasındaydı. İlk yontu gösterildiğinde düşünce ile görüntü birbiriyle tam uyuşumdayken, bu iki öğe bundan sonraki her görüntüyle birbirinden gittikçe uzaklaşır (bak. 10. Resim). «Tanrı» düzanlamını koruyan görüntüler gitgide Tanrı kavramımızla uyuşmazlığa düşer, ister istemez tüm Yaradancılığın gerçek niteliği konusunda bireysel sonuçlar çıkarmaya yol açar. Bu durumda da yine bir görüntüler zinciri, bir önkavram (preconception) ile bu önkavramın *bilinçli olarak aşama aşama saygınlığının yitirilmesi* arasındaki çatışmadan dolayı salt anlıksal bir sonuca ulaşmayı denedi.

Her yeni görüntüyü, ortak düzanlamla karşılaştıran bir işlem sonucu, mantıksal tümdengelimle özdeşleşebilecek bir işlemin ardında, adım adım, bir güç birikmiştir. Bu düşünceleri açığa vurma kararı ve kullanılan yöntem, *anlıksal* olarak zaten algılanmıştır.

Filmin geleneksel *betimsel* biçimi, bir çeşit filmsel usavurma olanağına ulaştırır bizi. Geleneksel film *coşkuları* yönetirken, [anlıksal kurgu] tüm *düşünce süreci*'nin yüreklendirme ve yönetme fırsatını da verir.

Bu iki deney ayrımına eleştirmenlerin çoğunluğunca alabildiğine karşı çıkıldı. Çünkü eleştirmenler konuya salt siyasal anlam vermişlerdi. *Bu biçimin, düşünyapısal yönden vurgulanmış savların anlatımına en uygun düşeni olduğunu* yadsımaya kalkışmayacağım. Ama eleştirmenlerin, bu yaklaşımın salt filmsel olanaklarını tümden gözden kaçırmalarına yazıklanmamak elde değil.

Bu iki deneyde film anlatımının yepyeni biçimine doğru ilk olgunlaşmamış adımı atmıştık. Geleneksel sınırlamalardan kurtulmuş; düşünceler, dizgeler ve kavramlar için geçişlere de açımlamalara (paraphrases) da gereksinim duymayan dolaysız

biçimleri gerçekleştiren, katıksız anlıksal filme doğru bir adım. *Sanat ile bilimin bireşimi*'ne yine de ulaşabiliriz.

Bu, sanat alanındaki yeni dönemimize en uygun düşen ad olacaktır. Lenin'in «sinema, tüm sanatların en önemlisidir» yolundaki sözlerinin kesin doğrulanması olacaktır bu.

Moskova, Nisan 1929

Almanca yazılan bu yazının özgün adı **«Film Biçiminin Oyunbilimi»dir («Dramaturgie der Film Form»).** Biri «Moskova, 9 Nisan 1929», öbürü «Zürih, Kasım 1929» tarihli iki el yazması vardır. Buradaki çeviri **New York Çağdaş Sanat Müzesi Filmliği** Eisenstein Derleminde bulunan birinci müsveddeden **«Film Biçimi»**ne alınan betiğe dayanmaktadır (Çev.).

FİLMSEL DÖRDÜNCÜ BOYUT

Bundan tam bir yıl önce, 19 Ağustos 1928'de, *Eski ile Yeni*'nin kurgusu başlamadan önce, Kabuki tiyatrosunun Moskova'yı ziyaretiyle ilgili olarak şunları yazmıştım[1]:

Kabuki'de.... tiyatroya özgü «kışkırtma»nın biricik tekçi duyumu yer alır. Japonlar her tiyatro öğesine (değişik duyum örgenlerindeki) değişik duygulanım çeşitleri arasında ölçülemez bir birim olarak değil, **tiyatro**'nun tek birimi diye bakarlar.... Japonlar kendilerini çeşitli duyum örgenlerine yönelterek, [tek tek «parçalar»ın] toplamını, insan beyninin kışkırtılması demek olan bir genel **toplam**'a ulaştırıyorlar, çeşitli yollardan **hangisini** izlediklerine hiç aldırmıyorlardı.

Kabuki tiyatrosu konusundaki bu nitelemem bir kehanet oldu. Bu yöntem, *Eski ile Yeni*'deki kurgunun temelini oluşturdu.

Geleneksel kurgu, *egemen öğe*'deki (dominant'taki) kurgudur; yani çekimlerin, egemen belirtilerine göre birleştirilmesidir. Tartıma göre kurgu. Çerçeve içindeki temel eğilime göre kurgu. Çekimlerin uzunluğuna (sürekliliğine) göre kurgu, vb. Bu, ön sırada gelene uygun kurgudur.

Yan yana gelen iki çekimin egemen belirtileri, şu ya da bu çatışmalı bağımlılaşmayı oluşturur ki, bu da şu ya da bu anlamlı etkiyi yaratır (burada salt *katıksız kurgu* etkisinden söz açıyorum).

Bu durum, kurgu birleştirmelerinin bütün yeğinlik düzeylerini, bütün *tepiler*'ini kapsar:

Egemen öğelerin tam bir karşıtından, yani kesinlikle karşıtlamalı bir yapıdan, çekimden çekime belli belirsiz ayırt edi-

---

[1] Bu kitapta yer alan **«Beklenmedik»** adlı yazı (Çev.).

lebilen bir «geçki»ye (modulation'a) geçiş; bundan dolayı *bütün* çatışma durumları, tam bir çatışma yokluğu durumlarını da içine almalıdır.

Egemen öğenin kendisine gelince, ona bağımsız, salt ve hiç değişmez bir şey gibi bakmak söz konusu olamaz. Egemen öğenin az ya da çok özgül olmasını sağlayacak biçimde bir çekimi işlemenin uygulayımsal yolları vardır; ama egemen öğe hiçbir biçimde salt olamaz.

Egemen öğenin nitelikleri çeşitlidir ve çok görelidir. Egemen öğenin niteliklerinin ortaya çıkması, çekimlerin birleştirilmesine bağlıdır ki, bu sonuncu durum da egemen öğeye bağlıdır!

Bir çember mi? İki bilinmeyen niceliğin birbirine eşitlenmesi mi? Kendi kuyruğunu kovalayan bir köpek mi? Hayır, bu yalnızca bir film yasasının doğru tanımlamasıdır. Bir olgudur.

Elimizde şöyle bir kurgu parçaları *ayrım*'ı olsa:

Kır saçlı yaşlı adam,
Kır saçlı yaşlı kadın,
Beyaz at,
Karla örtülü dam,

biz yine de bu ayrımın «yaşlılığın»mı yoksa «aklığın» mı egemen belirtisine doğru yönelmekte olduğunu kesinlikle bilmekten uzak kalırız.

Bütün ayrımı şu ya da bu «yön»de hemen «adlandıran» bu kılavuz-çekimi sonunda bulabilmemiz için önce böyle bir çekimler ayrımının bir süre sürmesi gerekir. Bu belirtici çekimin («geleneksel» kuruluşta) ayrımın elden geldiğince başlangıcına yakın bir yere konması bundan dolayı salık verilebilir. Hatta kimi zaman bunun bir arayazıyla yapılması da zorunlu olur.

Bu görüşler, herhangi bir görüntünün (çerçevenin) kendi içinde *tekanlamlılığı*'yla ilgili sorunun eytişimdışı ortaya konulmasını tümüyle konu dışı bırakır. Film görüntüsü hiçbir zaman bükülmez bir *abece harfi* olamaz; film görüntüsü her zaman

çokanlamlı bir *kavramsal yazı* olarak kalır. Ve bir kavramsal yazı (zaman zaman birbirine tümüyle karşıt olan) kendine özgü *anlamını*, hatta *söylenişini* nasıl yalnızca temel hiyeroglifin yanı sıra yer alan ayrı bir okumayla ya da küçük bir anlamla —doğru okuma için kullanılan bir im— birleştirildiğinde kazanıyorsa, film görüntüsü de ancak böyle bir yan yana getirişle okunabilir.

Özel egemen öğelere uygun geleneksel kurgudan ayrı olarak *Eski ile Yeni* değişik bir yolda kurgulandı. Tek tek egemen öğelerin «aristokrasisi» yerine biz, bütün kışkırtmalar ya da uyaranlar için hakların eşitliğine dayanan «demokratik» bir yöntem getirdik; bu kışkırtmalara ya da uyaranlara bir özet, bir karmaşa diye baktık.

Önemli olan nokta şudur: Egemen öğe (göreliliğinin bütün sınırlarıyla) en güçlü olmasına karşın, çekimin tek uyaranı olmaktan uzak görünür. Örneğin: Güzel bir Amerikan yıldızının cinsel çekiciliği birçok uyaranla sağlanır: Dokumayla —giysi gerecinin dokumasıyla—; ışıkla —yüzünün dengeli ve belirtici aydınlatılmasıyla—; anasoysal-ulusal özelliğiyle (Amerikan izleyicileri için olumlu: «doğuştan Amerikalı tip» ya da Zenci ya da Çinli izleyiciler için olumsuz: «sömürgeci-baskıcı»); toplumsal sınıfıyla, vb. (bunların hepsi fizyolojik tepke özüyle sımsıkı bir birlik içinde bir araya getirilmiştir). Bir sözcükle, *özek* (merkez) uyaran (örneğimizde olduğu gibi cinsel uyaran olduğunu varsayalım) her zaman ikinci derecedeki bir *tüm karmaşa*'yla ya da çok yüksek bir sinirsel etkinliğin fizyolojik süreciyle sağlanmıştır.

Sesdağılımında ve özellikle bu durumda çalgısal (instrumental) müzikte yer alanlar, buna tıpatıp uygun düşer.

Burada, temel bir egemen öğe sesinin titreşimiyle birlikte, *üsttitremler* (overtones) ve *alttitremler* (undertones) diye adlandırılan bütün bir benzer titreşimler dizisi yer alır. Bunların birbirlerine çarpışı, bunların temel sese çarpışı, vb. temel sesi ikinci derecede bir titreşimler sürüsüyle çevreler. Bu yan yana yer alan titreşimler sesdağılımında yalnızca «rahatsız edici» öğeler oldukları halde, aynı titreşimler müzikte, bestede, yüz-

yılımızın Debussy ile Skriyabin gibi deneyci bestecileri için en önemli duygulama araçlarından biri olur.

Aynı şeyi optikte de buluyoruz. Mercekler dizgesiyle düzeltilebilecek olan her çeşit sapınçlar, biçimbozumları ve öbür mercek eksiklikleri de yine düzenleme yönünden hesaba katılabilir ve bir dizi belirli düzenleme etkisi sağlar (28'den 310'a dek mercek açıklıkları kullanarak).

Doğrudan doğruya *filme alınmış gerecin kendisi* olan *bu yan yana getirilmiş titreşimler*'i kullanan düzenlemelerle, tıpkı müzikte olduğu üzere, *çekimin görsel üsttitremsel karmaşası*'nı gerçekleştirebiliriz.

Eski ile Yeni'nin kurgusu bu yöntemle yapılmıştır. Bu kurgu, *özel* egemen öğeler üzerine kurulmamış, kendisine kılavuz olarak bütün uyaranlar içinde tüm uyarımı almıştır. Çekimin içindeki özgün kurgu karmaşası budur ve bu karmaşık çekimde bulunan tek tek uyaranların çarpışmasından ve birleşmesinden doğar.

Bu uyaranlar «dış nitelikler»i yönünden ayrışıktır (heterogeneous); fakat fizyolojik tepkeye dayanan özleri bunları demir gibi bir birlik içinde birbirine bağlar. Bu uyaranlar algılamada «ruhsal» oldukları denli fizyolojik de olduklarından burada yalnızca *daha yüksek bir sinirsel etkinliğin* fizyolojik süreci söz konusudur.

Böylelikle çekimin genel belirtisinin ardında, bunun titreşimlerinin bir *bütün* olarak fizyolojik özeti, bütün uyaranlarının ortaya çıkışının karmaşık birliği olarak özeti, kendini gösterir. Bu, *çekimin özel «duygusu»*dur ki, bir bütün olarak çekim tarafından oluşturulur.

Bu da çekimi, Kabuki yöntemi içindeki ayrı ayrı görünçlüklere benzeyen bir kurgu parçası yapar. Çekimin temel belirtisi derlenmiş olan uyaranların bir araya hangi yoldan getirildiğine bakılmaksızın, bir bütün olarak beyin kabuğu üzerindeki etkisinin son özeti olarak alınabilir. Böylelikle, *toplamlar*'ın niteliği, herhangi bir çatışmalı düzenlemede yan yana konabilir, bundan dolayı da kurgu çözümlerinde tümüyle yeni olanaklar ortaya çıkarır.

Daha önce de gördüğümüz gibi, bu yöntemler doğurganlık gücü dolayısıyla, olağanüstü bir *fizyolojik* nitelikle birlikte yer alırlar. Tıpkı, yapısını iki katlı üsttitremlere dayayan müzikte olduğu gibi. Beethoven'in *klasisizm*'i değil, Debussy ile Skriyabin'in *fizyolojik niteliği.*

Eski ile Yeni'nin duygulandırıcılığındaki olağanüstü fizyolojik nitelik, izleyicilerinin çoğunca belirtilmişti. Bunun açıklaması şundadır: *Eski ile Yeni, görsel üsttitremler ilkesine dayanılarak kurgulanan ilk film*'dir.

Geleceğin sinemasının uzaktan parıldayan klasikliğinde üsttitremsel kurgunun, başlangıçta her zaman olduğu gibi egemen öğenin belirtisine uygun kurguyla kullanılması kuşkusuz olmakla birlikte, yeni yöntem kendisini ilkede bileyleyen bir soruda gösterecektir. Üsttitremsel kurgu ilk adımını egemen öğeyle keskin *karşıtlık* çizgisinde atacaktır.

Kuşkusuz, *Eski ile Yeni* de dahil olmak üzere, kurgunun bireşimci kullanılışlarının yer aldığı birçok örnek vardır. Örneğin, *Eski ile Yeni*'de dinsel törenin uç noktası (yağmur duası), çekirge, biçme makinesi ayrımları uzamsal «benzerlik»lerinde zaten var olan hızlı gelişme içinde, *ses* çağrışımlarına bağlı olarak *görsel yönden* kurgulanmışlardır.

Kuşkusuz yöntem bakımından özellikle ilgi çekici olan nokta, baştan sona *egemen öğe-dışı* olan kuruluşlardır. Bunlarda egemen öğe *görevin* salt *bir fizyolojik formülleştirilmesi* olarak görünür. Örneğin dinsel törenin başlangıcının kurgusu, tek tek çekimlerdeki «ısı doymuşluğunun dereceleri»ne göredir ya da devlet çiftliği ayrımının başlangıcındaki kurgu, «etoburluğu» çizgisine uygundur. Sinemacılık kolu dışındaki koşullar, birbiriyle ilişkilerinde mantık yönünden (gerek biçim gerekse doğal yönden) tümüyle yansız olan gereç arasında en umulmaz fizyolojik belirtileri sağlar.

Bu filmde, egemen öğeye göre yapılan katı, skolastik kurguyla açıktan açığa alay sayılabilecek sayısız kurgu birleştirmeleri durumları vardır. Bunu göstermenin en kestirme yolu, filmi kurgu masasında incelemektir. İnsan ancak o zaman *Eski ile Yeni*'de bol bol bulunan tümüyle «olanaksız» kurgu birleştirmelerini açıkça görebilir. Bu aynı zamanda *Eski ile Yeni*'nin

ölçülerinin, «boyutları»nın büyük ölçüdeki yalınlığını da gösterecektir.

Kimi ayrımların geniş bölümleri, baştan sona, uzunluk yönünden tümüyle aynı ya da en ilkel biçimde yinelenmiş kısa çekimlerden kurulmuştur. Birleştirilmiş parçaların tüm çapraşık, dizemli ve *duyumcu* ayırtı çizemi (şeması) hemen hemen bütünüyle her parçanın «ruhsal-fizyolojik» titreşimleri üzerindeki çalışmaya göre yönetilmiştir.

Eski ile Yeni'nin özel kurgusunun kesinlikle belirlenmiş alanını kurgu masasında araştırmıştım. Bu da film yoğunlaştırıldığında ve kısaltıldığında oldu. Dizileme ile kurguya yardımı dokunan «yaratıcı esrime» (creative ecstasy) —çekimlerin «işitilmesi ve duyulması»nın «yaratıcı esrime»si— artık tümüyle geçmişte kalmıştı. Kısaltma ve kesmeler esin değil, yalnızca uygulayım ve ustalık gerektirir.

Ve bu noktada, dinsel tören ayrımını kurgu masasında incelerken, bu ayrımın parçalarının birleştirilmesini katı sınıflardan hiçbirine, insanın kendi deneyimini uygulayabileceği hiçbir sınıfa uygun düşürememiştim. Masada devinimden yoksunken, bunların seçim nedeni hiçbir biçimde anlaşılır çeşitten değildi. Bunların birleştirilmesindeki ölçüt, olağan sinemalık ölçütünün dışında görünür.

Burada görsel ve müziksel üsttitremler arasındaki tuhaf bir benzerlik daha göze çarpmaktadır: Bu üsttitremler nasıl bir müzik notasında izlenemezse, duruk bir görüntüde de izlenemez. Her iki üsttitrem de gerçek değerler olarak ancak müziksel ya da sinemalık *süreç*'in devimselliğinde anlaşılır.

Notada sezilen ama yazılamayan üsttitremsel çatışmalar, filmin gösterim aygıtından geçişindeki ya da bir senfoninin bir orkestra tarafından seslendirilmesindeki eytişimsel süreç olmaksızın ortaya çıkamaz.

Görsel üsttitremin bir dördüncü boyutun gerçek parçası, gerçek öğesi olduğu doğrulanmıştır!

Üç boyutluda uzamsal yönden anlatılamayan ve yalnızca dördüncü boyutta (üç boyuta eklenen zaman) var olan ve ortaya çıkan şey.

Dördüncü boyut! Einstein mı? Yoksa gizemcilik (mistisizm) mi? Ya da şaka mı?

Bir dördüncü boyutla ilgili bu yeni bilgiden ürkmeye son vermenin zamanıdır. Einstein'ın kendisi bize güven veriyor:

> Matematikçi olmayanlar, «dört boyutlu» şeyleri işittiklerinde, gizli bilgilerin uyandırdığından pek de değişik olmayan duygularla, gizemli bir ürperme geçiriyorlar. Oysa içinde yaşadığımız dünyanın dört boyutlu bir uzam-zaman sürekliliği olduğundan daha beylik bir söz yoktur (27).

Devinim duyusu için —en ilkel düzeyinde bile— sinema gibi olağanüstü bir aracımız olduğuna göre, bu dört boyutlu uzam-zaman sürekliliğinde somut bir yönelmeyi en kısa zamanda öğrenebilir, hem de kendimizi terliklerimizin içindeymişcesine rahat hissedebiliriz. Ve pek yakında da bir beşinci boyut sorununu ortaya atacağız!

Üsttitremsel kurgu, şimdiye dek bilinen kurgu süreci içinde yeni bir sınıf olarak ortaya çıkmıştır. Bu yöntemin *uygulanış* alanı, daha şimdiden, çok büyüktür. Bu yazının, sesli filme ayrılmış bir sayıda yayımlanmasının nedeni de budur![1]

Bu yazının başında sözü geçen ve «beklenmedik birleşme»yi, Kabuki tiyatrosu ile sesli film arasındaki benzerliği belirten yazıda, görsel ve işitsel görüntüleri birleştirmedeki karşı sürümsel yöntem konusunda şunları yazmıştım:

> İnsan bu yönteme egemen olmak için kendinde yeni bir duyumu geliştirmelidir: Görsel ve işitsel algıları bir «ortak payda» ya indirgeme yeteneği.

Ama yine de *işitsel ve görsel* algılamaları bir ortak paydaya *indirgeyemeyiz*. Bunlar ayrı boyutlarda değerlerdir. Ama görsel üsttitrem ile sesli üsttitrem *tek başına ölçülebilir* tözün değerleridir. Çünkü görüntü bir *görsel algılama* ve bir işitsel algılamaysa da, *gerek görsel gerekse işitsel üsttitremler bütünüyle*

---

[1] Bu yazının yayımlandığı 27 Ağustos 1929 günlü «Sinema» (Kino) gazetesi, bir ay önce toplanan «Sinema İşçileri Sesli Sinema Konferansı»yla ilgili konuşma ve raporlara ayrılmıştı (Çev.).

fizyolojik duyulardır. Bundan dolayı bunlar, kılavuz yerine geçen, sonuca ulaştıran işitsel ya dâ sesli[1] kategorilerin dışında *tek ve aynı çeşittendirler.*

Çünkü müziksel üsttitrem (titreşim), «işitiyorum» sözüne tam uymaz.

Görsel üsttitrem de «görüyorum» sözüne tam uymaz.

İkisi için de sözlüğümüze yeni ve tek bir formül girmelidir: «Duyuyorum» (hissediyorum).

Üsttitrem kuramı ve yöntembilimi, öbürleri arasında, Debussy ile Skriyabin eliyle geliştirilmiş ve tanıtılmıştı. *Eski ile Yeni, görsel üsttitrem*'in yeni bir kavramını getirir. Görsel ve işitsel *üsttitremler* arasındaki karşısürümsel çatışmadan Sovyet sesli filminin düzeni doğacaktır.

Özgün adı
«Sinema: Dördüncü Boyut»
(«Kino çetirek izmerenyi») olan
bu yazı
ilk kez **«Sinema»**
(«Kino», Sayı: 34, 27 Ağustos 1929)
gazetesinde yayımlanmıştır (Çev.).

---

1 Eisenstein'ın müsveddesinde, **«Film Biçimi»**nde ve **«6 Ciltte Seçme Yapıtları»**da «işitsel ya da sesli» olarak geçmektedir. Ancak bunun bir kalem sürçmesi olduğu anlaşılmaktadır. Bağlama göre de bunun «işitsel ya da görsel» olması gerekir (Çev.).

KURGU YÖNTEMLERİ

> Her sanatta ve her buluşta, deney hep kurallardan önce gelmiştir. Zaman geçtikçe bulgu işine bir yöntem ayrılmıştır.
>
> Goldoni (28).

Daha önceki deneyimlerimizle ilintisi bulunmayan üsttitremsel kurgu sinemaya yapma bir biçimde mi aşılandı, yoksa bu, yalnızca eytişimsel bir sıçrama yapan ve yeni bir nitel yüklem olarak çalışmaya başlayan bir yüklemin nicel birikimi midir?

Başka bir deyişle, üsttitremsel kurgu, tüm kurgu dizgesi yöntemlerinin gelişmesinde öbür kurgu biçimleriyle ilişkili olarak yerini alan eytişimsel bir gelişme aşaması mıdır?

Bildiğimiz temel kurgu sınıfları şunlardır:

1. Ölçümlü (metric) Kurgu

Bu kuruluşun temel ölçütü (criterion), parçaların *salt uzunluğu*'dur. Bu parçalar birbirine bir müzik ölçüsüne uygun kalıp içinde, uzunluklarına göre eklenir. Gerçekleştirme, bu «ölçüler»in yinelenmesiyle ortaya çıkar.

Gerilim, bir yandan formülün asıl orantıları korunurken, öte yandan parçaların kısaltılması sonunda ortaya çıkan mekanik ivmenin etkisiyle sağlanır. Yöntemin ilkel biçimi: Kuleşov'un kullandığı çeyrek ölçü, marş ölçüsü, vals ölçüsü (3/4, 2/4, 1/4, vb.); yöntemin yozlaşması: Çapraşık düzensizlikteki bir ölçüyü (16/17, 22/57, vb.) kullanan ölçümlü kurgu.

Böyle bir ölçü «basit sayılar bağıntı yasası»na aykırı olduğundan, fizyolojik bir etkide bulunma durumu ortadan kalkar. Bundan dolayı, en geniş ölçüdeki etkililiği sağlamak için, bir

izlenim seçikliği veren basit bağıntı zorunludur. Yine bundan dolayı bu çeşit ilişkilere her alandaki sağlam klasiklerde rastlanır: Mimarlık; bir resimdeki renk; Skriyabin'in çapraşık bestesi (bölümleri arasındaki bağıntı hep kırılca (kristal) arılığındadır); geometrik görünçlüklemeler; açık ve seçik devlet planlaması, vb.

Buna benzer bir örnek Vertov'un *On Birinci Yıl*'ında *(Odinnadtsati)* bulunabilir. Bu filmde ölçümlü ölçü vuruşu matematik yönden öylesine çapraşıktır ki, insan bunu yöneten orantı yasasını ancak «bir cetvelle» bulabilir. Algılanan *izlenim*'le değil, *ölçme*'yle.

Vuruşun, algılanan izlenimin bir parçası olarak tanınabilir olması gerektiğini söylemek istemiyorum. Tersine. Bu vuruş, tanınamaz olmasına karşın, duyumsal (sensual) izlenimin «düzenlenmesi» için mutlaka gereklidir. Vuruşun seçikliği, filmin «nabız atışı»yla izleyicinin «nabız atışı»nı eşleyebilir. Çeşitli yollardan sağlanabilecek böyle bir eşleme olmaksızın bu ikisi arasında bağıntı kurulamaz.

Ölçümlü vuruşun aşırı çapraşıklığı, seçik bir coşkusal gerilim yerine bir izlenimler kargaşası oluşturur.

Ölçümlü kurgunun üçüncü bir kullanılış biçimi, aşırı yalınlık ile aşırı çapraşıklık arasında yer alır: Uzunluğu değişen iki parçayı, bu parçalardaki iki çeşit içeriğe uygun olarak almaşıklama (nöbetleşe) kullanmak biçiminde. Örnekler: *Ekim*'deki *lezginka*[1] ayrımı ile *Sen Petersburg'un Sonu*'ndaki yurtseverce gösteri. (Sonuncu örnek *salt ölçümlü* kurgu alanında bir klasik sayılabilir.)

Bu çeşit ölçümlü kurguda, parçanın görüntüsündeki içerik, parçanın salt uzunluğuna bağlıdır. Bundan dolayı ancak parçanın geniş çapta egemen içerik niteliği göz önüne alınır; bunlar «anlamdaş» çekimlerdir.

2. Dizemsel (ritmik) Kurgu

Burada, parçaların uzunluklarını belirlemede, görüntüdeki içerik, göz önüne alınmakta eşit hakları olan bir etkendir.

---

[1] **Lezginka:** Lezgilerin (Dağıstanlıların) oynadıkları bir Kafkas halk oyunu (Çev.).

Parça uzunluklarının soyut belirlenmesi, yerini *gerçek* uzunlukların esnek bağıntısına bırakır.

Burada gerçek uzunluk, ölçümlü bir formüle göre matematik yönden belirlenmiş parça uzunluğuna uygun düşmez. Burada parçanın kılgısal (pratik) uzunluğu, parçanın özelliklerinden ve ayrımın yapısına uyarak tasarlanmış uzunluğundan doğar.

Burada parçalar ile bu parçaların dizemsel ölçülerinin tam ölçümlü *özdeşlik* durumlarını bulmak eldedir. Bu dizemsel ölçüler de, parçaların, içeriklerine göre düzenlenmesiyle sağlanır.

Burada ivme yoluyla biçimsel gerilim, parçaların yalnız temel plana uygun olarak değil, aynı zamanda buna aykırı olarak kısaltılmasıyla sağlanmıştır. En duygusal aykırılık, kolaylıkla seçilebilir bir tartıma daha yeğin gerecin sokulmasıyladır.

Potemkin'deki «Odesa Merdivenleri» ayrımı bunun açık bir örneğidir. Burada askerlerin ayaklarının merdivenleri inerkenki dizemsel çarpışı, bütün *ölçümlü* isterleri çiğner. Kurgunun vuruşuyla eşlemesiz olan bu çarpış her seferinde *vuruş-dışı* (offbeat) olur; çekimin kendisi de, bu görünüşlerin her birinin çözümünde tümüyle değişiktir. Son gerilim kasılması, basamakları inen ayakların dizeminden başka bir dizeme —aşağıya doğru yeni bir devinim çeşidiyle—, aynı canlılığın bundan sonraki yeğinlik düzeyine —merdivenlerden aşağıya yuvarlanan bebek arabası— geçişle sağlanır. Araba, ilerleyen ayakları doğrudan doğruya hızlandırıcı bir rol oynar. Adım adım iniş, yuvarlanarak inişe geçer.

Bunu, yukarıda *Sen Petersburg'un Sonu*'ndan alınan örnekle karşılaştırın. Bu son örnekte yeğinlik, parçaların her birini tek bir ölçümlü ölçü içinde gereken en küçük parçalarına ayırmakla sağlanmıştır.

Bu çeşit ölçümlü kurgu, buna benzer yalın marş ölçülü çözümlere tümüyle uygun düşer. Ancak daha çapraşık dizemsel gerekler için yetersizdir.

Bu çeşit ölçümlü kurgu böyle bir soruna zorla uygulandı mı kurgu başarısızlığıyla karşılaşırız. Bu da *Cengiz Han'ın Ka-*

lıtçısı (Potomok Çingiz Kana) filmindeki dinsel maske dansı gibi başarısız bir ayrımın nedenini ortaya koyar. Çapraşık bir ölçümlü vuruş temeline dayanan, parçaların özel içeriğine uygun düşmeyen bu ayrım ne özgün törenin dizemini ortaya koyar ne de sinemalık yönden duygusal bir dizemi getirir.

Bu çeşit durumların çoğunda, uzmanda şaşkınlıktan başka, sıradan izleyicide de karmakarışık bir izlenimden başka bir şeye yol açılmaz. (Her ne kadar —gösterilen örnekte olduğu gibi— yapma bir müzik eşliğinin koltuk değneği böylesine güçsüz bir ayrımı biraz desteklerse de temel güçsüzlük yine de sürüp gider.)

3. Titremsel (tonal) Kurgu

Bu terim ilk kez kullanılmaktadır. Bu terim, dizemsel kurgunun ötesindeki bir aşamayı anlatır.

Dizemsel kurguda, kurgu devinimini görüntüden görüntüye sürükleyen, görüntü içindeki devinimdir. Görüntü içindeki bu devinim, devinimli cisimlerin yer değiştirmesi olabilir ya da izleyicinin, herhangi bir devinimsiz cismin çizgisi boyunca yönelen gözünün devinimi olabilir.

Titremsel kurguda devinim geniş bir anlamda algılanmıştır. Devinim kavramı kurgu parçasının *bütün duygularını* kapsar. Burada kurgu, parçanın özellik taşıyan *coşkusal sesi*'ne, parçanın egemen öğesine dayanır. Parçanın genel *titrem*'ine.

Parçanın coşkusal sesinin «izlenimci yoldan» ölçülebileceğini söylemek istemiyorum bununla. Bu alanda parçanın özellikleri tıpkı ölçümlü kurgudaki «cetvelle» ölçme gibi en ilkel biçimde olduğu denli kesinlikle ölçülebilir. Ancak ölçü birimleri değişiktir ve ölçülecek nicelikler de başkadır.

Örneğin bir parçadaki ışık titreşimi derecesi, ışığa duyarlığı olan selenyum elementiyle ölçülmekle kalmaz, bu titreşimlerin her kertelenmesi çıplak gözle de algılanabilir. Bir parçaya «daha loş» gibi üstünlük ve coşkusal nitemini (sıfatını) verirsek, aynı zamanda bu parçanın aydınlanma derecesi için matematik bir katsayı da bulabiliriz. Bu bir «ışık titremselliği» olayıdır. Ya da parça «tiz sesli» diye nitelendirilmişse, bu nitelemenin ardında, görüntü içindeki öbür biçimdeki öğelerle kar-

şılaştırıldığında birçok keskin açılı öğeleri bulmak eldedir. Bu da bir «çizisel titremsellik» olayıdır.

Bulanıklığın ya da «keskinliğin» çeşitli derecelerinin düzenlenmesiyle çalışmak, titremsel kurgunun belirgin bir kullanış biçimidir.

Daha önce de söylediğim gibi bu, parçaların coşkusal sesinin egemen öğesine dayanmaktadır. Bir örnek: *Potemkin*'deki «sis ayrımı» (Vakulinçuk'un cenazesi önünde halkın yas tutmasından önceki ayrım). Burada kurgu bütünüyle parçaların coşkusal «ses»ine, uzamsal değişmelere yol açmayan dizemsel titreşimlere dayanmaktaydı. Bu örnekte, titremsel egemen öğenin yanı sıra, ikinci derecede, yardımcı bir *titremsel* egemen öğenin de işe karışması ilginçtir. Bu, görünçlüğün titremsel yapısını, dizemsel kurgu geleneğine bağlar ki, bunun da en ileri gelişmesi titremsel kurgudur. Ve dizemsel kurgu gibi bu da yine ölçümlü kurgunun özel bir çeşididir.

Bu ikinci derecedeki egemen öğe, belli belirsiz değişen devinimlerle ortaya konmuştur: Suyun çalkanması; demirli geminin ve şamandıraların hafif sallantısı; yavaşça yükselen buğu; yavaşça suya konan martılar.

Doğrusunu söylemek gerekirse, bunlar da yine *titremsel* düzende öğelerdir. Bunlar uzamsal-dizemsel niteliklerden çok, titremsel niteliklere göre devinen devinimlerdir. Burada uzamsal yönden ölçülemeyecek değişmeler, coşkusal seslerine göre birleşmiştir. Fakat parçaların birleşmesinde baş gösterge, optik ışık titreşimleri («sis» ile «parlaklık»ın çeşitli dereceleri) olan temel öğelerine göre belirlenmişti. Ve bu titreşimlerin düzenlenişi, müzikteki küçük bir uyumla (harmony) tam bir özdeşliği ortaya koyar. Bundan başka bu örnek, *değişme* olarak devinim ile *ışık titreşimi* olarak devinimi birleştirerek bir uzlaşıklık (consonance) gösterisi sağlar.

Kurgunun bu düzeyinde artmış olan gerilim de, aynı «müzik» egemen öğesinin yeğinleşmesiyle oluşmuştur. Bu çeşit yeğinleşmenin açık bir örneğini *Eski ile Yeni*'deki gecikmiş hasat görünçlüğü ortaya koymaktadır. Bu filmin bir bütün olarak kuruluşu, bu tek ayrımda olduğu gibi, temel bir kuruluş işle-

mine katılır; yani, *öykü* ile bunun *geleneksel biçimi* arasındaki çatışmaya.

Coşkusal kuruluşlar, coşkudışı gerece uygulandı. Uyaran, her zamanki kullanılışı olan durumdan (örneğin filmlerde genellikle kullanılan kösnüllük) titrem bakımından karşıtlamcı (paradoksçu) yapılara aktarıldı. «İşleyimin temel direği» sonunda ortaya çıkarıldığında, bu bir yazı makinesidir. Boğa ile inek mutlu bir biçimde birleşiyorlar. Kuşkuyu da tutkuyu da veren *Kutsal Çanak*[1] değil, bir kaymak makinesidir.

Bundan dolayı hasadın izleksel *minör*'ü fırtınanın, yağmurun izleksel *majör*'üyle çözümlenir. Evet, hatta yığılmış hasat —güneşlenen verimliliğin geleneksel büyük izleği—, aynı hasadın yağmurla ıslanması olan küçük izleğinin bir çözümlenişidir.

Burada gerilimin artışı, aralıksız bir egemen öğe uygusunun (akorunun) içten güçlenmesiyle oluşur, yani «fırtınadan önceki baskı» parçasındaki gittikçe artan duyguyla.

Daha önceki örnekteki gibi, titremsel egemen öğe —ışık titreşimi olarak devinim—, ikinci derecedeki bir dizemsel üst egemen öğeyle, yani değişme olarak devinimle birlikte gitmektedir.

Bu devinim burada hava akımlarının yağmur sellerine dönmesiyle ortaya çıkan yelin gittikçe artan yeğinliğiyle anlatılmıştır. Basamakları inen adımların, aşağıya doğru yuvarlanan bebek arabasına aktarılmasıyla kesin bir benzerlik gösterir.

Genel yapıda yel-yağmur öğesinin egemen öğeyle bağıntısı, ilk örnekteki (limandaki sis) dizemli sallantısı ile ağı andırır bulanıklığı arasındaki bağla ayırt edilebilir. Gerçekte, karşılıklı bağ bambaşka niteliktedir. Birinci örnekteki uyumluluğa aykırı olarak burada tam tersini görüyoruz.

---

1 Kutsal Çanak: İsa'nın son akşam yemeğinde kullandığı sanılan çanak ya da kupa. Söylenceye göre Arimatyalı Yusuf adında varlıklı bir İsa yandaşı Yahudi, İsa çarmıhtayken damlayan kanını bu çanağa topladı (Çev.).

Göğün kapkara, tehdit edici bir yığın durumuna geçişi, yelin yeğinleşen canlı gücüyle karşıtlanmıştır; yel akımlarının yağmur sellerine geçişinde yer alan katılaşma, yelle şişen eteklikler ve dağılan harman demetleriyle yeğinleşmiştir.

Burada eğilimler —duruk olanın yeğinleşmesi ile canlı olanın yeğinleşmesi— arasındaki çatışma, titremsel kurgu yapısındaki uzlaşıksızlığın açık bir örneğini verir.

Coşkusal izlenim noktasından hasat ayrımı limandaki sis ayrımının lirik (edilgen) minöründen ayrı olarak trajik (etken) minörünü örnekler.

Her iki örnekte de kurgunun, kendini oluşturan temel öğenin, yani *renk*'in artan değişikliğiyle büyümesi ilgi çekicidir: «Liman»da koyu griden sisli beyaza (yaşamdaki örnekseme: Tan); «hasat»ta açık griden kurşuni siyaha (yaşamdaki örnekseme: Bunalımın yaklaşması)... Yani, birinci durumda yinelenimi (frekansı) artan, öbüründe yinelenimi azalan ışık titreşimleri çizgisinde.

Yalın ölçüme dayanan bir yapı, yeni bir devinim sınıfına, daha yüksek anlamlı bir sınıfa yükselmişti.

Bu da bizi çok yerinde olarak şu adı verdiğimiz kurgu sınıfına ulaştırır:

4. Üsttitremsel (overtonal) Kurgu

Bana göre üsttitremsel kurgu (önceki yazıda da belirtildiği üzere), örgensel yönden titremsel kurgu çizgisinde yeni bir gelişmedir. Daha önce de belirttiğim gbi, üsttitremsel kurgu, titremsel kurgudan, parçanın bütün çekiciliklerinin topluca hesaplanmasıyla ayırt edilebilir.

Bu nitelik, ezgi yönünden coşkusal bir renklendirmeden alınan izlenimi doğrudan doğruya fizyolojik bir algılamaya yükseltir. Bu da, daha önceki düzeylere göre yeni bir düzey demektir.

Bu dört sınıf, kurgu *yöntemleri*'dir. Bunlar, yukarıdaki örneklerde olduğu gibi, birbirleriyle çatışma ilişkilerine girdiklerinde doğrudan doğruya kurgu *yapıları* olurlar.

Bunlar birbirini yansıtan ve birbiriyle çatışan bir karşılıklı ilişkiler taslağından, her biri örgensel olarak öbüründen

oluşan ve gittikçe daha güçlü olarak belirlenen bir kurgu çeşidine doğru ilerler.

Böylelikle ölçümlüden dizemliye geçiş, çekimin uzunluğu ile görüntü içindeki devinim arasındaki bir çatışmaya ulaşır.

Titremsel kurgu, parçanın dizemsel ve titremsel ilkeleri arasındaki çatışmadan doğar.

Ve sonunda, üsttitremsel kurgu, parçanın temel titremiyle (egemen öğesiyle) üsttitrem arasındaki çatışmadan doğar.

Bu düşünceler, her şeyden önce, kurgu yapısının «resimsel» (pictorial) bir görüş noktasından değerlendirilmesi için ilginç bir ölçüt sağlar. Resimselcilik burada «sinemalıkçılık»la (cinematicism); estetik resimselcilik, fizyolojik gerçeklikle çatışmaktadır.

Film çekiminin resimselciliği üzerinde tartışmak saflıktır. Bu durum, filmlere hiçbir zaman mantıklı bir biçimde uygulanmamış dürüst bir estetik ekin almış kimselerin göze çarpar bir niteliğidir. Örneğin sinema konusunda Kasimir Maleviç'in görüşleri bu çeşit düşüncelerdendir. Filmlerin en acemisi olanlar bile film çekimini, açık hava ressamlığıyla aynı açıdan çözümlemeyi düşünmez.

Aşağıdaki görüş, kurgu yapısının en geniş anlamda «resimselciliği»nin bir ölçütü olarak benimsenebilir: Çatışmanın, değişik kurgu sınıflarından biri olmasına meydan verilmeksizin, çatışma şu ya da bu kurgu sınıfı *içinde* çözülmelidir.

Gerçek sinema ancak devinim ve titreşimin çeşitli sinemalık değişmelerinin çarpışmasıyla başlar. Örneğin insan betisi (figürü) ile çevren (ufuk) arasındaki «resimsel» çatışma (bu çatışmanın duruk ya da canlı cisimlerde olmasının önemi yoktur). Ya da değişik biçimde aydınlatılmış parçaların salt çatışan ışık titreşimleri açısından almaşıklaşması, ya da bir cismin biçimi ile bu cismin aydınlatılışı arasındaki çatışma, vb.

Kurgunun değişik biçimlerinin, bunu algılayan kimsenin ruhbilimsel - fizyolojik yapısındaki etkisini neyin nitelediğini de belirtmeliyiz.

Birincisi yani ölçülü sınıf, kaba bir devinim gücüyle nitelenmiştir. Bu kurgu, izleyiciyi, algılanmış devinimi dışa dönük olarak yeniden vermeye zorlayabilecek niteliktedir. Örne-

ğin *Eski ile Yeni*'deki ekin biçme yarışması bu yolda kurgulanmıştır. Çeşitli parçalar «anlamdaş»tır: Görüntünün bir ucundan öbür ucuna dek bir tek biçme devinimi yer almaktadır. Parçalar kısalıp hızlandıkça, izleyicilerin kolaylıkla etkilenebilenlerinin de gittikçe artan bir hızla bir yandan öbürüne uslu uslu sallandıklarını görünce gülmüştüm. Etki, yalın bir marş çalan bando mızıkanın etkisine eşti.

İkinci sınıfı, dizemsel olarak nitelemiştim. Buna ilkel-coşkusal da denebilirdi. Burada devinim daha incelikle hesaplanmıştır; çünkü her ne kadar burada da coşku, devinimin sonucuysa da bu devinim yalnızca ilkel bir dış değişiklik değildir.

Üçüncü sınıf —titremsel kurgu— aynı zamanda ezgisel-coşkusal diye de adlandırılabilir. Daha ikinci durumda yalın bir değişiklik olmaktan çıkan devinim burada daha yüksek derecede bir coşkusal titreşime açık ve seçik olarak geçer.

Dördüncü sınıf —deyim yerindeyse, arı fizyolojizmin taze bir seli— yine doğrudan doğruya devinim gücüyle bir yoğunlaşma derecesi kazanarak, ilk sınıfı en yüksek yeğinleşme derecesinde yansıtır.

Müzikte bu, üsttitremlerin temel sesle birlikte işitilebildiği andan başlayarak, titrem olarak etkilendirmekten geri duran fakat daha çok, algılanan izlenimlerin salt fiziksel yer değiştirmeleri olarak, titreşimlerin, salınımların duyulması olayıyla açıklanır. Bu, özellikle üsttitrem ilkesinin büyük bir önem kazandığı yüksek sesli tınılı çalgılarla ilgilidir. Fiziksel yer değiştirme duygusu kimi zaman gerçek anlamda sağlanır: Ziller, org, davullar, vb.

Eski ile Yeni kimi ayrımlarda titremsel ve üsttitremsel çizgilerin kesişmesini sağlamayı başarır. Bunlar kimi zaman ölçümlü ve dizemsel çizgilerle bile çarpışır. Dinsel törenin çeşitli olaylarında ortaya çıktığı gibi: İkonların altında diz çökenler, eriyen mumlar, esrime solumaları, vb.

Şunu belirtmek ilginç olur: Bu ayrımın kurgusu için parçaları seçerken, daha önce çekim ile kurgu kavramları arasında kurmuş olduğum kerteli birliğe çok benzer birliği kurarak, farkında olmaksızın kendi kendimize dizem ile titrem arasındaki temel eşitliğin kanıtını sağlamış olduk.

Öyleyse titrem, dizemin bir düzeyidir.

Bu çeşit bir ortak paydaya indirgemekten, araştırma ve yöntembilim ereğiyle bir düzeydeki özellikleri bir başka düzeydeki özelliklere genişletmekten tedirgin olanların yararına, Hegel'ci eytişimin temel öğeleri konusunda Lenin'in yaptığı özeti anımsatırım:

Bu öğeler daha ayrıntılı olarak şöylece ortaya konabilir:

10) Yeni yönleri, ilişkileri, vb. açığa vuran sonu gelmez bir süreç.
11) İnsanın şeyleri, görünüşleri, süreçleri ve benzerlerini algılamasını görünüşten öze, fazla derin olmayandan daha derin öze doğru derinleştiren sonu gelmez bir süreç.
12) Birlikte varoluştan nedenselliğe, bağlantı ve bağımlaşmanın bir çeşidinden daha derin, daha genel bir başka çeşidine.
13) En alçak düzeyin bilinen çizgilerinin, yüklemlerinin, vb. nin daha yüksek düzeyde yeniden ortaya çıkışı, ve.
14) Deyim yerindeyse, eskiye dönüş (yadsımanın yadsınması).... (29).

Bu aktarmadan sonra, daha yüksek kategorideki kurgu sınıfını tanımlamak istiyorum:

5. Anlıksal (intellectual) Kurgu

Anlıksal kurgu, genellikle fizyolojik yönden üsttitremsel seslerin değil, anlıksal çeşitten seslerin ve üsttitremlerin kurgusudur, yani kendine uygun düşen anlıksal duygulanmaların birbiriyle çatışacak biçimde yan yana getirilmesidir.

Burada kertelemeli nitelik, tümüyle ölçümlü kurgunun etkisi altında sallanan bir insanın (yukarıya bakınız) devinimi ile bunun içindeki anlıksal süreç arasında ilke olarak herhangi bir başkalık bulunmamasıyla belirlenir; çünkü anlıksal süreç aynı taşkınlıktır, ama daha yüksek sinir özekleri alanında yer alır.

Yukarıda verilen örnekte olduğu üzere, «caz kurgusu»nun etkisi altında, insanın elleri ve dizleri dizemsel olarak titrer-

se, ikinci durumda böyle bir titreyiş, daha ayrı bir anlıksal çağrının etkisi altında, düşünce aygıtının sinir dizgesindeki daha yüksek dokuları içinde aynı yolda ortaya çıkar.

Her ne kadar bunlar «olaylar» (görünüşler) olarak ele alındığında birbirinden başka görünürlerse de, «öz» (süreç) noktasında kuşkusuz özdeştir.

Çalışmadan sağlanan deneyim, daha aşağı çizgilerden daha yüksek sınıflara doğru uygulanınca, bu durum şeylerin ve olayların tam özüne saldırıya geçmek olanağını sağlar. Böylelikle beşinci sınıf, anlıksal üsttitremdir.

Bunun bir örneği *Ekim*'deki «Tanrılar» ayrımında bulunabilir. Burada «Tanrılar»ın birbiriyle karşılaştırılmasının bütün koşulları, her parçanın Tanrı'yla ilişkisinde ortaya çıkan tümüyle sınıf niteliği taşıyan anlıksal sese bağlıdır. Sınıf niteliği diyorum, çünkü coşkusal ilke her ne kadar evrensel olarak insancıl ise de, anlıksal ilke derinliğine sınıf rengi taşır. Bu parçalar inici bir anlıksal diziye uygun olarak bir araya getirilmiştir: Tanrı kavramını kaynaklarına dek götürerek izleyiciyi bu «gelişme»yi anlıksal olarak algılamaya zorlar.

Ama kuşkusuz bu, benim birkaç yıldır bildirdiğim anlamda anlıksal sinema değildir henüz! Anlıksal sinema, fizyolojik ve anlıksal üsttitremlerin çatışmalı biçimde yan yana gelişlerini çözecek sinema olacak: Yepyeni bir sinema biçiminin kuruluşu, ekinin genel tarihindeki devrimin gerçekleştirilmesi; bilimin, sanatın bireşiminin kurulması.

Bana göre, üsttitrem sorunu, film geleceğimiz yönünden büyük bir anlam taşımaktadır. Olanca dikkatimizle bunun yöntembilimini incelemeli, bu soruna eğilmeliyiz.

Moskova-Londra, Sonbahar 1929

Bundan önceki yazıya ek olarak yazılan bu yazı ilk kez **«Sinemada Dördüncü Boyut II»** (**«The Fourth Dimension in the Kino II»**) adıyla **«Close-Up»** (Sayı: 3, Nisan 1930, **Territet**) dergisinde yayımlanmıştır (Çev.).

BİR GELİŞTİRİM DERSİ

> **Stephen.** (Arkasına bakar.) Böylece müzik değil, kokular değil davranış; sıradan duyumu değil, entelekheal'yı, yapısal dizemi görünür kılarak dil yetisi, evrensel bir dil olmalıydı.
>
> James Joyce (30)

«Eğlence»ye karşı «oyalama» konusundaki tartışmalar beni öfkelendirir. Birleşik ve genel bir kendini verme tepisi içinde, izleyicinin «coşku»sunu, «katılım»ını sağlamak için az zaman harcamadığımdan «oyalama» sözcüğü bana ters, yabancı ve düşmanca gelir. Ne zaman bir filmin «eğlendirmesi» gerektiği söylense, kulağıma bir ses gelir: «Buyurun».

Saygıdeğer İvan İvanoviç Pererepenko, «Size enfiye ikram ettiğinde, önce enfiye kutusunun kapağını şöyle bir yalar, sonra parmağıyla hafifçe vurarak size sunar. Tanıdığı biriyseniz şöyle der: «Sevgili dostum buyurmanızı rica edebilir miyim?». Tanıdığı biri değilseniz, şöyle der: «Beyefendi, her ne kadar rütbenizi, adınızı, soyadınızı bilmek onuruna erişmemişsem de, buyurmanızı rica edebilir miyim?» Ama İvan Nikiforoviç Dovgoşkun size enfiye ikram ettiğinde, «Enfiye kutusunu doğruca elinize tutuşturur ve 'Buyurun' diye kesip atar» (31).

Ben İvan Nikiforoviç'in kestirmeden söylediği «buyurun»dan yanayım.

Filmin işlevi, izleyiciyi «kendi işini kendi görmeye» yöneltmektir, onu «eğlendirme»ye değil. Onu avcunun içine almaya, yoksa oyalamaya değil. İzleyiciye cephane vermeye, yoksa sinemaya getirdiği gücünü boşa harcamaya değil. «Eğ-

lence» tümüyle zararsız bir terim değildir; onun altında tümüyle somut, etkin bir işlem yatar.

Ama oyalama ile eğlence, doğrudan doğruya içsel izlek gerecinin niceliksel güçlendirilmesi diye anlaşılmalıdır; kesinlikle niteliksel güçlendirilmesi diye değil.

Bizi «avcunun içine alan» filmlerle karşılaştığımızda, eğlenceden söz açmıyorduk. Canımızın sıkılmasına ayıracak zamanımız yoktu. Ama sonraları bu kendimizi kaptırma bir yerlerde yitip gitti. İnsanı kavrayan filmleri kurma ustalığı yitirildi. Biz de eğlenceden söz açmaya başladık.

Önce ilk yöntemde ustalaşmaksızın, bu sonuncu ereğin gerçekleştirilmesi olanaksızdır.

Eğlenceden yana slogan, birçoklarınca, az çok gerici nitelikte bir öğeye göz yumma ve en kötü anlamında da, filmlerimizin düşünyapısal (ideolojik) öncüllerinin (premises) anlaşılması noktasından bir sapma sayılıyordu.

İnsanı coşturucu sanat yapıtlarını gerçekleştirmek için bir kez daha bir yönteme, bir kılavuza sahip olmalıyız. Bunda kimse bize yardımcı olamaz. Bunu biz kendimiz yapmalıyız.

Üzerinde konuşmak istediğim konu da, işte bunu nasıl yapmamız ya da en azından bunu yapmaya nasıl hazırlanmamız gerektiğidir.

Düşünyapısal öncüle eski saygınlığını kazandırmak, «Repertkom'un* isteği» dışında işin içine herhangi bir şey sokuşturmak değildir. Bu, en azından, film yönetiminin en yaratıcı çalışmasında yani yönetmenin «geliştirim»* çalışmasındaki en coşkunluk verici öğenin filizlenmesini sağlayan temel, canlandırıcı, güçlü bir işlem olarak düşünülmelidir. Bu denemenin görevi de budur.

Üstelik bunun için çok somut bir fırsat vardır. Bu da Devlet Sinema Enstitüsü'nün Yönetmenlik Bölümü'nün üçüncü ya da bitirme sınıfıyla ilgili eğitbilimsel (pedagojik) çalışmanın niteliğiyle ilgilidir. Buradaki öğretim izlencesine göre, öğrenciler artık yönetim çalışmasının yaratıcı ustalığına adım atmalıdırlar.

Yöntemin Talmud'çuları[1] —akademik yüksek Marx'çılar— beni azarlayabilirler; ama ben bu konuya ve bu derse çok yalın olarak yaklaşmak istiyorum; yaşama, işe yaklaşıldığı gibi. Çünkü gerçekte hiç kimse somut olarak bunun üstesinden nasıl gelinebileceğini, akademik alıntıların ardına gizlenip gizlenmemek gerektiğini henüz bilmiyor.

Bir zamanlar yaratıcı film yönetmenliğinin «gizemler»ini anlamak için kaçınılmaz gibi görünen, sağduyuyu ve insan usunu aşan kimi doğaüstü güçleri yıllarca dert edinmiştim kendime.

Yaratıcı film yönetmenliğinin müziğini açımlamak (teşrih etmek)!

Yaratıcı film yönetmenliğinin müziğini açımlamak, ama (Salieri'nin yaptığı çeşitten)[2] bir ceset gibi değil: Enstitünün son sınıfındaki öğrencilerle yapılacak çalışma buydu.

Biz bu soruna yalın biçimde yaklaşıyoruz. Bu yaklaşımda skolastik yöntemlerin önyargılı tutumu yok. Ve kendi yapıtlarımızın gerçekleştirilmesi sürecini, aşınıp gitmiş filmlerin cesetlerinde incelemeyeceğiz. Gövdebilim tiyatrosu ile açımlama dilimi, tiyatronun incelenmesinde en elverişsiz alanlardır. Sinemanın incelenmesi de tiyatronun incelenmesinden ayrılmaz biçimde gerçekleştirilmelidir.

Sinemayı, «sinema düşüncesi»nden ve soyut ilkelerden yola çıkarak kurmak, barbarca ve budalacadır. Sinemanın özgül yöntembiliminin eleştirel biçimde ustası olmak ancak görüncün (temaşanın) en temel ilk biçimleriyle yapılacak eleştirel bir karşılaştırmayla olanaklıdır.

---

[1] Talmud, Yahudi din bilginlerinin fetva, yorum ve öğretilerinden oluşan temel din kitabıdır. Talmud'çu ya da Talmud bilgini. bu kitaptaki öğretileri, bilgileri açımlayan, öğreten kimsedir. Burada, değişmeceli anlamda, betiklere sıkı sıkıya bağlı kimse anlamında kullanılmıştır (Çev.).

[2] Puşkin'in **«Mozart ile Salieri»** adlı trajedisinde Salieri sözlerine şöyle başlar: «Sıyırıp yaşamdan sesleri/Bir kadavra gibi kesip biçtim müziği». Ayrıca **«Film Duyumu»**nun 5. önsözü olan **«Zavallı Salieri»** yazısına bakınız (Çev.).

Eleştiricilik, belli bir olgunun, bir düşünceyle değil başka bir olguyla karşılaştırılması, bir olgunun başka bir olgunun karşısına çıkarılmasıyla gerçekleştirilmelidir. Burada önemli olan, bu iki olgunun da elden geldiğince dikkatle incelenmesi, her iki olgunun da birbiriyle bağıntılı olarak, gelişmenin değişik anlarını yansıtmalarıdır (32).

Biz bu konuyu canlı bir yaratıcı süreç içinde inceleyeceğiz. Bu inceleme her şeyden önce bu yolda gerçekleştirilecektir.

Aynı zamanda hem bir çalışma süreci hem de bir yöntem gerçekleştirmeliyiz. Bunun için Plekanov gibi çalışmayacağız, yani «genel bir yöntem» konusundaki önceden tasarlanmış bir tutumdan yola çıkıp somut, özel bir duruma varmayacağız; özel gereçler üzerine belirli somut bir çalışmaya dayanarak, yönetmen için sinemasal bir yaratının yöntemine ulaşmayı umuyoruz.

Bunun için yönetmenin «gizli kapaklı» yaratıcı sürecini bütün aşamalarında ve kıvrımlarında açığa çıkarmalı ve herkesin «gözleri önüne sermeliyiz».

Yanılsamalarla dolu acemiler için burada bol bol sürpriz vardır.

Bu noktada bir an için «eğlence»den yana olanlara katılabilir miyim? İzin verin de, bütün «eğlendirici»lerin en büyüklerinden birini ele alayım, baba Dumas'yı. Oğul Dumas, baba Dumas için şöyle özür dilemişti: «Babam, ben küçükken doğan benim koca bebeğimdir» (33).

*«Monte Cristo Kontu»*nun *(«Le Comte de Monte Cristo»)* labirente benzeyen yapısındaki klasik uyumdan büyülenmemiş olan var mıdır? Romanın özyapılarını (karakterlerini) ve olaylarını sanki aralarındaki ilişkileri daha romanın en başındaki tasarımda varmışçasına, birbiri içine geçirerek dokuyan sarsılmaz mantıktan etkilenmeyen var mıdır? Nihayet bu «şişko» zenci Dumas'nın beyninde, romanın gelecekte alacağı yapının bütün ayrıntılarının ve inceliklerinin şimşek gibi çakıp, yapının önyüzünde de *«Le Comte de Monte Cristo»* adının parlak harflerle yazıldığı esrime anındaki durumunu düşlemeyen kimse var mıdır? Ve bu görüntü her zamanki yankısıyla birlikte or-

taya çıkar: «Ben olsaydım bunun üstesinden nasıl gelebilirdim!» Ve bu yemeği tadına bakarak anlamak ne denli hoştur! Böylesine olağanüstü bir düzenlemenin gerçekten yapılabilmiş olması, ortaya çıkması ne denli şaşırtıcıdır! Bu kitabın üretilmesinin Tanrı esiniyle değil, korkunç bir çabayla ortaya çıktığını bilmek ne denli şaşırtıcıdır!

Bu kitap bir zencinin çalışma ürünüdür, ama tıpkı bir ustabaşının kırbacı altındaki denli ağır bir çalışmanın ürünü. Dumas gerçekten zenci atalardan gelmekteydi; benim çevirmek istediğim *Kara Konsül*'ün[1] kahramanı olan Toussaint L'Ouverture gibi o da Haiti'de doğmuştu. Dumas'nın babasının —General Thomas Alexandre— lakabı «Kara Şeytan»dı. Dumas'ya da, kendisini kıskanan, rakip olan çağdaşları «şişko zenci» diyorlardı. Jacquot gibi sıradan adı olan biri, «Eugène de Mirecourt» gibi kulağa daha yüce gelen bir adın ardına gizlenerek *«Roman Üretimliği: Alexandre Dumas ve Şürekâsı Tecimevi» (Fabrique de Romans: Maison Alexandre Dumas et Cie»)* başlığını taşıyan bir kitap yayımladı. Dumas'ya çatan bu kitabında Jacquot, yazarın kökeni ile çalışma yöntemlerini birbirine şöyle bağlıyordu:

> Bay Dumas'nın derisini kazıyın altında vahşiyi bulacaksınız.... B. Dumas ocağın küllerinden sımsıcak patatesleri çıkarır ve kabuğunu soymadan yer. Zenci işte! [Yılda 200.000 franga gereksinimi olduğundan], dönek aydınları, çeviricileri, bir melezin kırbacı altında çalışan zencilerin durumuna düşürecek ücretlerle kiralar (34).

Adamın biri bir gün Dumas'nın yüzüne karşı «Babanız bir zenciydi!» diye bağırdığında, «Büyükbabam da maymundu» diye yanıt vermiş. Buna karşılık Dumas'nın «üretimlik» (fabrika) suçlamasına daha duyarlı olduğu anlaşılıyor:

> Bununla birlikte Dumas günün birinde gerçekten üzüldü: Çok sevdiği Béranger ondan Fransa'da sürgünde yaşayan ilginç bir adamı, «kendisinin altın külçelerine dönüştürdüğü maden-

---

[1] Bakınız **«Giriş» («Film Duyumu»**nda) (Çev.).

leri ocaktan çıkarmakta kullandığı maden işçilerinin arasına almasını» istediğinde, Dumas ona şu karşılığı verdi: «Sevgili dostum, benim tek maden işçim, sağ elim günde on iki saat çalışırken, kitabı açık tutan sol elimdir». Dumas abartıyordu. Çalışma arkadaşları vardı, «ama tıpkı Napoléon'un generalleri olduğu gibi» (35).

İnsanın böylesine çılgınca çalışmaya katlanması yeterince güçtür. Ama bu çılgınca çalışma olmaksızın herhangi bir şey başarması büsbütün güçtür.

Yaratının tansıkları, insanın yaşamındaki «yetişme dönemi» boyunca sabır ve zamanını harcama sorunundan başka bir şey değildir.

Verimlilik açısından coşumculuğun (romantizmin) bu dönemi, yaratıcı tartımın başdöndürücü hızıyla kendini gösterir: Victor Hugo sekiz günde (17 Eylülden 26 Eylül 1829'a dek) klasik tiyatroyu tepetaklak eden *«Hernani»*nin 3.000 dizesini yazdı; *«Marion Delorme»*u 23 günde, *«Kral Eğleniyor»*u *(«Le Roi s'Amuse»)* 20 günde, *«Lucrèce Borgia»yı* 11 günde, *«Angelo»*yu 19 günde, *«Marie Tudor»*u 19 günde, *«Ruy Blas»*ı 34 günde yazdı. Bu hız, yazılan yapıtların sayısında da yankısını bulur. Baba Dumas'nın yazın kalıtı 1.200 cilttir.

Böylesine yapıtlar yaratmak fırsatı herkes için eşittir!

Şimdi, *«Monte Cristo Kontu»*nu bu açıdan özellikle inceleyelim. Lucas-Dubreton bu romanın nasıl yaratıldığının öyküsünü bize anlatır:

Dumas, Akdeniz'deki bir vapur gezintisi sırasında küçük bir adanın yakınından geçti. Dumas adaya çıkamadı, çünkü adada ayaklanma vardı. Bu ada Monte-Cristo adasıydı. Adanın adı o zaman Dumas'nın ilgisini çekmişti. Bir süre, sonra, 1843'te, Dumas bir yayımcıyla **«Paris'te Gezi İzlenimleri» («Impressions de voyage dans Paris»)** adlı kitabın yayımıyla ilgili bir sözleşme imzaladı; ama kitabın roman örgüsü eksikti. İyi bir rastlantı sonucu Dumas günün birinde **«Elmas ve Öç» («Le diamant et la vengeance»)** adında yirmi sayfalık bir öykü okudu. İkinci Restorasyon döneminde geçen bu öyküyü Peuchet **«Maskesi Düşürülen Polis» («La police dévoilée»)** adlı kitabına almıştı. İşte düşlenen konu: Monte-Cristo Paris'te gizlenmiş olan düşmanlarını bulacaktı!

Bunun üzerine Maquet, Monte-Cristo'nun güzel Mercédès'le aşk öyküsünü, kalleş Danglard'ın ihanetini anlatmak düşüncesini ortaya attı; böylece iki arkadaş yeni bir yola düştüler: «Monte-Cristo», romanlaştırılmış gezi izlenimlerinden katıksız romana dönüşür. Rahip Faria —Chateaubriand'ın, bir kanaryayı ipnotizma yoluyla öldürmek için boşuna uğraştığını gördüğü, Goa'da doğmuş bir çılgın— gizemi daha da artırmaya yardımcı olur ve If Şatosu çevrende belirir.... (36).

İşte olayların birbirini sürüklemesi böyle olmaktadır. Ve bütün bunların oluşumunu yeniden denemek, insanın bu oluşuma katılması bana bir öğrenci için en yararlı ve en verimli bir işlem gibi görünüyor.

Bundan başka türlüsünü öğütleyen, başka «reçeteler»i onaylayan «yöntemciler», değerli zamanımızı boşa harcamaktan başka bir şey yapmıyorlar. Ama burada «rastlantı», göründüğünden daha az önemlidir; yaratıcı sürecin «düzenliliği» algılanabilir ve araştırılabilir. Bunun yöntemi vardır. Ama işin püf noktası da işte burada yatıyor: Önceden tasarlanmış yöntemsel tutumlardan hiçbir şey çıkmaz! Hele yöntemle düzene sokulmamış yaratıcı erkenin fırtınalı akışı bundan da azını doğurur.

Sanat ürünlerinin kuruluşunun böylesine adım adım çözümlenmesi, temel toplumsal ve düşünyapısal öncüllerin üzerine dayanan üstyapının her dayanağını yöneten en katı düzenliliği açıklığa kavuşturacaktır.

Ve Louis-Philippe döneminin para kazanma, varsıllaşma için altın tutkusu, her şeye gücü yeten bir kont olan eski gemicinin masallara değer yaldızlı söylencelerinde belirleyici bir etken olmaktan geri kalmamaktadır; tıpkı Dumas'nın çocukluğundaki Şehrazat ile Ali Baba'nın definesi konusundaki anılarının daha az belirleyici olmaması gibi. Ve bir gemicinin bir kont olabilmesi de zaten kim olursa olsun «herkesin» böyle olabileceği anlamına geliyor.

Masallara değer varsıllığa kavuşan Monte Cristo kontu olan gemici Dantès'in altının ve aristokratlık sanlarının ardında koşuşu, ateşli biçimde varsıllaşmaya çalışan kentsoyluluk için çekici bir «toplumsal ülkü» işini görmekteydi. Kimileri-

için bu kahramanda Dumas'nın kendi kendinin ülküleştirilmiş portresini bulmaları nedensiz değildir. Çünkü Dumas'nın kendi de, öbürleriyle birlikte, *kentsoylu kral*'ın[1] hükümdarlığı dönemindeki karanlık vurgunlarla birikmiş kirli altının bulanık denizinde yüzmekteydi.

«Bir milyon mu? Benim her zaman cep harçlığı diye yanımda taşıdığım para bu!»

Bu söz bir ölçüde, o zamanlar Paris'in gazetecilik, tefrikacılık ve tiyatro dünyasının yazın hükümdarı olan, sözcükleri de paraları da aynı pervasız savurganlıkla harcayan «şişko zenci»nin olduğu denli, Paris'in ekonomik yaşamını ele geçiren açgözlü, üçkâğıtçı ve dolandırıcılar sürüsünün de aynı ölçüde erişilmez ülküsüydü.

Ne var ki bütün bu toplumsal, ekonomik ve düşünyapısal öncüllerin, herhangi bir yapıttaki en ufak biçim dalgalanmalarını ne keskin biçimde belirlediğini, bütün bunların yapıtın yaradılış sürecinde birbirinden ayrılmaz biçimde nasıl bir araya geldiğini tümüyle kavrayabilmek için, insanın başlangıcından bitiş noktasına dek sürekli ve eksiksiz bir yaratı çemberini bağımsızlık ve doğrulukla izlemesi gerekir.

Kuşkusuz bu konuda en ilginci, bir başka Goethe'yi ya da Gogol'ü yakalayıp izleyicilerin önüne oturtmak ve ona «*Faust*»a bir üçüncü bölüm yazdırmak ya da «*Ölü Canlar*»ın (*«Mertviya duşi»*) baştan başa yeni bir ikinci cildini yarattırmak olurdu. Oysa elimizde canlı bir Dumas bile yok. Bundan dolayı bizler, Enstitünün bitirme yılında olanlar, kendimizi bir yönetmen-film yaratıcısı topluluğuna dönüştüreceğiz.

Bu durumda öğretmen *primus inter pares*'ten (eşitler arasında birinciden) başka bir şey değildir.

Topluluk (daha sonra topluluğun bütün üyeleri tek tek) yaratıcı çalışmanın bütün güçlük ve eziyetlerinden, izleğin ilk cılız, belli belirsiz ışığından, en sonuncu figüranın deri ceketindeki düğmelerin filmin ereğine uygun düşüp düşmediği ko-

---

[1] Kentsoylu kral: Fransa kralı Louis-Philippe'in lakabı (Çev.).

konusunda verilecek karara dek bir yapıtın bütün yaratıcı oluşum sürecinden geçerek yolunu bulur.

Burada öğretmenin görevi yalnızca, tam zamanında ustaca bir dürtüşle topluluğu «olağan» ve «verimli» güçlüklerin yönüne itmektir. Öyle ki, topluluk bu yöndeyken önüne çıkan soruları doğru ve açık bir biçimde anlayabilsin ve bunlara verilecek yanıtlar, topluluğu bu sorular «çevresindeki» verimsiz gevezeliklere değil, yapıtın *kuruluşuna* ulaştırsın.

Sirkte trapezden trapeze uçmayı da böyle öğretirler. Eğer öğrenci zamanlamasını yanlış yapmışsa, trapez acımasızca uzaklaşır ve öğrenci kendine yardım edecek bir elin yerine bir yumruğu bulur. Eğer öğrenci bir iki kez ağın dışına, alanın çevresindeki sandalyelerin üzerine düşerse fazla zarar görmez. Bundan böyle artık aynı yanlışı işlemeyecektir.

Yaratıcı sürecin ortaya serilişindeki her aşamada, ikinci derecede gereçler ve «geçmişin kalıtı»ndan deneyimleri yeri geldikçe aynı uyanıklıkla şaşkın ya da yarı yolda kalmış «savaşçılar»a sunmak gerekir. Eğer insanın elinde «geçmişin kalıtı» ve «canlı kalıtçı»dan daha fazlasını yaparak her aşamada kendi sağlam uygulayımını yaratan sinema denilen bireşimsel dev olmasa, bütün bunlar yetersiz kalırdı.

Şu son üç yıl içinde, Enstitüde her türden «önde gelen» sinemacıların arada bir verdikleri derslerin astar boyasının yerini, özel konulardaki dizgeli öğretim aldı. Bunlar Enstitüye tıpkı bir otobüse dalar gibi dalıyorlardı; otobüs yolcuları denli birbirine yabancı ve ilgisizdiler; kırk beş dakika boyunca birbiriyle bağlantısız, kopuk kopuk, akıllarına gelen şeyleri sıraladıktan sonra çıkış kapısına seğirtiyorlardı. Sonra da çömezlerinin şaşkın bakışları önünde her biri kendi özel etkinliklerinin yörüngesinde gözden yitip gidiyorlardı.

İşte dipten doruğa yeniden düzenlenmesi gereken bir «ufak oluntu» daha. Enstitünün genel öğretim izlencesi çerçevesinde uzmanlar gerektiğinde çağrılırlar; yaratıcı sürecin açıklanmasındaki genel gidişin belirli bir anındaki, belirli, somut durumları ele alırlar; üstelik de yalnız kendi uzman oldukları belirli konuları işlerler.

Bütün bunların ereği, çok daha geniş bir tasarıdır. Bu

tasarıda, topluluk, daha sonra da bireyler sonuna dek sorumludurlar. Öğretim alanındaki bu «ufak oluntular»dan kurtulmak için, Enstitüyü bitirmek üzere olan öğrencilerin hazırladıkları o acınası «ufak oluntular»ı da kaldırıp attık. Okulu bitireceklerin karmakarışık ve zavallı, ama kendi kendini doyurucu «incelemeler» (filmler), uzunluk yönünden çok, anlık yönünden güdük kalan bu filmler de hiçbir gereği olmadığı için atılmalıydı. Mimarlık fakültesini bitirecek olan bir öğrenci, diyelim bir başkilisenin (katedralin) tasarımında çalıştıktan sonra genellikle kendini herkese açık olan bir yapıtı, bir tuvaleti yapmak durumunda bulabilir. Ama okulu bitirme ödevi olarak ufacık bir çişlik tasarımı yapmışsa, hoşunuza giden bir şeye el atmak istemesi tehlikelidir! Ama işte yıllar yılı Enstitüyü bitirenlerin başına bunun geldiğini gördük. Bunu kökünden kazıyıp atmak gerekir.

Bir filmin kılgıda ayrı ayrı oluntulara bölündüğü doğrudur. Ama bu oluntuların hepsi, tek bir düşünyapının, düzenlemenin ve biçimin oluşturduğu bir eksene bağlıdır.

Sinema sanatı, görülmedik bir çerçeveleme seçmek ya da herhangi bir nesneyi, şaşırtıcı bir alıcı açısından saptamak değildir.

Sinema sanatı, filmin her parçasının, örgensel biçimde düşünülmüş bir bütünün örgensel parçası olmasındadır.

Böylesine örgensel biçimde düşünülen, tek bir anlamlı ve genel kavramın parçaları olarak saptanan bu parçalar, bir bütünün parçaları olur, hiçbir zaman başıboş, dağınık incelemeler değil.

Ancak bu yolda çevrilmiş film parçalarına, hazırlanmış ama henüz çevrilmemiş, ama bunlardan önce ya da sonra yer alması tasarlanmış oluntulara, bu parçaların bütün içindeki yerlerini belirleyen kurgu tasarılarının ve dizelgelerinin gelişmesine dayanılırsa, ancak böyle bir temele dayanılırsa, öğrenciler arasında yaratıcılık alanındaki sorumsuzluk gerçekten ortadan kaldırılacaktır.

Bu öğrencilerin çalışması başından sonuna dek incelenecek, bunun yanı sıra öğrenciler sağlamca tasarlanmış genel kavramı uygulamada gerçekleştirmeye ne ölçüde yatkın olduk-

larını sorumluluk duygusu içinde ortaya koyacaklardır. Gerçi bu aşamada ele alınan, öğrencinin kendi bireysel kavramı değil, ortaklaşa işlenmiş bir kavramdır; ama bu da kendi kendini denetimin çetin dersini öğretmeye yetecektir. Çünkü kendi kendini denetim, kavramın doğrudan doğruya öğrencinin kendi bireysel kavramı olduğu zaman daha da çok gerekecektir.

Öğrenciler, Enstitü ile dışındaki yapım çalışmasını ayıran bu son aşamaya, bu son sınıra ulaşmadan önce, bir sürü diri ve ölü «uzman»ın elinden çekmeyecekleri kalmayacaktır.

Belirli bir aşamada, bu çalışma, kendi tasarısındaki kahramanların özyapı, görüntü ve tipinin uzun uzadıya tartışılması biçiminde olacaktır. Bu tartışmalarda Balzac'ın, Gogol'ün, Dostoyevski'nin, Ben Jonson'un külleri eşelenecektir. Böyle bir tip, görüntü ya da özyapının kişileştirilmesiyle ilgili sorun ortaya çıkacaktır. Burada, Kaçalov'un *«Ayaktakımı Arasında»*da *(«Na dne»)* canlandırdığı «Baron» rolüyle ilgili açıklamalarına dayanacağız; Batalov bizimle konuşacak ya da Max Strauch bize Zarki'nin *«Şen Sokak»*ındaki Rubinçik'i yaratmanın düzeneklerini (mekanizmalarını) anlatacak.

Öykü kurmanın ormanından geçerken Aksiyonov'la birlikte Elizabeth döneminin iskeletlerini dağıtacağız;. öykü yapısı ve Weltmann'ın çalışma yöntemleri üzerinde baba Dumas'yı ve Viktor Şklovski'yi dinleyeceğiz. Sonra müteveffa John Webster, Natan Zarki ve Volkenstein'la dramatik durumlar konusunda konuşup bu durumların sözcüklere nasıl büründüğüyle ilgileneceğiz.

Kuşkusuz Aleksey Maksimoviç Gorki, *«Ayaktakımı Arasında»*nın ya da *«Yegor Buliçov'la Öbürleri»*nin *(«Yegor Buliçov i drugiye»)* söyleşmelerini yazma yöntemlerini bize öğretmekten kaçınmayacaktır. Nikola Erdmann bunları oyunlarında nasıl yaptığını bize anlatacaktır. Ve Isaak Babel, imge ile sözcüğün özel dokunuşundan, yazındaki anlatım aracının en aşırı özlülük uygulayımlarından söz açacaktır; çünkü Babel «hiçbir çelik, insan yüreğine zamanında söylenmiş bir tümce denli işlemez» (37) sözünün büyük gizemini uygulamada belki de herkesten iyi bilen kimsedir. Babel o olağanüstü (ve yeterince değerlendirilmemiş) *«Gün Batışı» («Zakat»)* oyununu

bu öykünülemez özelliğiyle nasıl yarattığından söz açabilir. Bu, son yıllarda belki de başarılı dramatik söyleşmenin en güzel örneğidir.

Bütün bunlar, toplu yönetmenimizin filmindeki yaratıcı sürecin gelişmesinde belirli bir aşamayla ilgili olarak ortaya çıkacaktır.

Birbirinden ayrı aşamaları, bağımsız çözümlemesel gezintiler sırasında kaynaştırmak pek de öyle tuhaf bir şey değildir. İzleğin ve öykünün kuruluşu kimi zaman bunların sözcüklerle geliştirilmesinden tümüyle bağımsız olabilir. «*Müfettiş*» de (*«Revizor»*), «*Ölü Canlar*» da Gogol'e «dışarıdan» verilen öykülerin geliştirilmesindeki parlak örnekler değil midir?[1]

Ses aracı için müzikli bir eşlik sorunu. Özdeksel araçlar sorunu. Öbür alanlardaki «kalıt»ımızla ilgili bir sürü örneğin çözümlenmesi; hangi noktada özellikle gereksinim varsa, özellikle yalnız bu gereksinim açısından her birinin çözümlenmesinin yararı iki katlı olabilir.

James Joyce ile Emile Zola.

Honoré Daumier ile Edgar Dégas.

Toulouse-Lautrec ile Stendhal.

İzleğe ve bu izleği toplumsal biçimde anlamaya yaklaşım noktasından bu sorunun düşünyapısal açıdan doğru olarak ortaya konması, Marx'çı-Lenin'ci uzmanlarca bizimle birlikte uzun uzadıya ve ayrıntılarıyla çözümlenecektir. Böylece deneyimlerle harekete geçirilen ve sürekli kılavuzlukla ustalaşan öğrencilerin film yaratmaya yetenekli duruma gelmelerini sağlama bağlamayı umuyoruz.

Bu çalışmanın —yönetmenin yaratıcı çalışmasının ağırlık noktasının— en ciddi ve ilginç yanı, öğrencileri «geliştirim»de eğitmek, bu geliştirimin nasıl yapılacağını ve nasıl sonuna erdirileceğini onlarla birlikte incelemektir.

Biz genellikle öylesine yalınlaştırılmış verilerin öylesine düşük düzeydeki önemsiz deneyleriyle uğraşırız ki, birbiriyle karşılıklı bağıntılı toplumsal bir geliştirimi ve kavramı olan,

---

[1] Gogol'e bu iki yapıtın izleklerini de Puşkin vermişti (Çev.).

gelişmiş biçimli, özgün, canlı, yaratıcı yapıtları ele almaya fırsat bulamayız.

Çalışmalarımız öylesine yalınlaştırılmış düzeydedir ki, insanın aklına, kendi kendine çalışan şu ünlü sosis üretimliğinin karikatürünü getirir: Üretimliğin bir ucundan içi domuz dolu kutular girer, öbür ucundan aynı kutular içleri sosis dolu çıkar.

Slogan'ın etinden sıyrılmış iskeleti ile dış *biçim*'inin içi boş derisi arasında canlı etin ya da kasların elle dokunulabilir hiçbir katı yer almaz.

Birbiriyle bağlantılı olarak çalışan hiçbir örgen yoktur. Sonra da insanlar tutup derinin böylesine biçimsiz olarak sarkmasına şaşarlar. Böylesine acınası incelikteki yalınlaştırmaların orasından burasından «toplumsal» izleklerin mekanik biçimde algılanmasından oluşan sivri kemikler fırlar.

Gorki'nin «*Yegor Buliçov'la Öbürleri*»nin böylesine genel bir sevinçle karşılanmasının nedeni budur. Hem de bu yapıt bizim temel sorunlarımızdan birine yanıt getirmese de: Bu yapıtta ortaya konan kadın ve erkekler, bizim kadın ve erkeklerimiz değildir; bugünün kadın ve erkekleri de değildir. Aleksey Maksimoviç'in anlığından bunların da doğmasını beklemeyi sürdüreceğiz[1].

Ama öte yandan yine de et vardır, kas vardır. Hem de bu et bugün yaratılmıştır; hem de görünçlükte olsun, görüntülükte olsun çevremizde bulunanların hepsinin de, Çehov'un sözünü ettiği «kutulardaki insanlar» bile değil, yalnızca insansız kutular olmasına karşın. Oysa kaba alıntılarla dolup taşan yapıtlarımız, üzeri müslinle örtülü çiğ hakikatin dikenli tellerini andırıyor. Sonra da tutup bu tellerde kanın dolaşmamasına, bu müslinde coşkulu bir nabzın atmamasına şaşıyoruz.

Yücelikten gülünçlüğe tek adım vardır. Oysa yücelikle öne sürülmüş slogan biçiminde ortaya atılmış bir düşünceden, canlı bir sanat yapıtına yüzlerce adım... Yalnız bir adım at-

---

[1] «**Yegor Buliçov**», devrim sonrasının ilk yıllarına dek uzanması gereken bir üçlünün birincisiydi (E.) (38).

makla yetinirsek günümüzün basmakalıp değersiz ürünlerinin gülünç sonucundan başka bir şeye ulaşamayız.

İkiboyutlu düzlem biçimlerden yola çıkarak, herhangi bir aktarma yapmaksızın, slogandan öyküye doğru üçboyutlu, dolgun yapıtlara nasıl varılacağını öğrenmeye başlamalıyız.

Herhangi[1] bir filme ciddi bir yaklaşımda düşünyapısal kavramın nasıl işlediğini, oldukça alışılmadık toplumsal koşullarda ortaya çıkmasına karşın, kendi çalışmamdan izleyebiliriz. Hollywood'da oldu bu. «Paramount Yapımevi»nin (Paramount Pictures, Inc.) dünyasında. Konu, olağanüstü yüksek niteliği olan bir yapıtın geliştirimi ve oyunluğuyla ilgiliydi[2].

Theodore Dreiser'in *«Bir Amerikan Trajedisi»* (*«An American Tragedy»*), düşünyapısal eksikliklerin dışında kalmamakla birlikte, kendi zamanının ve yazıldığı ülkenin klasikleri arasında sayılmasını sağlayacak her türlü niteliği taşıyan bir yapıttır; her ne kadar bizim görüşümüze göre bir sınıfın romanı olmasa da. Bu gerecin, birbiriyle uzlaştırılması olanaksız iki görüş açısını —«patronlar»ınki ve bizimkini— içerdiği, oyunluğun (senaryonun) ilk kaba taslağını sunduğumuz andan başlayarak açıkça ortaya çıktı.

«Clyde Griffiths sizin oyunluğunuza göre suçlu mu, değil mi?» Paramount'un başkanı B.P. Schulberg'in sorduğu ilk soruydu.

Yanıtımız şuydu: «Suçlu değil.»

«Ama o zaman oyunluğunuz Amerikan toplumuna korkunç bir meydan okumadır...»

Açıklamaya çalıştık ki, biz Griffiths'in işlediği suçu, bütün film boyunca yaşamöyküsünü ve özyapısını ortaya sererken her aşamada karşı karşıya kaldığını gösterdiğimiz etkile-

---

[1] Yazının burada başlayan ikinci bölümü **«Bir Amerikan Trajedisi»** adıyla 5a ve 5ç'ye de alınmıştır. Çeviride bu İngilizce ve Fransızca betiklerden de yararlandık (Çev.).

[2] Eisenstein'ın Hollywood'daki çalışmaları ve **«Bir Amerikan Trajedisi»** için **«Giriş»**e bakınız (Çev.).

rin, toplumsal ilişkilerin ulaştırdığı sonuç sayıyoruz. Bize göre yapıtın özü, en ilginç yönü buydu.

«Biz bir cinayet olayına dayanan, yalın, sağlam kuruluşlu polis filmini yeğlerdik...»

Bir başkası da göğüs geçirerek ekledi: «... ve bir oğlanla bir kızın aşk öyküsünü».

Bu romanın başkahramanının böylesine birbirine taban tabana karşıt iki yoruma konu olması sizi şaşırtmamalı.

Dreiser'in romanı Hudson Irmağı denli geniş ve sınırsızdır. Yaşamın kendisi gibi uçsuz bucaksızdır ve hemen hemen her açıdan gözlemlenebilir. Doğanın bütün «yansız» olguları gibi, romanın yüzde doksan dokuzu olguların serimidir, yüzde biri bu olgular karşısındaki tutumdur. Evrensel doğrunun ve nesnelliğin bu destanının bir trajedi olarak düzenlenmesi gerekmekteydi; bu da gidilecek yön ve erekle ilgili bir dünya görüşü olmaksızın olanaksızdı.

Suçluluk ya da suçsuzluk sorununun yapımevi patronlarını kaygılandırmasının nedeni başkaydı: Clyde suçluysa, izleyicilere ters gelecekti. İzleyicilere ters gelen bir kahramana nasıl göz yumarlardı? Gişe buna ne diyecekti?

İyi ama ya suçlu değilse...

İşte «bu Allahın belası sorun»un ortaya çıkardığı güçlükler yüzünden «*Bir Amerikan Trajedisi*», Paramount Yapımevince satın alınışından beri beş yıldır el sürülmeksizin duruyordu. Sinemanın ustalar ustası David Wark Griffith bile, sonra Lubitsch ve daha birçokları bu romanı filme alma girişiminde bulunmuşlardı, ama yalnızca girişimde kalmıştı bu çaba.

«Patronlar» alışılmış hesaplı çekingenlikleriyle, bizim olayımızda da, herhangi bir karara varmaktan kaçındılar. Oyunluğu «içimizden geldiği gibi» tamamlamamızı salık verdiler, bitirdikten sonra «gereğini düşüneceklerdi»...

Daha önce söylediklerimden de ortaya çıkıyor ki, önceki yaklaşımlardan değişik olarak, bizim olayımızda düşünce ayrılığı, oyunluktaki belirli bir oluntu üzerindeki karardan kaynaklanmıyordu. Ortada daha derinlere giden, her şeyden

önce ve tümüyle toplumsal yorumlama sorununa varan bir şey vardı.

Şimdi artık bu yolda benimsenen bir kavramın, birbirinden ayrı parçaların yoğrulmasını ne denli belirlediğini izlemek ilginçtir. Benimsenen bu belirli kavramın, yalnız bu kavramın, getirdiği gereklerle belirleyici durumları, ruhbilimsel çözümlemeyi, yapıtın düzenindeki «salt biçimsel» yanı nasıl doğurduğunu, olgunlaşmamış işlemleri nasıl yenilediğini izlemek ilginçtir. «Salt biçimsel» olan bu işlemlerin birleşerek sinemanın başlıca dallarındaki yaratıcı yeni kavramları nasıl doğurduğunu izlemek ilginçtir.

Burada romanın bütün dolantısını özetlemek güçtür: Dreiser'in ancak iki kocaman ciltte yapabildiğini kimse beş satırda yapamaz. Biz burada yalnızca trajedinin dıştaki öyküsünün en göze çarpan düğüm noktasına değineceğiz, yani doğrudan doğruya cinayete. Kuşkusuz, trajedi bu olayda değil, toplumsal yapının cinayete sürüklediği Clyde'ın izlediği trajik yoldadır. Oyunluğumuzda da dikkatimizin tümü bu noktaya yöneltilmiştir.

Clyde Griffiths ustabaşı bulunduğu bölümde çalışan genç bir işçi kızı baştan çıkardıktan sonra çocuğu aldırmasını sağlayamaz; çünkü Birleşik Amerika'da çocuk aldırma bugün de sıkı bir yasağın altındadır. Bundan dolayı kızla evlenmek zorunda olduğunu görür. Oysa bu evlilik onun ilerlemek için kurduğu tüm umutları suya düşürebilecek, üstelik kendisine tutkun varsıl bir kızla evliliğine de engel olabilecektir.

Tam da Amerika'ya özgü bir durum: Kasabalardaki orta çapta işleyimciler (sanayiciler) arasında, bu tür dengi dengine olmayan evlilikleri yasaklayan sınıf engelleri yoktur. Buralarda ataerkil «demokrasi» sürer: Babalar henüz talihlerini denemek için kasabalara aç ve çıplak geldikleri günleri unutmamışlardır. Buna karşılık, sonraki kuşaklarda, «Beşinci Caddenin[1] parababası aristokrasisi»ne doğru bir yakınlaşma var-

[1] New York'un Beşinci Caddesi, lüks mağazaları ve pahalı konutlarıyla varsıllığın ve lüksün simgesi olarak kullanılır (Çev.).

dır: Bundan dolayı, yeğen ile dayının Clyde'a davranışları birbirinden çok değişiktir.

Böylece Clyde bir ikilemle karşılaşır: Ya uğraşında (mesleğinde) ilerlemekten, toplumsal başarıya erişmekten sonsuza dek vazgeçmek ya da işçi kızdan kurtulmak zorundadır.

Clyde'ın Amerika'nın gerçekleriyle çatışırken geçirdiği serüven o zamana dek ruhsal yapısını zaten öylesine yoğurmuştur ki, uzun bir iç savaşımından (törel ilkelerle değil kendi kişiliksizliğiyle savaşımdan) sonra, ikincisine karar verir.

Clyde kızı öldürmek için bütün ayrıntılarına dek düşürülmüş bir plan hazırlar: Bir kayık alabora olacak, cinayete kaza süsü verilecektir. Cinayetin bütün ayrıntıları, acemi bir caninin aşırı özeniyle tasarlanır. Nitekim acemi caniyi sonunda önüne geçilmez biçimde tuzağa düşürecek olan da, böylesine ince elenip sık dokunmuş ayrıntılardan oluşan yadsınamaz kanıtlar olacaktır.

Clyde genç kızla bir kayığa biner. Kayıkta kız için duyduğu acıma ile nefret, kişiliksizliğinin kararsızlığı ile varsıllık dolu parlak geleceğe beslediği tutku arasındaki çatışma, doruk noktasına varır. Yarı bilinçli yarı bilinçsiz, korkunç bir ürkü içinde kayık devrilir. Kız suya gömülür.

Clyde onu kendi başına bırakarak, daha önce tasarladığı biçimde kaçar ve kurtulmak için daha önce örmüş olduğu ağın içine düşüverir.

Kayıktaki oluntu (epizot), bu tür olayların geçtiği biçimde geçer: Hiçbir şey tam olarak açık ve seçik değildir; hiçbir şey açık ve seçik algılanmamıştır. Kısacası her şey ayırt edilemez bir karışıklıktadır. Dreiser, olayı öylesine yansız bir biçimde sunar ki, olayların bundan sonraki gelişmesi artık öykünün mantıklı gelişmesine değil, ceza yasasının biçimsel işleyişine bırakılır.

Bundan dolayı, bizim için, doğrudan doğruya cinayetin işlenmesinde Clyde'ın suçsuzluğunun hem *gerçekten* hem de *biçimsel yönden* vurgulanması zorunluydu.

Ancak böylelikle, kişiliksiz bir genci böylesine bir belaya iten, sonra da töre ve adalet adına onu elektrikli sandal-

yeye oturtan bir topluma «korkunç meydan okuma»yı açık ve seçiklikle ortaya koyabilirdik.

Onur, töre, adalet ve din konusundaki Amerikan kuralları, *biçim*'in kutsallığına dayanır; biçimin kutsallığı her şeyin önünde ve üstündedir. Mahkemelerde avukatların bitip tükenmez oyunları, tüzeciler (hukukçular), Kongre üyeleri arasındaki oyunlar hep bu ilkeye dayanır. Biçimsel yönden tartışılıp duran şeyin özü, ikinci sıraya geçer, kimseyi ilgilendirmez. Biçimsel tartışmada kim ustaysa, sonucu o belirler.

Bundan dolayı gerçekte kimsenin ilgilenmediği bir olaydaki rolünden dolayı cezaya layık olsa da, *biçimsel yönden* suçsuz olan Clyde'ın hüküm giymesi Amerika'da «korkunç» bir şey, bir adli cinayet sayılacaktı.

Amerikalının hiç vazgeçmediği ruhsal durum budur. Kuşkusuz yüzeysel bir şey, ama her zaman geçerli ve değişmez bir durum.

Amerikan yapısının bu yanını ben kendi deneyimimle öğrendim, üstelik kitaplardan değil.

İşte bu yüzden, kayık görünçlüğünde Clyde'ın *biçimsel* suçsuzluğunu tartışmasız bir açıklıkla geliştirmek gerekiyordu. Yine de Clyde'ı herhangi bir biçimde temize çıkarmaksızın ya da suçluluğunu hiç azaltmaksızın.

Biz de şu çözümü seçtik: Clyde cinayeti işlemek istiyor, ama *elinden gelmiyor.* Kesin bir eyleme geçmesi gereken anda, bocalıyor. Sağlam bir özyapısı olmadığından yalnızca.

Bununla birlikte bu iç «yenilgi»den önce Clyde genç kızda öylesine bir ürküye yol açıyor ki, daha sonra artık yenilmiş ve her şeye «sıfırdan başlamaya» hazır olduğu zaman, kıza doğru eğildiğinde, Roberta büyük bir yılgı içinde ondan kaçmaya çalışıyor. Kayık dengesini yitirip sallanıyor. Clyde, kız düşmesin diye onu tutmaya çalışırken, elindeki Kodak fotoğraf makinesi Roberta'nın yüzüne çarpıyor. Büsbütün çılgına dönen kız, yılgı içinde sendeliyor, düşüyor, kayık da alabora oluyor.

Olayı daha iyi vurgulamak için, Roberta'nın yeniden suyun yüzüne çıktığını gösteriyoruz. Hatta Clyde'ın ona doğru yüzmeye çalıştığını da gösteriyoruz. Ama Clyde'ın kurduğu ci-

nayet makinesi bir kez işlemeye başlamıştır ve o istemese de artık sonuna dek işleyecektir: Roberta güçsüz bir çığlık atarak, Clyde'a duyduğu yılgı içinde ondan uzaklaşmaya çalışır ve yüzme bilmediği için de boğulur.

İyi bir yüzücü olan Clyde kıyıya ulaşır ve kendini toparlayarak, cinayet için hazırlamış olduğu —ve kayıktayken ancak bir an için vazgeçtiği— kaçınılmaz plana uygun biçimde davranmayı sürdürür.

Durum bu yolda işlenince, trajik ve ruhbilimsel derinlik kazandığı söz götürmez. Bu durumda trajedi, neredeyse eski Yunanlıların «kör Moira* — yazgı» düzeyine yükseltilmiştir. Ve bu yazgı bir kez harekete geçtiğinde, artık kendisine meydan okumaya kalkışanın yakasını bırakmayacaktır. Trajik, acı bir «nedensellik»e dek yükselen bu yazgı, bir kez işe koyuldu mu, süreci boyunca acımasızca yol alarak, ortaya çıkışının mantıksal sonucuna ulaşır.

Eski trajedinin temel ilkelerinden biri de, işte böyle bir «kör» evrensel gücün, insanların hiçbir biçimde denetleyemediği yasaların eylemsizlik gücünün insanı böylesine ezmesine dayanır. Eski trajedinin bu ilkesi, o çağın insanının doğa güçlerine edilgin biçimde bağlı olmasını yansıtır. Bu bir bakıma, Engels'in başka bir dönemle ilgili olarak, Calvin için yazdığını andırır:

> Calvin'in alınyazısı öğretisi, rekabete dayanan tecim dünyasında başarı ya da başarısızlığın insanın etkinliğine ya da becerikliliğine değil, kendisinin denetleyemediği koşullara bağlı olduğu olgusunun dinsel bir anlatımıydı. Bu koşulları isteyen ya da bu koşulları yöneten, insan değil bilinmeyen üstün ekonomik güçlerin insafıydı... (39).

Günümüzün sıradan bir durumu yardımıyla, bu ilkel evrensel güç kavramlarının atacılığına uzanmak, her zaman, dramatik bir görünçlüğü trajedinin doruklarına yüceltmenin aracı olmuştur. Ama bizim geliştirimimiz bununla da sınırlı kalmıyordu. Olgunun daha sonraki bütün gelişmesi boyunca, bir sürü açık seçik anlamlı düşüncelere gebeydi.

Dreiser'in kitabında, Clyde'ın varsıl dayısı, «aile onurunu koruma uğruna», ona avukatlardan oluşan bir «takım» sağlar.

Avukatların, cinayetin işlendiği konusunda en ufak bir kuşkuları yoktur. Yine de, Roberta'ya duyduğu sevgi ve acımanın etkisiyle Clyde'ın «yüreğinin yumuşayarak karar değiştirdiği» savını uydururlar. O anda sıcağı sıcağına uydurulan bu sav hiç de fena değildir.

Ne var ki böyle bir karar değiştirmenin zaten *gerçekten* var oluşu, bu karar değiştirmenin bambaşka nedenlerden ileri gelişi, gerçekten herhangi bir cinayet işlenmiş olmaması, oysa avukatların böyle bir cinayetin işlendiğine inanmaları, bu savın büsbütün şeytanca oluşuna yol açar. Ve böylelikle, gerçeğe hem alabildiğine yakın, hem de gerçekten alabildiğine uzak düşen bu apaçık yalanla avukatlar suçluyu temize çıkarmaya ve kurtarmaya çabalarlar.

Hele az sonra bu geliştirimin «düşünyapısı», Dreiser'in anlatısındaki boyutları sarsalayınca, bir başka yerde de onun destansı yansızlığını bozunca, dramatik yönden bu geliştirim büsbütün güç kazanır.

İkinci cildin neredeyse tümü, Clyde'ın Roberta'yı öldürmekten yargılanmasına ve hüküm giyene, elektrikli sandalyeye gidene dek hırpalanmasına ayrılmıştır.

Bununla birlikte birkaç satırla, Clyde'ın hüküm giymesinin, yargılanmanın gerçek ereği olmadığı belirtilir. Yargılamanın tek ereği, bölge savcısı Mason'un eyaletteki çiftçilerin (Roberta bir çiftçinin kızıydı) gözüne girmesini, böylelikle yargıçlık seçimini kazanmasını sağlamaktır.

Savunma da, yitirildiğini önceden bildiği («en azından on yıl ağır hapis cezası») bu davayı yine bir seçim siyasası çerçevesinde üstlenir. Karşıt siyasal görüşten (ama aynı sınıftan) olan avukatların baş ereği, bütün güçlerini bu hırslı savcıyı yenilgiye uğratmakta kullanmaktır. Böylelikle her iki yan için de Clyde, yalnızca belli bir ereğe varmakta bir araçtır.

Daha önce zaten «kör» Moira'nın, yazgının, Yunan biçimi «nedensellik»in ellerinde bir oyuncak olan Clyde, şimdi de kentsoylu adalet düzeneğinin, siyasal bir dolantının (entrikanın) aracı olarak keskin görüşlü siyasacılarca kullanılan düzeneğin hiç de kör olmayan ellerinde bir oyuncak olur.

Böylece Clyde Griffiths'in bireysel durumunun yazgısı

gerçek bir «genel Amerikan trajedisi»ne doğru genişler ve genelleşir; yirminci yüzyılın başlarında bir Amerikan gencinin örneklik öyküsü olup çıkar.

Oyunluğun kuruluşunda, duruşma boyunca başvurulan bütün yöntem incelikleri bir yana bırakıldı; bunun yerine, siyasal bir seçim kampanyasının savaş alanı olmaktan başka bir işlevi kalmadığı açıkça görülen mahkeme salonunun ağırbaşlılığını kendi hesabına kullanmaya kalkışan önseçimin dolantıları geçirildi.

Cinayetin ele alınışına bu temel yaklaşım, öte yandan, filmin bir başka bölümünün ve bir başka kahramanının trajik yönden derinleştirilmesini ve düşünyapısal keskinliğinin güçlenmesini de belirler. Bu kişi, Clyde'ın anasıdır.

Clyde'ın anası misyonerdir, dinsel bir görev üstlenmiştir. Din anlayışı kör bir bağnazlıktır. Saçma inağına (dogmasına) öylesine yürekten inanmıştır ki, insanda elinde olmaksızın saygı uyandırır ve bir simge yüceliğine ulaşır; insan bu kadında din uğruna can verenlerin başındaki aylanın parıldadığını görür.

Hem de Amerikan toplumunun Clyde'a karşı işlediği suçun ilk somut örneği olmasına karşın: Çünkü oğlunu çalışmak için yetiştireceği yerde, kendi görüşlerini ve ilkelerini aşılamaya çalışması, durmaksızın Tanrı'dan ve cennetten dem vurması, sökün eden trajedinin ilk habercileridir.

Dreiser, oğlunun suçsuzluğunu kanıtlamak için onun sonuna dek savaştığını gösterir: Oğluna yakın olmak için mahkemeyi bir gazete adına izler. Herkes Clyde'a karşı çıktığında o, davanın yeniden görülmesi için gerekli parayı toplamak üzere, Scottsborolu zenci delikanlıların anneleri ve kızkardeşleri gibi, Amerika'yı dolaşır, konferanslar verir. Bütün bu özverileriyle, yitik bir davayı savunan kahramanın yüceliğine ulaşır. Dreiser'in yapıtında bu yücelik, onun törel (ahlaki) ve dinsel öğretilerine (doktrinlerine) az da olsa bir yakınlık uyandırmaktan bile geri kalmaz.

Bizim geliştirimimizde Clyde ölüm hücresinde (romanda olduğu gibi Rahip McMillan'a değil de) annesine, Roberta'yı öldürmese de öldürmeyi tasarladığını itiraf eder.

Sözü eylem sayan, günahı düşünmeyi günahı işlemekle bir tutan annesi, bu itiraf karşısında donakalır. Gorki'nin romanındaki ananın yüceliğinin tam tersine, bu ana üstelik oğlunu ele verir. Oğlunun yaşamının bağışlanması için dilekçeyle valiye gittiğinde, valinin «Siz oğlunuzun suçsuzluğuna inanıyor musunuz?» biçimindeki kestirme sorusuyla karşılaşınca irkilip şaşırır. Oğlunun yazgısını belirleyecek o anda, susmakla yetinir.

Düşünce (düşünce biçimindeki eylem) ile özdek (gerçek eylem) arasındaki özdeşlik konusunda Hıristiyan safsatası, eytişimin bu gülünç yansılaması (parodisi), olayı kesin trajik çözüme ulaştırır.

Dilekçe geri çevrilir, dilekçeyi verenin inağı ve inakçılığı da böylece horlanır. Annenin ölüm kalım anındaki sessizliği, artık oğlunu son kez gördüğünde döktüğü gözyaşlarıyla temizlenecek çeşitten değildir; çünkü onu Hıristiyan Baal'ının ağzına kendi elleriyle atmıştır. Bu son görünçlüklerin korkunç acımasızlığı arttıkça, bu acımasızlığa yol açan düşünyapıya inen darbeler de o denli güçlenir.

Burada Amerikan inakçılığının o acayip biçimciliği, görünüşte kendisinin karşıtı olan, gerçekteyse dindeki biçimsel ilkelerin aynı ruhsuz inakçılığına dayanan Mesihçilik ilkesiyle ters yönde bütünlenir. Kaçınılmaz bir şeydir bu, çünkü her ikisinin kökleri de aynı toplumsal öncüllere, aynı sınıfsal öncüllere uzanır.

Bana göre geliştirimimiz, ananın simgesel yapısındaki maskelerin —hepsini değilse bile— kimilerini söküp atmayı başarmıştı.

Böylece[1] *«Bir Amerikan Trajedisi»*nin çevirisindeki[2] önsözde Clyde'ın annesi için haklı olarak belirtilen durumu biraz olsun düzeltmiştik:

---

[1] Bu ve bundan sonraki iki bölümce (paragraf), **«Film Biçimi»**nde de 5a ile 5ç'de de yoktur. **«Altı Ciltte Seçme Yapıtlar»**daki betikte yer alan bu bölümceleri, 3e'den çevirdik (Çev.).

[2] Rusça çeviride (Çev.).

«**Bir Amerikan Trajedisi**»nin bütün kişileri büyük ya da küçük kentsoylulardır.... Bunların nesnel biçimde anlatıldıkları anlaşılmaktadır. Dreiser'in onlar karşısındaki tutumuna ters düşmediği söylenebilir. Dreiser'in büyük bölümüyle, iyilerden yana yer aldığını düşünebiliriz. Ancak kişilerinden ikisi söz konusu olduğunda Dreiser bu kuraldan ayrılmaktadır: Clyde'ın anası ile Rahip McMillan. Dreiser bunlar söz konusu olduğunda her zamanki gerçekçi biçeminden ayrılarak bizi düşler dünyasına sürükler. Dreiser anayı ülküleştirir, ona ruhsal bir güzellik vererek içten bir yakınlık duyurur. Bu yalınkat ve bilisiz kadın, yazgının darbeleri altında sarsılmayan hem bilge hem de yürekli bir kahraman olur. Rahip McMillan da aynı türden bir yakınlık duygusu uyandıracak biçimde çizilmiştir. Clyde'ı öldürücü elektrik akımını almaya hazırlandığı korkunç anda, esrime durumundayken teselli edecek olan odur. McMillan işte o son anda şöyle der: «Günahlarının cezasını ölümle ödüyorsun ve huzura kavuşacaksın. Tanrı'dan af dile!» Hıristiyan töresinin bu nakaratları, romanın sonunu taçlandırır ve Dreiser bunların aldatmacalığını kınamak için hiçbir şey yapmaz (40).

Dreiser'in Clyde'ın anası ve Rahip McMillan'la ilgili biçemsel tutumu kuşkusuz gerçekçilikten ayrılıyor; Dreiser'in nesnelliği, sınırları olan bir küçük kentsoylu romancının nesnelliğidir.

Bize gelince, biz Clyde'ın anasını elimizden geldiğince «değiştirdik», Rahip McMillan'ıysa oyunluğumuzdan tümüyle çıkardık.

Ve Dreiser, romanını uyarlarken yaptığımız çalışmadan dolayı bizi ilk kutlayan kimse oldu[1].

---

[1] Paramount Yapımevi'nin Eisenstein'la sözleşmesini bozduktan sonra Dreiser'in yönetmene gönderdiği ve Eisenstein Belgeliği'nde bulunan mektubu şöyledir:

«Theodore Dreiser

200 West 57th Street,
New York City,
1 Eylül 1931

Sevgili Eisenstein,

Mektubunuz beni çok yakından ilgilendirdi; karşılaştığınız güçlükleri kendi açınızdan bana anlattığınızdan dolayı size min-

Dreiser bugün küçük kentsoylu saflarından gittikçe uzaklaşıp bize yaklaşıyorsa, bu bir rastlantı değildir.

Bizim geliştirimimizde, romanın örgüsü içindeki trajedi, bu son görünçlüklerdekinden daha önce ortaya çıktı. Bu son görünçlükler, ölüm hücresi, elektrikli sandalye, elektrikli sandalyenin ayak ucundaki pırıl pırıl parlayan tükürük hokkası (bunları Sing-Sing Hapishanesinde gözlerimle görmüştüm), bütün bunlar, kitabın kapaklarının dışında Birleşik Amerika'da her saat, her dakika sürüp gitmekte olan bu genel trajedinin özel bir tanesinin sona ermesinden başka bir şey değildi.

Görünüşte böylesine «kuru» ve «sıradan» bir geliştirim formülünü benimsememiz, durumları keskinleştirmekten, görüntüleri ve özyapıları derinleştirmekten daha da çoğunu yapmamıza olanak sağlar.

Böyle bir geliştirim, aynı zamanda tümüyle biçimsel yön-

---

nettarım. Beni hiçbir şey, filmi çevirmenizi reddetmeleri denli üzmez. Paramount'un bu işi sizin denli iyi yapacak hiçbir adamı olmamasından çok memnundum; bu özgün tasarıya yan çizmek için benimsedikleri tümüyle kılgısal ve özdeksel görüş beni öfkelendiriyor.

Bildiğiniz gibi, yapımı önlemek için elimden geleni yaptım, ancak mektubuma eklediğim mahkeme kararı ne olup bittiğini size açıkça gösterecektir. Amerika'da sinemaya karşı adaletin tutumu da bu işte. Şimdi elimizde Amerika'nın sorunlara nasıl yaklaştığını gösteren yasal bir yorum var!

Meksika'da ne yapıyorsunuz? Film çeviriyor musunuz? Çeviriyorsanız, nasıl bir film bu? Orada neyle geçiniyor, nasıl yaşıyorsunuz?

«Bir Amerikan Trajedisi»nin Rusya'da çevrilip çevrilemeyeceğini hiç düşündünüz mü? Çevrilebilmesini gönülden dilerim. Her ne olursa olsun size ve çok seçkin yapıtlarınıza çok büyük bir hayranlık duyduğumu bilmenizi isterim. Yapıtlarımdan birinin yalnız elinize ulaşmakla kalmayıp, onu çevirebilecek durumda da olacağınız zamanın geleceğini umuyorum.

Benim **«Çömlekçinin Eli»** (**«The Hand of the Potter»**) adlı trajedimi okudunuz muydu? Okumadınızsa size bir tane göndermekten mutluluk duyacağım.

Her zamanki gibi en iyi dileklerimle» (Çev.).

temleri de derinden etkiler. Benim altı yıldan beri kafamda taşıdığım bir düşünce olan sinemada «içinden konuşma» kavramının kesinlikle tanımlanması özellikle bunun sayesinde ve bundan dolayı gerçekleşti. Hem de sesli sinemanın ilerleyişi bunun uygulamada gerçekleşmesini olanaklaştırmadan önce.

Daha önce de gördüğümüz üzere, kayıktaki «kaza» anından önce Clyde'ın anlığından nelerin geçtiğinin olağanüstü bir seçiklikle tek tek ortaya serilmesi gerekiyordu. Yine anladık ki, anlıktan geçenleri dıştan bir yansımayla geliştirmek, bizim bu sorunumuzu çözmeyecektir.

Çatılmış kaşlar, yuvalarında dönen gözler, derin soluk almalar, eğilip bükülen vücutlar, taş kesilmiş yüzler ya da titreyip duran ellerin omuz çekimleri... Bütün bu anlatım araçları, insanın iç dünyasındaki savaşımın tüm inceliklerini bütün ayırtılarıyla vermekte yetersizdi.

Alıcı, Clyde'ın «içine» sızmalıydı. *Düşüncelerin* ateşli *akışı*'nı dıştaki gerçeklikle —kayık, karşısında oturan kız, kendi davranışları— iç içe geçirerek sesli ve görüntülü olarak ortaya koymalıydı. «İçinden konuşma»nın biçimi doğmuştu.

Bu kurgu parçaları olağanüstüdür.

Yazın bile bu alanda hemen hemen güçsüzdür. Yazın burada ya Dreiser'in Clyde'ın içinden mırıldanmalarını anlatmak için başvurduğu ilkel sözbilimle (retorik) sınırlıdır[1] ya da O'Neill'in kahramanlarının *«Araya Giren Garip Oyun»* da

---

1 İşte bir örnek: «Onu kurtarmalısın. Ama kurtarmamalısın yine de! Baksana nasıl da çırpınıyor. Şaşkına dönmüş. Kendi kendini kurtaramaz o. Kendini şaşkına döndüren korkusu içindeyken şimdi ona yaklaşırsan kendini de ölüme atmış olabilirsin. Ama sen yaşamak istiyorsun! Oysa onun yaşaması bundan böyle senin için yaşamı değersiz kılacak. Bir an dur, bir saniyecik. Bekle — bekle — bu çağırıştaki acımayı unut. Sonra — sonra — Ama işte! Bak. Geçti. Batıyor artık. Onu bir daha hiç, hiç canlı görmeyeceksin — hiçbir zaman» (41). — Eisenstein'ın «içinden konuşma»yla ilgili olarak **«Bir Amerikan Trajedisi»** geliştiriminideki çalışma örneği için **«Film Duyumu»**ndaki III. Ek'e bakınız (Çev.).

(*«Strange Interlude»*) öbür kişilere söylediklerine ek olarak ne düşündüklerini izleyicilere «apar»da aktardıkları zaman yaptıkları gibi, en kötü çeşitten yalancı-klasik (pseudo-classic) uzun konuşmalarla (tiratlarla) sınırlıdır. Tiyatro bu durumda yazının geleneksel düzyazısından da çok aksar.

Allak bullak olmuş bir anlıkta düşüncelerin tüm akışının uygun biçimde sunulmasının yolunu ancak film sağlayabilir.

Ya da yazın bunu yapabilirse, kendi katı çerçevesinin sınırlarını parçalayan bir yazındır bu. Yazının bu alandaki en parlak başarısı, Leopold Blum'un *«Ulysses»*teki ölümsüz «içinden konuşma»sı olmuştu. Joyce ile ben Paris'te buluştuğumuzda, filmlerde yazının sağladığından çok daha geniş bir ölçüdeki içinden konuşmayla ilgili tasarılarıma büyük bir ilgi duymuştu.

Hemen hemen tümüyle kör olmasına karşın Joyce, *Potemkin* ile *Ekim*'in, sinema ekininin anlatım araçları sayesinde, buna yakın bir çizgi izleyen bölümlerini görmek istemişti[1].

Kahramanın deneyimlerinin kırılcalaşmış (billurlaşmış) bir biçimde açığa vurulmasında nesnel ile öznel arasındaki ayrımı ortadan kaldıran yazınsal bir yöntem olarak «içinden konuşma», yazınsal denemeler üzerinde çalışan araştırmacılarca ilk kez 1887 yılında, «bilinç akışı»nın öncüsü olan Edouard Dujardin'in *«Defneler Kesildi» («Les lauriers sont coupés»)* (42) adlı yapıtında gözlemlenmiştir.

Kuşkusuz, bir yöntem olarak değilse de dünyanın algılanması, «duyum», bir nesnenin betimlenmesi olarak daha da eskilerde bulunabilir. Nesnelden öznele, sonra da öznelden nesnele «kaymak», coşumcuların —E.T.A. Hoffmann, Novalis, Gérard de Nerval (43)— yazılarının özelliklerinden biridir. Ama öyküyü dokuma ya da yazınsal bir betimlemeden çok bir yöntem olarak, sergilemenin özel bir yöntemi, kuruluşun özgül bir yöntemi olarak ilk kez Dujardin tarafından kullanıl-

---

1 Avrupa ile Amerika gezimden çok önce, **«Qui-vive»** yazın dergisinde Joyce'un sinema alanındaki önemi üzerine dikkati çekmiştim (E.).

dığını görüyoruz. Bu yöntemin kesin bir yazınsal yetkinliğe ulaştırılmasıysa otuz bir yıl sonra Joyce ile Larbaud'nun eliyle gerçekleştirilmiştir.

Bununla birlikte içinden konuşma en eksiksiz anlatımını yalnız sinemada bulur.

Çünkü yalnız sesli sinema, düşünce akışının tüm evrelerini ve tüm özelliklerini yeniden kurabilir.

Şu kurgu dizelgeleri ne olağanüstü parçalardır!

Düşünce olarak bunlar kimi zaman görsel imgelerle çalışır. Sesle. Eşlemeli ya da eşlemesiz. Sonra ses olarak. Bir biçime bağlanmaksızın. Ya da ses-görüntüyle: Nesnel olarak, gösterimsel seslerle...

Sonra birden belirli, anlıksal sözcükler: Söylenilen sözcükler denli «anlıksal» ve dingin. Kapkara bir görüntülükle, görüntüsüz bir görselliğin sürüp gidişi.

Sonra kesik kesik, coşkulu bir konuşma. Yalnız adlar. Ya da yalnız evlemler (fiiller). Sonra ünlemler. Ereksiz biçimlerin zikzaklarıyla, bunlarla eşlemeli olarak fırdönüp giden.

Sonra tam bir sessizlik içinde görsel imgelerin akışı.

Sonra çoksesli seslerle bağlantı. Sonra çoksesli görüntüler. Sonra ikisi birden.

Sonra olgunun dış akışının arasına sokulması; sonra dış olgulardaki öğelerin içinden konuşmaya sokulması.

Kişilerin içlerinde olup bitenleri sunuyormuşçasına, düşüncelerin çarpışması, tutkuların patlak vermesi, usun sesi, hızlı ya da yavaşlatılmış devinimler, birinin ve öbürünün dizemlerinin birbirinden ayırt edilmesi, hemen hemen yok sayılabilecek dış olguyla karşıtlanması: Yüzün taştan maskesi ardında sürüp giden ateşli iç tartışma...

İnsanın, özellikle coşkulu bir durumdayken kendi kendini anlaması için kendi düşünce akışını dinlemesi, kendi anlığına bakıp dinlemesi ne denli büyüleyicidir. «Kendi dışınıza» konuşmadan ayrı olarak «kendi kendinize» nasıl konuşuyorsunuz? Dışarıya vurulan konuşmadan ayrı olan içinden konuşmanın sözdizimi. Görsel imgelere karşılık olan, titreşimli iç sözcükler. Dış koşullarla karşıtlıklar. Bunların karşılıklı olarak nasıl çalıştığı...

Yapısal yasaları anlamak için dinlemek ve incelemek, bunları trajik bir yeniden yaratmadaki savaşımın en aşırı gerilimini kurmak için bir içinden konuşmada birleştirmek. Ne denli büyüleyici!

Üstelik yaratıcı buluş ve gözlem için ne denli geniş bir alan. Bir yandan da sesli filmin gerecinin söyleşme olmadığı nasıl açıkça ortaya çıkıyor.

Sesli filmin gerçek gereci, kuşkusuz, tekli konuşmadır (monologdur).

Önceden tasarlanmamış, özel, somut bir olayın anlatımı, uygulamadaki somutlaşması sırasında uzun zamandan beri kuramsal olarak öngörülmüş genel kurgu biçiminin «son söz»ünde nasıl da beklenmedik bir biçimde yankısını buluyor. Çünkü kurgu biçimi, bir yapı olarak, düşünce süreci yasalarının yeniden kuruluşudur. Bu düşünce süreci de, sırası gelince, devinimli gerçeği akışı içinde yeniden kurar. Böylece, geliştirimin etkenlerinden biri, biçimsel olmayan yeni bir süreci doğurduktan sonra, onu aşarak kuramsal düzeyde ve ilkenin yeni bir düzeyindeki bir genelleştirmeye ulaşır: Bir bütün olarak kurgu biçimi kuramına.

(Ancak bu, hiçbir zaman, bir *kurgu biçimi* olarak *düşünce* sürecinin, ister istemez kendisine *konu* olarak düşünce sürecini alması gerektiği anlamına gelmez!).

Sesli film ekinindeki bu 180 derecelik ilerlemeyle ilgili notlar, oteldeki bir bavulda eriyip gitti ve sonra, gerçekleşmeyi beklerken, kitap yığınları altında Pompei gibi gömülü kaldı...

«Bir Amerikan Trajedisi», çevirmesi için Josef von Sternberg'e verildi; o da doğrudan doğruya ve harfi harfine, geliştirimimizin dayandığı her şeyi bir yana itti ve bizim bir yana ittiğimiz her şeyi yeniden aldı.

«İçinden konuşma»ya gelince, aklının ucundan bile geçmedi....

Sternberg dikkatini yapımevinin isteklerine çevirdi ve düpedüz bir polis filmi yaptı.

Saçları kırlaşmış, yaşlı aslanı andıran Dreiser, romanında yapmış olduğumuz «değişiklikler» uğrunda savaştı ve ro-

manının yüzeysel, biçimsel açıdan doğru bir evirimini çeviren Paramount'u mahkemeye verdi.

İki yıl sonra O'Neill'in «*Araya Giren Garip Oyun*»u sinemaya uyarlandı; kahramanın sessiz yüzünün çevresinde ikili üçlü açıklayıcı sesler sunuldu bizlere; böylelikle O'Neill'in çiviyazısını andırır oyun yazarlığı sanatına ayrı bir renk katıldı. Sizin anlayacağınız, yerli yerinde kullanılmış kurgu ilkeleriyle, yani içinden konuşmayla gerçekleştirilebilecek şeyin kötü bir öykünmesi!

Aynı türden bir çalışma. Eldeki yapıtın geliştirim yoluyla çözüme ulaştırılması. Geliştirim yoluyla değerlendirme. Ama bu «can sıkıcı», «zorunlu», «zorla kabul ettirilmiş» düşünyapıya ve düşünyapısal sınırlamaya yapısal yönden sanatsal ve biçimsel olarak verimli bir rol sağlamak, en büyük önemi taşıyor.

Çizemsel bir gerçekleştirmeye değil, yapımda canlı bir örgenliğe ulaşmak. Devlet Sinema Enstitüsü'nün üçüncü yılındaki toplu yönetimin karşı karşıya bulunduğu temel çalışma bu işte. Bizi çepçevre saran çok yanlı izlekler okyanusunda bu çalışma için gerekli izlekleri her yönteme başvurarak araştıracağız.

Özgün adı
«Buyurun» («Odoljaitesi») olan bu yazı,
ilk kez
«Emekçi Sineması»
(«Proletarskaya kino», Sayı: 17-18, 1932, Moskova)
dergisinde yayımlanmıştır.
Yazının
«Bir Amerikan Trajedisi»
adlı ikinci bölümü
«Bir Sinemacının Düşünceleri»nin
Fransızca ve İngilizcesinde de vardır.
Burada
Eisenstein'ın özgün Rusça betiğinin
«Film Biçimi»ndeki çevirisi
temel alınarak çevrildi (Çev.).

FİLM DİLİ [1]

> Yaratı, biz yazarların pek de hakkımız olmadığı halde, çok gelişigüzel kullandığımız bir kavramdır. Yaratı, belleğin çalışmasında ulaşılmış bir gerilim derecesidir. O anda, belleğin çalışması bilgi ve izlenimlerin birikimlerinden en göze çarpıcı ve örneklik olguları, resimleri, ayrıntıları çekip alır ve bunları en seçik, canlı ve anlaşılabilir sözcüklere döker. Bizim genç yazınımız, bu niteliğe sahip olmakla övünemez. Bizim yazarlarımızın izlenim birikimi, bilgi toplamı geniş değildir; üstelik bunu genişletmek ya da varsıllaştırmak için özel bir kaygı beslendiğini gösterir bir belirti de yoktur.
>
> Maksim Gorki (44)

Adım «E» ile başlar. Ne var ki bu konuda önce kimin «E!» diyeceğinin pek önemi yoktur[2]. Bu konu dediğim, sinema dilinin arılığı konusudur. Ne var ki, şu ya da bu biçimde, hepimiz —sinema dilinin durumu üzerindeki görüşlerimiz-

---

[1] Eisenstein'ın bu yazısı, Gorki'nin 1934 martındaki Sovyet Birinci Yazarlar Kongresi'nde **«Sovyet Yazını»** adlı konuşmasındaki görüşlere bir yanıt olarak yazılmıştır. Nitekim az aşağıda da Eisenstein yine Gorki'nin bu konuşmasından **«Pravda»** gazetesinin 18 Mart 1934 günlü sayısına aktarılan **«Dil Üzerine»** adlı yazısına değinmektedir (Çev.).

[2] Eisenstein'ın adının ilk harfi Rusça'da «ters E» ile yazılır. Rusçada «ya» ünlemi de aynı harfle belirtilir. Eisenstein burada Gogol'ün **«Müfettiş»** oyunundaki şu söyleşmeye dokundurmada bulunuyor: **Bobçinski:** «Lokantacı bunu der demez, kafamda birdenbire şimşek çaktı. Yaaa, dedim Piyotr İvanoviç'e... — **Dobçinski:** Hayır, Piyotr İvanoviç, 'Yaaa!'yı ben dedim. — **Bobçinski:** Önce siz, sonra ben. Kısacası, Piyotr İvanoviç'le bera-

le— yoldaş Gorki'nin yazındaki dil sorunu üzerindeki konuşmasını yanıtlamalıyız[1].

Sinema dili —eleştirmenlerin söz açtığı biçimde değil, ama iyice belirlenmiş bir kavram olarak sinema dili—, bir ölçüde benim çalışmalarıma ve bu çalışmalarla ilgili yorumlara bağlanmış bulunmaktadır.

İşte bundan dolayı bu işi kurcalamayı ben üstleniyorum.

Sözlü filmlerden, daha doğrusu bunların sözlü bölümlerinden söz açmak niyetinde değilim. Bunlar yeterince konuşuyorlar zaten. Konuşmak ne kelime, bağıra haykıra konuşuyorlar. Üstelik, sinema yönünden değerlendirmeyi bir yana bırakalım, nitelikleri öylesine katıksız yazınsal zavallılık içeriyor ki, bunların film olmak savları bile şimdilik bir yana bırakılabilir.

Kaldı ki, benim sözünü etmek istediğim bu dil değil (benim kendi yazınsal biçemim bilindiğine göre, bunun üzerinde durmak gülünç olur!). Ben bugün görüntülüklerde gözlemlenen sinema yazısındaki (écriture) ekin eksikliğinden söz açmak istiyorum.

Bizim sinemamız, sinema yazısı alanında dünya sinema ekinine büyük katkılarda bulundu. Bu katkılar, salt bir modanın çok ötesinde bir şeydi.

Sinemanın anlatım olanaklarının gelişmesinde özellikle bize özgü olan katkıların, Batıda geçici bir modadan daha derinlere işlemediği doğrudur. Lokantalar nasıl doğranmış, ba-

---

ber 'Yaaa'! deyiverdik.» (Gogol, «**Müfettiş**», Çeviren Nihal Yalaza Taluy. Varlık Yayınları, 1959. I. Perde, 3. Görünçlük, s. 15). — Sanat konularında herhangi bir şeyin üstünlüğü tartışılırken sözü kısa kesmek için genellikle bu söyleşmede yer alan «Yaaa!» ya (Rusça: «E!»ye) dokundurma yapılır (Çev.).

[1] Gorki «**Pravda**»da çıkan yukarıda değindiğimiz yazısında yazın dilini asalak sözcüklerin sarmasına karşı çıkıyor, «ekin silahı olan» dilin arılığı, seçikliği için savaşılmasını istiyordu (Çev.).

harlanmış sebzeler için «salade russe» (Rus salatası)[1] terimini kullanıyorlarsa, ince ince kıyılmış ve birbirine asetonla yapıştırılmış film parçaları da yabancı ülkelerin sinema-yemek dizelgelerinde «Russian cutting», «russischen Schnitt»[2] diye boy göstermektedir.

Moda budur işte.

Modalar geçer, ekin kalır. Kimi zaman modanın ardındaki ekin ayırt edilmez. Kimi zaman da bir ekin başarısı, modanın bulaşık suyuyla birlikte atılır.

Zenci yontuları, Polenezya maskları, Sovyet biçimi film kurgusu... Bütün bunlar Batı için yalnızca ve her şeyden önce yabancıllıktır (egzotizmdir).

Bütün bunlardan genel ekin değerleri çıkarmak, bunun ilkelerini özümlemek, ekini ilerletmek için bunun buluşlarını ilkelere uygun biçimde kullanmak... Doğallıkla bunların hiçbiri söz konusu olamaz.

Modalar ne işe yarar? Yarın modanın patronları —Patou, Worth, Mme. Lanvin— çeşitli işliklerde yeni bir modayı piyasaya süreceklerdir. Kongo'nun bir yerlerinden bir «yenilik» getirilecektir —sömürge kölelerinin fildişinden oydukları bir şey—. Moğolistan'ın yaylalarında bir yerlerde bir şey bulunacaktır —uzun yıllar önce yitip gitmiş bir dönemin yine uzun yıllar önce yitip gitmiş bir oymak başkanının kölelerince yaratılmış tunçtan yontular—. Hepsi çok iyi. Hepsi çok yararlı. Hepsi para getirir.

Ya ekinin ilerlemesi? Kimin umurunda ki? Ekin ve ekinin ilerlemesi karşısındaki bu tutumun, burada, bizler arasında Ekim Devriminden bu yana değiştiği görülmektedir. Tatil günlerinde müzelere girmek olanaksızdır. Yanına karısını ve çocuklarını alan işçi, Tretyakova Galerisi önünde kuyruğa girmektedir. Okuma salonlarına girmek ne mümkün, öylesine do-

---

[1] Yazıda Fransızca yazılmıştır. Oysa Rusya'da aynı salata, bunu yaratan Fransız aşçının adıyla «salade Olivier» (Olivier salatası) dır (Çev.).

[2] Yazıda İngilizce ve Almanca yazılan bu terimler «Rus kurgusu» anlamına gelmektedir (Çev.).

lu ki... Konuşmalar, konferanslar hepsi tıklım tıklım dolu. Her yerde aynı dikkat, aynı ilgi, aynı verimlilik. Devrim öncesi birikimlerin gerçekten özümsenmesi söz konusu.

Kentsoylulara özgü savurganlık yalnız filmlerde. Üstelik yalnızca bütçe yönünden değil. Düşüncesizlikten de. Yalnız işin izlencelenmesinde değil. Sovyet döneminde, Sovyetlerin elleriyle, Sovyet gereçleriyle ve Sovyet ilkelerine göre sinema ekini alanında gerçekleştirilmiş her şeyle ilgili tam bilgisizlik ve hor görmeyle[1].

«Klasikleri özümledik»[2]. Çok güzel! (Çok güzel ya da değil, bu çok ayrı ve üzerinde tartışılabilir bir sorundur!). Kazanç hanesine yazalım bunu.

Ama bu benim sorumu ortadan kaldırmaz. Bu klasikler görüntülükte sinema sayesinde boy göstermişlerdir; o halde sinemanın bütün o anlatım araçlarını ve olanaklarını niye boşlamalıymışız?

«Tiyatro oyunlarını özümledik». (Klasikler konusundakinden de büyük bir aferin.) Çok güzel.

Ama bu kez de Krilov'un sözleriyle bir başka soru ortaya çıkıyor: «Halacığımın kuyruğuna mı tutunmalıyım?»[3]

Bu halacık, Tarasova gibi usta bir oyuncu da olsa[4]. Yok-

---

1 SSCB'de sesli sinemanın çıkışıyla Sovyet sinemacılarını «ozan-kurgucular» ile «düzyazıcılar-öykücüler» diye ikiye ayıran çekişmeyle ilgili dokundurma. Bu tartışmanın en ateşli anında kimi «düzyazıcılar», sessiz sinema dönemindeki Sovyet sinemasının sağladığı katkıları yadsımaya dek varmışlardı (Çev.).

2 Zamanın sinema eleştirmenlerinin yazındaki klasik yapıtların sinemaya uyarlanmasından söz açarken kullandıkları tümce. Eisenstein'ın da aralarında bulunduğu «ozan-kurgucular»ın filmlerindekinin tersine, bu filmlerde ünlü tiyatro oyuncuları oynuyorlardı (Çev.).

3 Ünlü bir masala dokundurma: En güçsüz hayvan en ön sıraya geçmek için, halasının kuyruğuna tutunur (Çev.).

4 Eisenstein'ın bu yazısının yayımlanmasından az önce Alla Tarasova, Ostrovski'nin oyunundan Vladimir Petrov'un uyarladığı **Fırtına (Groza)** adlı filmde oynamıştı. Eisenstein buna dokundurmada bulunuyor (Çev.).

sa film ekini için, Tarasova'nın oyundaki yetkinliğinin yarar değil zarar getirmesi gibi bir tehlike mi var?

İş çerçevelemeye gelince niteleme hazır: «Zırva»; çekimleri düzenlemeye gelince «durup dururken iş çıkarmak»; kurguya gelince açıkça «sinirlilik».

Sonuç: Görüntülüğe baktığınızda gözünüzün şeker maşasıyla kavrandığı ve bu maşanın gözünüzü önce hafifçe, çok hafifçe sağa, sonra sola döndürdüğü, sonra da saptığı yörüngesine yeniden oturtmadan önce şöyle tam bir dönüş yaptırdığı duygusuna kapılıyorsunuz.

Diyorlar ki «Gözleriniz böyleyse biz ne yapalım?». «İzleyici buna aldırmaz». «İzleyici farkına bile varmaz». «İzleyici sesini çıkarmaz».

Çok doğru. Okur da sesini çıkarmaz. Zaten gerekli olan, sesini çıkarmak değil, şöyle dağları inleten bir haykırıştır. Yazının kendi çapaçulluğunun bilincine ermesi ve hizaya gelmesi için Gorki'nin yetkili haykırışı gibi bir haykırış. Okur «zırva»dan ölmez. «İş çıkarmak» da okura ölüm getirmez. Yazın diline kayıtsızlık karşısındaki «sinirlilik» de gömüte götürmez onu.

Yine de okurun yazına verdiği kulağını savunmak için yazının çevresinde birlik kurmak zorunlu sayılmıştır. Bu okurun gözü, sinema salonuna girdiğinde niye kulağından daha değersiz olsun?

Niye görsel-işitsel bir karşısürüm düzeyine ulaştığı savında bulunan bir görsel-işitsel felaket karşısında, bu okurun gözüne katılan kulağı daha değersiz olsun?

Filmlerin artık tümüyle «sesli film» diye nitelenmesi ilginçtir. Yani bunun anlamı, filmleri dinlediğiniz sırada gördüğünüz şeyin, en ufak bir dikkate bile değer olmadığı mıdır? Ama işin doğrusu bu böyle olmaktadır. Tam bu noktada bir engereğin tıslayışını duyar gibiyim: «Hah işte! Bizim babalık yine kurgu üzerine gözyaşları döktürecek!»

Evet, iyi bildiniz, kurgu üzerine.

Sinemacıların çoğu için kurgu ile biçimciliğin solcu aşırılıkları anlamdaştır. Oysa kurgu hiç de bu değildir.

Yeteneği olanlar için kurgu, bir öyküyü anlatmada en güçlü düzenleme aracıdır.

Düzenlemeyi bilmeyenler için kurgu, filmin her parçasını doğru kurmayı sağlayan bir sözdizimidir.

Ve nihayet kurgu, reçeteleri izleyerek ilaç hazırlayacaklarına ya da yemek tariflerine uyarak salatalıklarını tuzlayacaklarına, erikleri reçel yapacaklarına, elmalarla kızılcıkları likör yapacaklarına dalgınlıkla film parçalarını bir araya getirenler için sinema yazımının temel kurallarının tümüdür.

Kendi kendine erek olduğunda bir düğme, bir kemer, bir pantolon askısı bile saçmalaşır.

Nerede kaldı ki kurgu...

Ama doğrusu, giysilerinin alt bölümü bu destekleyici öğelerden yoksun olan bir insanın ellerinin o anlatım özgürlüğünü izlemek isterim.

Filmlerde tek tek çok güzel çekimlere rastlanıyor; ama bu koşullarda, bu çekimlerin değeri ve kendi başlarına taşıdıkları resimsel (pictorial) nitelik, birbiriyle çelişiyor. Kurgu düşüncesi ve düzenlemeyle desteklenmeyince, bu çekimler estetik birer oyuncak, kendi başlarına bir erek olup çıkıyorlar. Bu çekimler ne denli güzel olurlarsa, film birbiriyle ilintisiz güzel tümceler topluluğuna o denli yaklaşıyor; birbirinden güzel, ama birbiriyle ilişkisi olmayan eşyanın yığıldığı bir vitrini ya da posta kartlarından oluşan bir albümü andırıyor.

Burada, kesinlikle, kurgunun «egemenliği»ni savunmuyorum. Eğitbilim (pedagoji) ve öğretimden kaynaklanan nedenlerle, kurgunun sinemanın anlatım aracı olarak geniş ölçüde özümlenmesini sağlamak için taktik ve araştırma alanında abartılması gerektiği dönem artık geçti. Ama sinema yazısında en azından bir arılığın bulunması konusunu ortaya koymak zorundayız, ortaya koymalıyız. Bundan başka, kurgunun, filmdeki sözdiziminin, film söyleminin (film-speech) yalnız daha önceki çalışmalardaki düzeyden hiçbir zaman daha aşağıya inmemesini değil, aynı zamanda bunlardakinden daha da ileriye gitmesini, bunları aşmasını da istemeliyiz. En yüksek düzeyde bir sinema ekini uğrundaki savaşımla neden böylesine

yakından ilgilenmemiz gerektiği de bundan kaynaklanıyor zaten.

Yazın için iş daha kolay. İnsan yazını eleştirirken, klasiklere dayanabilir. Yazının bütün kalıtı, bütün başarıları, büyük bir bölümüyle en ufak ayrıntılarına dek hemen hemen mikroskop altındaymışçasına incelenmiş, araştırılmıştır. Örneğin müteveffa Andre Belyi'nin Gogol'ün düzyazısının düzenleme ve imgelem bakımından yapısını çözümlemesi[1], yazın alanındaki her türlü düşüncesizliğe karşı canlı bir kınama gibi ayakta duruyor (45).

Gogol'den söz açılmışken, onun sinemaya aktarılma talihine eriştiğini belirtelim. Şimdiye dek karmakarışık sinema uyarlamalarına kurban giden Gogol, sonunda sesli filmde kurgu biçiminin bütün arılığıyla pırıl pırıl parladı. Sanki Gogol'ün betiği, doğrudan doğruya görsel araca aktarılmıştı.

Bana öyle geliyor ki, Gogol'ün *«Korkunç Bir Öç»*ünde «Dinyepr olağanüstüdür»[2] biçimindeki betimlemesi, Dovjenko'nun *İvan*'ın ilk makarasında gerçekleştirdiği Dinyepr'in gözkamaştırıcı güzellikte görsel şiirinin eşliğinde okunabilir[3].

Devinimli alıcının dizemi. Kıyıların kayıp geçişi. Araya giren devinimsiz su yüzlerinin çekimleri. Bu çekimlerin almaşıklanmasında ve birbirini izlemesinde, Gogol'ün imgelerinin ve tümce yapılarının bütün ustalığı, büyücülüğü kendini gösteriyor. Bütün bu «ne ses çıkarır ne gürler»ler. Bütün bu «bakarsınız ve uçsuz bucaksız enginliği devinimde midir değil midir bilemezsiniz.... sanki tümüyle cama dönüşmüştür»ler, vb. Burada yazın ile sinema, en katıksız türden kaynaşma ve ya-

---

1 Eisenstein burada Belyi'nin (Bugayev) **«Gogol'ün Ustalığı»** (**«Masterstvo Gogolya»**) adlı incelemesinden söz ediyor. Bu kitap ve yazarı için **«Film Duyumu»**na bakınız; Eisenstein **«Film Duyumu»**nun üçüncü bölümünde de bu kitaptan söz açar (Çev.).

2 Bu tümce ile bundan sonraki bölümcede tırnak içindeki tümceler Gogol'ün **«Korkunç Bir Öç»** adlı öyküsünden alınmıştır (Çev.).

3 Eisenstein, Dovjenko'yla ilgili olarak **«Bir Sanatçının Doğuşu»** başlıklı bir yazı yayımlamıştır. Bak. 5a, 5ç, 5ğ (Çev.).

kınlık örneği verir. Bu ayrım aynı zamanda Rabelais'yi anımsatır: Onun «yolların yol aldığı» adayı betimlerken ozansı bir öngörüyle bağımlılık kuramını «düşlemesini»:

....Sonra bu devinimli yolların durumunu göz önüne alarak bize kendi görüşüne göre, Philo, Aristarcus ve Seleukos'un bu adada bulunduklarını, uzun uzadıya düşündüklerini, göğün değil gerçekte dünyanın kutupları çevresinde devindiği, oysa bize bunun tersi gibi geldiği düşüncesine vardıklarını söyledi. Tıpkı Loire Irmağındayken kıyı boyunca sıralanan ağaçların bize deviniyormuş gelmesi gibi. Oysa devinen, ağaçlar değil, kayığın yol almasından dolayı bizlerdik[1] (46).

Bu örnek üzerinde durduk, çünkü çağdaş görüntülüğümüzde film dilinin arılığı konusunda belki de bir kuğu şarkısıdır bu. Hatta *İvan* için bile bir kuğu şarkısıdır bu parça, çünkü filmin gerisi hiçbir zaman bu parçanın yetkinliğine ulaşmıyor.

Birinin «olağanüstü Dinyepr»in bir şiir olduğunu söyleyerek bana karşı çıktığını duyar gibiyim. Ama sorunun özü bu değil. Böyle olsaydı, düzyazının —örneğin Zola'nın düzyazısının— yapısının «doğalcı bir kaos»u ortaya koyacağını varsaymak gerekirdi.

Oysa Zola'nın yapıtıyla ilgili olarak sürdürmekte olduğum bir inceleme sırasında, «*Germinal*»de birçok sayfanın bir destanın bağlamlarına (stroflarına) ayrıldığını görmek fırsatını buldum; bunlar Homeros'un altılıkları (hexameters) denli sıkı kurallara uyularak okunabiliyordu.

Bu sayfalar, jandarmaların gelişinden önce, kadınların tefeci ve ırz düşmanı Maigrat'nın dükkânını yağmaladıkları ayaklanma görünçlüğüne uzanan oluntuları içerir. Maigrat dama

---

1 Bundan önceki yazılardan birinde yer alan haiku'dan, daha çok örnek görmek isteyen okur, Dovjenko'nun bu ozansı ayrımının bir başka «öncelemesi»ni şunda bulabilir:

Açıldı yelken,
Kıyıdaki söğütler
Kaçıştı.
Jakusui (47).

çıkıp kaçmak isterken ayağı kayıp düşer ve kafası bir taşa çarparak parçalanır. İşte bu sayfalar, öfkeli kadınların, Brûlé ile Mouquette'in önderliğinde, kin duyulan Maigrat'nın cesedini parçaladıkları, kanlı bir «ganimet»in[1] bir sırığın ucuna geçirilip alayın önünde taşındığı görünçlükle ilgilidir:

> Bakmak yürekliliğini gösteren Cécile
> — Sırığın ucuna ne taktılar? diye sordu.
> Lucie ile Jeanne bunun bir tavşan derisi olması gerektiğini söylediler.
> Mme. Hennebeau:
> — Hayır, hayır, diye mırıldandı, bir domuz kasabını yağmalamış olmalılar, bir domuz parçasına benziyor.
> O anda ürperdi ve sustu. Madame Grégoire diziyle dürtmüştü onu. İkisi de şaşkın, kalakaldılar. Beti benzi uçan kızlarsa artık bir şey sormuyorlar, iri iri açılmış gözleriyle karanlıkların içinde bu kıpkızıl görüntüyü izliyorlardı (48).

Gerek bu görünçlük gerekse aynı kadın topluluğunun Cécile'e bir meydana dayağı çekmeye yeltendikleri bir önceki görünçlük, açıkça anlaşılıyor ki, Büyük Fransız Devriminin olayları arasında Zola'yı derinden etkileyen bir oluntunun biçemleştirilmiş bir aktarımıdır.

Kadınların Cécile'e saldırısı, Théroigne de Méricourt'a ünlü saldırı oluntusunu yankılamaktadır.

İkinci görünçlükse, Mercier'nin derlediği gereçler içinde çok bilinmeyen ve yaygın olmayan bir oluntuyu akla getirmektedir: Kraliçe Marie Antoinette'in en yakın dostu olan Lamballe Prensesine halkın duyduğu kin patlak verip de La Force Hapishanesinin kapısı önünde adaleti yerine getirdiklerinde, olaya katılanlardan biri, «prensesin avret yerini kesti ve kendisine bıyık yaptı» (49). «*Intermédiaire*» dergisinin bu konuda çok sonraları (1894'te) yaptığı yorum da ilginçtir: «....Zavallı prensesin uğradığı eziyetler konusunda her şey anlatılmıştır. Ama derlemciler (koleksiyoncular) için hiçbir şey kut-

---

1 Sırığın ucuna geçirilen «ganimet», Maigrat'nın cinsel örgenidir (Çev.).

sal değildir! Yirmi yıl kadar oluyor, Liège yakınlarındaki bir şatoda Lamballe prensesinin örgenlerini gördüm: Titizlikle korunmuş, kupkuru örgenler, atlastan bir yastığın üzerine özenle yerleştirilmişti».

Bu biçemleştirilmiş (stilize edilmiş) uyarlamalar için daha eski kaynakların bilinçli olarak kullanıldığını bir işaretparmağı gibi gösteren bir şey de, romanın adıdır: *Germinal*. Devrim takviminden[1] alınmış olan bu adın rasgele seçilmiş olması olanaksızdır. Her ne kadar bu dokunaklı geçmiş dönemin coşku ve atılganlığından yararlanma, Zola'nın biçemindeki dizemsel seçikliği büyük ölçüde belirlemişse de, bu ufak oluntuların genişletilmesi ve zincirlenişi, romanın en başarılı bölümleri değildir.

Ekim adlı filmimizin 1917 Temmuz ayaklanmasını ele alan ayrımı da yine buna benzer bir görünçlükte aynı biçimde aksamıştı. Çünkü çılgına dönmüş kentsoyluların bir bolşevik işçiyi öldürmesine dayanan, gerçek yaşamdan alınma bu olayı aktarırken, ne olursa olsun Paris Komününün ertesindeki «hava»yı eklemek istemiştik. Bunun sonucunda, hanımefendilerin işçiye şemsiyeleriyle vurdukları görünçlük ortaya çıktı[2]; oysa bu görünçlüğün niteliği, Ekim devrimi öncesinin genel havasına kesinkes ters düşüyordu.

Söz arasında değinilen bu gözlem, pek de yararsız sayılmaz. Yazınsal kalıtçılar olarak bizler, sık sık, daha önceki dönemlerin ekinsel görüntü ve dilinden yararlanırız. Bu da doğallıkla yapıtlarımızın rengini büyük ölçüde belirler. Bundan dolayı böylesine kesin örneklerin kullanılışındaki başarılar denli başarısızlıkları da belirtmek önemlidir.

Film biçiminin arılığı sorununa yeniden dönersek, şöyle bir karşı çıkışla karşılaşacağımı çok iyi biliyorum: Sinema ya-

---

1 Büyük Fransız Devrimi sırasında 22 Eylül 1892'de yürürlüğe giren Devrim Takvimi'nde «germinal» (tohumsal), takvimin yedinci ayı (21 Mart — 18 Nisan), ilkbaharın ilk ayıdır (Çev.).

2 Ekim'deki bu «hanımefendilerden» birini Eisenstein'ın annesi Julia Eisenstein canlandırmaktaydı (Çev.).

zısının ve anlatımının sanatı henüz pek gençtir ve bundan dolayı klasik bir gelenek oluşturacak örnekleri yoktur. Ve ben, olumlu örnekler vermeksizin suçluyorum, sonra da yazınla benzerlikler kurarak işin içinden sıyrılıyorum. Hatta kimilerinde şöyle bir kuşku da uyanabilir: «yarım-sanat» (sinemacı olsun ya da olmasın sinemayı hâlâ böyle niteleyenlerin ne denli çok olduğunu bilseniz şaşarsınız) böylesine geniş çerçeveli bir uğraşıya değer mi?

Affınızı dilerim ama, gerçek bu.

Oysa film dilimiz klasiklerinden yoksun olmakla birlikte, sapasağlam bir film biçimine ve film yazısına sahipti. Belirli bir dönemde sinemamız her çekim için çok sıkı bir sorumluluk taşıyordu; her çekimi herhangi bir kurgu ayrımına, ancak bir dizenin koşuğa ya da her müzik atomunun bir füg devinimine alınışındaki titizlikle alıyordu.

Bizim sessiz sinemamızın uygulamasından alınabilecek bir sürü örnek bulunmaktadır. Şu anda başka örnekleri çözümlemeye zamanım olmadığından, burada izin verilirse, kendi çalışmalarımın birinden bir çözümleme örneği sunmak istiyorum. Bu örnek, bitirmek üzere olduğum «*Yönetim*» adlı kitap için topladığım gereçten (II. Bölüm: *Çerçeveleme*) alınmıştır ve *Potemkin*'le ilgilidir.

Birbirini izleyen çekimler arasındaki karşılıklı yoğrumsal bağımlılığı ortaya koymak üzere, burada çarpıcı bir görünçlük değil, rasgele bir ayrım bilerek seçildi: Bunlar, «Odesa Merdivenleri»ndeki yaylım ateşinden önce yer alan ve birbirini izleyen on dört parçadır: «Potemkin» denizcilerinin taktıkları adla «Odesalı Baylar»ın, zırhlıda ayaklanma çıkaranlara yiyecek yüklü yelkenlileri gönderdikleri görünçlük.

Bu iyi dileklerin sunuluşu, iki izleğin açık ve seçik olarak gözlemlenen almaşık kurgusuyla kurulmuştur:

1. Zırhlıya doğru ilerleyen yelkenliler.
2. Zırhlıyı izleyen ve el sallayan Odesalılar.

Sonunda bu iki izlek birbiriyle kaynaşır. Düzenleme, temel olarak, iki düzlemdedir: Dipte ve önde. İzlekler almaşık olarak öne geçip öbürünü dibe iterek, üstün bir duruma geçerler.

Düzenleme şöyle kurulmuştur: 1) Bu iki düzlemin (çerçeve içinde) yoğrumsal (plastik) olarak birbiri üzerinde eylemiyle; 2) Bu düzlemlerden her birinin çerçeveden çerçeveye (kurgu yoluyla) çizgiden ve biçimden kaymasıyla. Bu ikinci durumda düzenlemenin işlemesi, önceki çekimin yoğrumsal izleniminin, ondan sonra gelen çekiminkiyle çarpışmasından ya da karşılıklı eyleminden doğar. (Burada çözümleme salt uzamsal ve çizgisel (linear) yönlerdedir; dizemsel ve zamansal ilişkiler başka bir yerde ele alınacaktır.)

Düzenlemenin devinimi şöyle geçer:

I) Devinen yelkenliler. Çerçevenin yatay çizgileriyle koşut gelişen düzgün, sürekli bir devinim. Bütün görüş alanı 1. izlekle doludur. Küçük düşey yelkenlerin kıpırdanışı yer alır.

II) 1. izlekteki yelkenlilerin deviniminde bir yeğinleşme (2. izleğin çerçeveye girişi bu yeğinlemeyi destekler). 2. izlek, devinimsiz düşey sütunların katı dizemiyle birlikte öne gelir. Bu düşey çizgiler, bundan sonra ortaya çıkacak betilerin (IV, V, vb.) yoğrumsal dağılımını haber verir. Geminin dümen suyunun yatay çizgileri ile sütunların düşey çizgilerinin iç içe geçişi. Yelken izleği dibe geriler. Çerçevenin dibinde kemerin yoğrumsal izleği belirir.

III) Kemerin yoğrumsal izleği bütün çerçeveyi doldurur. Bu değişme, çerçevenin içeriğindeki kaymayla —düşey çizgilerden kemerin yapısına kaymayla— sağlanır. Düşey izlek, halkın devinimiyle sürdürülür (alıcıdan uzaklaşan ufacık insanlarla). Yelken izleği tümüyle dibe itilmiştir.

IV) Kemerin yoğrumsal izleği sonunda kesinlikle bütün önü doldurur. Önce tonozla çevrili olan kemer biçimi burada tam karşıt bir çözüme ulaşır: Bir insan topluluğunun kenar çizgileri bir çember oluşturur (şemsiye de bu düzenlemeyi vurgular). Karşıt yöndeki buna benzer bir değişiklik, düşey kuruluşta da ortaya çıkar: Dibe doğru ilerleyen ve sırttan görünen ufacık insanların yerini, önden filme alınmış, devinimsiz büyük insanlar alır. Devinen yelkenliler izleği, yelkenlilerin bu insanların gözlerinin anlatımına yansıması ve yatay olarak devinimleriyle sürdürülür.

V) Önde, düzenlemenin alınılmış bir çeşitlemesi (variation) vardır: Çift sayıdaki insanların yerini, tek sayıda insanlar almıştır. İkinin yerine üç geçmiştir. Görünçlüklemedeki bu değişimin bu «altın sayı»sı, İtalyan «commedia dell'arte»si denli, Çin resminin ilkelerine dek izlenebilen bir gelenekle desteklenir. (Aynı zamanda bakışların yönü de kesişir.) Kemer izleği yassılır ve bu kez ters yöndeki bir değirmiliğe geçer. Dipte bunu yineleyen ve destekleyen, buna koşut yeni bir kemer izleği ortaya çıkar: Korkuluk. Yelkenliler izleği, devinimdedir. Gözler, çerçevenin bütün enini yatay yönde izler.

VI) I-V. parçalar, beş kurgu parçasında gelişerek, yelkenli izleğinden, bunları izleyenlerin izleğine bir geçişi verir. V ile VI aralığıysa, izleyenlerden yelkenlilere keskin bir geçişi verir. İçeriği sıkı sıkıya izleyen düzenleme birdenbire bu öğelerden her birini ters bir yöne çevirir. Korkuluğun çizgisi hızla öne getirilir ve yelkenlinin bordasıyla yinelenir. Bu çizgiler, yelkenlinin suyun yüzüne değdiği yerde oluşan düz çizgiyle desteklenir. Düzenlemenin temel öğeleri aynıdır, ama gerçekleştirmede tersyüz edilmişlerdir. V duruktur; VI devinimli yelkenlinin devingenliğiyle sürüklenir. Düşey olarak «üçlü» bölünme her iki çerçevede de yer alır. Ortadaki öğe, aynı yapıdadır (kadının gömleği ile yelkenin bezi). Yanlardaki öğelerse birbirine tümüyle karşıttır: Kadının yanındaki erkeklerin karanlık biçimleri ve ortadaki yelkenin yanındaki beyaz boşluklar. Düşey yerleştirme de birbirine karşıttır: Çerçevenin alt kenarının kestiği üç kişinin silueti, çerçevenin üst kenarının kestiği düşey bir yelkene dönüşür. Dipte yeni bir izlek ortaya çıkar: Zırhlının üstten kesilen karinası (VII. parçaya hazırlık olmak üzere).

VII) İzleğin yeniden beklenmedik değişimi. Bir dip izleği —zırhlı— öne gelir (V'ten VI'ya izleksel sıçrayış bir bakıma VI'dan VII'ye sıçrayışa hazırlık işlevi görür). Görüş açısı 180° dönmüştür: Şimdi deniz zırhlıdan filme alınır; yani VI. çekimin karşı açısından. Bu kez zırhlının öndeki bordası da kesilmiştir, ama çerçevenin alttaki yatay kenarıyla. Dipte yelkenli izleği, düşey olarak gelişir. Denizcilerin düşeyi. Duruk top namluları, bundan önceki çekimde yer alan yelkenlinin

devinimini sürdürür. Zırhlının bordası, hemen hemen düz bir çizgide ilerleyen bir kemeri andırır.

VIII) IV'ün yeğinliği artırılmış bir yinelemesi. Gözlerin yatay devinimi, düşey olarak sallanan ellere dönüşmüştür. İzleyicilere izleksel geçişi yinelemek üzere, düşey izlek de dipten öne aktarılmıştır.

IX) Daha yakından görülen iki yüz. Doğrusu istenirse, bu, önceki çekimle pek uyuşmayan bir birleştirmedir. VIII ile IX'un arasına üç yüzün görüntüsünü koymak, örneğin V'inci çekimi yeğinliğini artırarak yinelemek daha iyi olurdu. O zaman 2:3:2 kuruluşu elde edilmiş olacaktı. Bundan başka, IV ile V'in bilinen topluluğunun yinelenerek yeni olan IX çekimiyle sona erdirilmesi, son çekimin izlenimini keskinleştirmiş olacaktı. Durumu kurtaran, çekimin biraz daha yakından alınmasıdır.

X) İki yüz, daha yakından alınan tek yüze değişir. Kol yukarıya ve çerçeve dışına doğru büyük bir güçle savrulur. Yüzlerin doğru olarak almaşıklanması: Eğer VIII ile IX arasında salık verilen düzeltme yapılsaydı ortaya 2:3:2:1 kuruluşu çıkacaktı. Birinci çift çekimle ilişkili olarak boyutları doğru biçimde büyüyen ikinci çift çekim (niteliksel çeşitlemeyle yerli yerinde bir yineleme). Teklerin çizgisi hem nicelik hem de nitelik olarak değişir (tek sayıların ortak yönü korunmakla birlikte, kişilerin boyutundaki değişme, kişilerin sayısında değişme.)

XI) İzlekte yeni bir beklenmedik değişme. V-VI'yı artmış bir yeğinlikle yineleyen bir sıçrama. Bir önceki çekimde kolun düşey olarak *yukarıya doğru savruluşu* burada düşey *yelken*'le yankılanır. Aynı zamanda bu yelkenin düşey çizgisi, yatay bir çizgide geçip gider. VI'daki izleğin daha büyük yeğinlikle yinelenmesi. Ve II'deki düzenlemenin yinelenmesi; yalnız şu ayrımla: Devinimli yelkenlilerin yatay izleği ve devinimsiz sütunların düşey çizgileri, *düşey* yelkenin yatay tek bir devinimi olarak kaynaşır. Düzenleme, yelkenlilerin kıyıdaki halkla birleşmesi, kaynaşmasının izleksel çizgisini yineler (bu makaranın sonuç izleği olan yelkenliler ile zırhlının kaynaşmasına geçmeden önce).

XII) XI. çekimdeki yelken, yatay olarak yol alan bir sürü düşey yelkene bölünür (I'in artırılış yeğinlikle yinelenmesi). Küçük yelkenler, büyük tek yelkene ters yönde yol alırlar.

XIII) Küçük yelkenlere bölünmüş olan büyük yelken burada tek bir bütünde birleşir; ama bu kez yelken olarak değil, «Potemkin»in üzerinde dalgalanan bayrak olarak. Bu çekimde yeni bir nitelik vardır; çünkü hem duruk hem de devingendir: Geminin direği düşey ve devinimsizken, bayrak rüzgârda çırpınır. Biçimsel yönden XIII. parça XI'i yineler. Ama yelkenden bayrağa geçiş, yoğrumsal birleşme ilkesini, düşünyapısal-izleksel bir birleşmeye dönüştürür. Bu artık yalnızca düzenlemedeki çeşitli öğeleri yoğrumsal olarak birleştiren düşey bir çizgi değildir; *bu, zırhlıyı, yelkenlileri ve kıyıyı birleştiren bir devrim bayrağıdır.*

XIV) Burada bayraktan zırhlıya doğal bir dönüş vardır. XIV. parça, daha yeğinleşmiş olarak VII. parçayı yineler. Bu çekim ortaya yeni bir düzenleme koyar: *Yelkenliler ile kıyı*'dan oluşan ilk topluluk yerine, *yelkenliler ile zırhlı arasındaki ilişkiyi* yansıtan ikinci topluluğu. İlk topluluk şu izleği yansıtmaktaydı: «Yelkenliler, kıyının zırhlıya iyi dileklerini ve armağanlarını taşıyor». Bu ikinci topluluk *yelkenliler ile zırhlının kardeşçe kaynaşmalarını* anlatacaktır.

Devrim bayrağının çekildiği direk, bu iki düzenlemedeki topluluklar arasında hem ayırma çizgisi hem de düşünyapısal birleştirme çizgisidir.

İkinci topluluğun ilk parçası olan XIV'ün yinelediği VII parçası, ikinci topluluğun bir habercisi gibidir ve bu iki topluluğu birleştiren bir bağ işini görür: Sanki ikinci topluluk birinci topluluğun alanına bir «öncü» göndermiştir. Yelkenliler ile zırhlı arasındaki kardeşçe kaynaşmayı yansıtan görünçlükler arasında yer alan, elleriyle selamlayanların çekimleri de ikinci toplulukta aynı işi görecektir.

Bu parçaların çevrilmesinin ve kurgusunun, önceden hazırlanmış bu hesaplara göre yapıldığı sanılmamalıdır. Kuşkusuz böyle olmamıştır. Ancak, bu parçaların kurgu masasında birleştirilmesi ve yerleştirilmesi, film biçimindeki düzenlemenin gerekleriyle daha önceden açıkça belirlenmiş bulunuyor-

du. Elde bulunanlar arasından yalnızca bu parçaların seçilmesini bu gerekler belirledi. Birbirini izleyen çekimlerin örgensel sürekliliğini belirleyen de yine bu gerekler oldu. Gerçekte yalnızca öykü ve olay örgüsü yönünden bakıldığında, bu parçalar istenildiği gibi düzenlenebilirdi. Ancak bu durumda bu parçalarda yer alan karmaşık devinimin, yapı bakımından aynı örgensel sürekliliği yansıtacağı kuşkuludur.

Bundan dolayı bu çözümlemenin karmaşıklığından da yakınılamaz. Yazınsal ve müziksel biçimlerin çözümlemeleriyle karşılaştırıldığında, benim çözümlemem çok daha somut ve kolaydır.

Şimdilik dizemsel çözümleme sorununu bir yana bırakarak, çözümlememizde ayrıca bir bakıma sesli ve sözlü düzenlemelerin almaşıklanmasını da çözümlemiş olduk.

Bu çekimlerin filme alınmasında kullanılan merceklerin çözümlenmesi; bu merceklerin alıcı açıları ve aydınlatmanın gereklerine göre kullanılmalarının çözümlenmesi; bütün bunların biçemin gereklerinden ve filmin içeriğinin niteliğinden nasıl doğduğunun çözümlenmesi; bir yazın ürününde tümcelerin, sözcüklerin ve sesbirimlerin anlatım özelliklerinin çözümlenmesine karşılık olacaktır.

Bu da bizim, sinemadaki düzenleme gereklerinin, yazındaki ya da müzikteki düzenleme gereklerinden hiç de geri kalmadığı yolundaki inancımızı doğrular.

Kuşkusuz bu tür kurgu ayrımları zincirlenmesinin bu kurallara uyup uymadığını elde pergel denetlemekten hoşlanmayacakların başında izleyiciler gelir. Ama eksiksiz bir başarıya ulaşmış bir kurgu düzenlemesi, izleyiciye, onun ekine dayalı bir düzyazı sayfasını «Kont Amori»nin, Verbitzkaya'nın ya da Ereşko-Breşkovski'nin[1] sayfalarından biçemsel yönden ayırt etmesini sağlayacak aynı öğeleri algısına ulaştırır.

Bugün —tarihsel yönden haklı olarak— Sovyet sinemaları, konudan yana bir kampanyaya katılıyor[2]. Bu yolda, öykü

[1] Bunlar yüzyılımızın ilk yıllarında Rusya'da tutulan «piyasa romancıları»dır (Çev.).

[2] Yukarıda 131. sayfadaki 1. notta da belirtildiği üzere, sesli filmin çıkışıyla Sovyet sinemacıları «ozan-kurgucular» ile «düz-

anlatmanın ilkelerini yanlış anlamaktan doğacak bir sürü güçlük, bir sürü tehlike var. Bunlar arasında en korkuncu, öykünün eski geleneklerinden sıyrılmamızı gerçekleştirmek üzere defalarca sağlanan şu olanakları boşlamaktır:

Film öyküsünün temellerini ve sorunlarını yeni bir bakışla gözden geçirme olanağını;

Ve sinemanın ileriye doğru gelişmesinde, «konuya dönüş» formülüyle geriye değil, tam tersine «ileriye, konuya doğru!» formülüyle bizi ileriye sürükleme olanağını. Her ne kadar tek tük olumlu etkiler belirmişse de, bu yolda henüz açık ve seçik bir sanatsal eğilim yoktur.

Şu ya da bu yoldan, Sovyet öykülü filmlerinin ilkelerini açık ve seçik biçimde kavrayarak benimseyeceğimiz ana yaklaşıyoruz. Bu anı, film dilinin ve dilyetisinin dupduru ekiniyle baştan ayağa silahlanarak karşılamalıyız.

Puşkin ile Gogol'den Mayakovski ile Gorki'ye dek bütün büyük yazın ustalarımıza yalnızca öykü anlatma ustaları diye değil; dilin ve sözün ustaları diye de hayranlık duyuyoruz.

Sinema dilinin ekini sorununu tüm keskinliğiyle ortaya koymanın zamanı gelmiştir. Bütün sinemacıların bu konuda görüşlerini açıklamaları önem taşımaktadır. Ve her şeyden önce de, kendi filmlerindeki çekimlerin ve kurgunun dili üzerine.

Özgün adı **«Yaaa! Sinema Dilinin Arılığı Üzerine»** (**«E!» o çistotye kinoyazıka»**) olan bu yazı ilk kez **«Sovyet Sineması»** (**«Sovyetskoye kino»**, Sayı: 5, Mayıs 1934, Moskova) dergisinde yayımlanmıştır. Bu çeviride **«Cahiers du Cinéma»** (Sayı: 210, Mart 1969) dergisindeki Fransızca çeviriden de yararlanılmıştır (Çev.).

---

yazıcılar-öykücüler» diye ikiye ayrılmışlardı. Bu ikincilerin parolası «öyküye, konuya dönüş»tü. Resmî kişilerce de desteklenen «düzyazıcılar-öykücüler», sessiz sinemanın destanı, daha çok yığınları ele alan, kurgunun olanaklarını sonuna dek kullanan, özenci oyunculardan, «tipleme»den yararlanan filmler yerine, günlük yaşamdan alınan yalın bir konu çevresinde dümdüz anlatılan ve tiyatrodan gelen uğraşman oyuncuların yer aldığı «dramatik» filmler çevrilmesini savunuyorlardı. Az sonra bu isteklerine «olumlu kahraman»ların ele alınması da eklendi (Çev.).

FİLM BİÇİMİ: YENİ SORUNLAR[1]

İnsan alkışlarla karşılaştığında çok güç bir duruma düşmüş hissediyor kendini.

İşin başında alkışlanınca, konuşmasının sonunda ne olacağı konusundaki kaygısı da o denli artıyor insanın.

Berbat bir konuşmacı olduğumu, meramımı iyi anlatamadığımı bilmez değilsiniz. Bundan dolayı ben de sizinle ancak iki üç konuyu kısaca ele almak niyetindeydim.

Ama bu kongrenin hazırlık toplantısında ve Sergey Sergeyeviç Dinamov'un konuşması sırasında sizinle bir sürü sorunu tartışmamın kaçınılmaz olduğu ortaya çıktı.

---

[1] Buradaki betiğin ileride belirtilecek olan yere dek süren bölümü, **«Film Biçimi»**ne özetlenerek konmuştur. Bunun özgün biçimini **«Altı Ciltte Seçme Yapıtlar»**dan **«Film Biçimi»**nin Fransızcasına aktarılan biçimiyle buraya almayı yararlı gördük. Nedeni şu: Bu betik, gerçekte, Eisenstein'ın 8-13 Ocak 1935 günleri arasındaki «Tüm SSCB Sinemacıları Birinci Kongresi»nde yaptığı konuşmadır; Eisenstein'ın, yapıldığı zaman yayımlanmasına izin verdiği tek konuşmasıdır. Bu kongrenin, özellikle Eisenstein bakımından taşıdığı havayı **«Giriş»** bölümünün çeşitli yerlerinde belirtmiştik. 1929'dan beri hiçbir film çevirmeyen, yurt dışındaki gezi ve çalışmaları sonuçsuz kalan, anlıksal sinema ve içinden konuşma konusundaki görüşleri alabildiğine eleştirilen, biçimcilikle suçlanan Eisenstein bu toplantıya başkanlık ediyordu ve kendisinden gerek bu görüşleri gerekse yapacağı film çalışmaları konusunda açıklama bekleniyordu. Eisenstein, toplantının açılışında bunlara kısaca değinen bir konuşma yapmayı tasarlamaktaydı. Ancak, açılışta beklenmedik bir şey oldu: SSCB

Hem de geçmişin karanlık gecelerine, geri gelmemecesine gömülmüş olduğunu sandığım sorunları!

Bu sorunların uygulamada artık varlığı kalmadığı halde, tartışmalarda zaman zaman boy gösterdiğine bakılırsa, kimilerinin önüne hâlâ çıktığına inanmak gerek!

İşte bundan dolayı benim de birçok şeye değinmem gerekecek!

Bir zamanlar ileri sürmüş olduğum görüşleri yeniden gözden geçirmem, gözden geçirildiklerinde hangi kılığa girdiklerini görmem, hangi noktaya vardığımızı görmem, vb. gerekecek.

Böylelikle bu sorunlardan kimilerini artık kesinlikle gömmenin olanaklaşacağını umuyorum. Ama kimi sorunların da varlıklarını sürdürebileceğini belirtmek gerek.

(*Bir ses:* S.M. Eisenstein'ın bunu söylerken gülümsediğini stenonun yazmasını istiyorum!).

Yok! Hayır! Rica ederim. Bu tür sözlere gerek yok! Dürüstlüğe çok ters düşen bir şey bu!

Üstüne üstlük, Sovyet sinemasının on beşinci yıldönümüyle ilgili olarak sinema geçmişimiz önünde benim tutumum konusunda birikmiş türlü türlü yorum var. Biliyorsunuz ki bu tutum az tartışmalara yol açmadı. Yine biliyorsunuz ki bu vesileyle ben de bu konu üzerinde kendi görüşümü açıklamak

---

Komünist Parti Merkez Komitesi'nin temsilcisi Sergey Sergeyeviç Dinamov toplantıya geldi ve ilk konuşmayı yaptı. Dört saati aşan bu konuşmada, sesli film dönemiyle birlikte bocalayan Sovyet sinemacılarını, bu arada Eisenstein'ı eleştirdi. Sovyet sinema işleyiminin yöneticisi olan Şumyatski ise, beklenenin tersine, hiçbir konuşma yapmadı. Bundan dolayı Dinamov'dan sonra, toplantının başkanı olarak Eisenstein'ın konuşması, üstelik Dinamov'un konuşmasına yanıt vermesi gerekiyordu. Dolayısıyla Eisenstein hazırladığı kısa konuşma betiğini bir yana bırakarak büyük bir bölümü doğaçtan (irticali) uzun bir konuşma yapmak zorunda kaldı. Eisenstein, konuşmasının temel bölümünü Leyda'nın **«Film Biçimi»** için basıma hazırlarken, doğaçtan yaptığı bu bölümü birkaç sayfada özetlemekle yetinmişti. Öneminden dolayı bu bölümü de olduğu gibi aktarıyoruz (Çev.).

fırsatını bulmuştum. Ama bu görüşlerden de başka sonuçlara varıldı; iş artık çığırından çıktı!

Bundan dolayı burada sinemamızın ilk on beş yılı konusunda gerçekten ne düşündüğümü bir kez daha söylemekle konuşmama başlamak zorundayım.

Bununla birlikte birkaç gün önce *«İzvestiya»*da çıkan son yazımda[1], toplu olarak sinema konusundaki tutumumu elden geldiğince açıklıkla ortaya koymaya çalıştığımı sanıyorum. O yazıda hiç yan tutmadım. Sinemamızın hiçbir özel dönemine çamur atmadım. O yazıda, sinemamızın bu on beş yıllık etkinliğinin tümü üzerinde görüşümle ilgili istenilen bütün açıklamalar bulunabilir.

*«İzvestiya»*da yer darlığından dolayı yazımın kimi bölümlerinin kısaltıldığı doğrudur. Ve bundan dolayı benim bu on beş yıl için çok canlı olan izlenimlerim dilediğim ölçüde vurgulanmamış görülebilir.

O yazıda ileri sürdüğüm görüş, sinemamızın gelişmesi boyunca uğradığı biçem ve genel yapı dönüşümünün, doğrudan doğruya tarihsel evrime bağlı olarak devrimci akımın yönünü yansıtan karmaşık ve özel bir görüntüsü olduğuydu.

Başlangıçta sinemamız için yalnız bir kahraman vardı: *Yığınlar*, «yığın-kahraman»lar. Ama bu on beş yıl sonunda, görüntülüklerimizde bu başlangıç döneminin özelliği olan bu «yığın-kahraman»ın bir dizi bireyleştirilmiş görüntülere, bireyleştirilmiş kişilere parçalandığını gördük. Böylelikle yavaş yavaş birçok bireyleştirilmiş kahraman, toplumcu kahraman, gizli devrimci savaşım oluntularında, iç savaş çarpışmalarında, en sonunda da toplumcu kuruluşun her aşamasında ortaya çıkmaya başladı.

Bu on beş yılın sinema üretiminin tümü böylelikle önderlerin, kahramanların ve yığınların birlik simgesini tek bir toplu anlatımda ortaya koyacaktı.

---

1 6 Ocak 1935 günlü **«İzvestiya»**da Sovyet sinemasının 15. yıldönümü dolayısıyla yayımlanan **«En Önemlisi»** başlıklı yazı. Yazının başlığı, Lenin'in «Bütün sanatlar içinde bizim için en önemlisi sinemadır» sözünden alınmadır (Çev.).

Burada bu noktayı açıkça belirtmek, bu açıklamayı yapmak bana zorunlu görünüyor.

Sinemamızdaki izleklerin —yığınların devrimci eyleminden, bireylerin devrimci eylemine— evriminin bir simge olduğunu yazmıştım. Ve bu simgenin hiç de sinemamızın tekelinde olmadığını belirtmiştim.

Bu, yığınların toplumculaştırılmasının özelliği olan bir simgedir. Ve böyle bir durum Batıda bile ortaya çıkabilir. Bu simgenin, hepimizin sözünü edildiğini duyduğumuz Faşizme Karşı Birleşik Cephe'ye katıldığı görülüyor.

İşte sinemamızın ilk on beş yılının bende uyandırdığı toplu izlenim budur!

Uğrunda savaşmaya gerçekten değer mi bu?

Daha ileriye gidelim! Sinemamızın birbirini izleyen aşamalarını ve son filmlerimize ulaşan evrimini çözümlerken üç dönemden oluşan ufak bir çizem (şema) çizmiştim. Söylemek gerekir ki, bu çizem, kazan kaldırmalara, saldırılara, kulis dedikodularına, öfkelere, sinirlenmelere yol açmıştı!...

Bu çizemin eksiksiz olduğunu ileri sürmeye kalkışmayacağım. Kuşkusuz bütün çizemler gibi o da biraz saymaca, kestirme ve... çizemseldi. Ama bu çizemin, sinemamızın geçirdiği evrimin temel eğilimlerini oldukça doğru biçimde belirlemeye ve daha iyi anlaşılmaya yardımcı olduğu düşüncesinde ısrar ediyorum.

Daha da ileri gidersek, bu dönemlerden her birinin başarı ve başarısızlıklarının, bunlardan her birindeki doğruların ve yanlışların bir bilançosunu çıkarmamız da gerekiyor. Bu dönemlerde bulunan olumlu öğeleri, kendi dönemleri için değer taşıyanları ve yeni bir bağlamda (contexte) yeni bir nitelik kazanmaya ve kullanılmaya yatkın olanları tek tek belirlememiz gerekiyor. Ve nihayet bundan birtakım sonuçlar çıkarmamız da gerekiyor.

Bütün bu noktalarda uzun zamandan beri artık öylesine modası geçmiş bir sürü ölçüt vardı ki, bunlar üzerinde durmak boşunadır gibi geliyordu bana.

Ama arkadaşlarımla yaptığım birkaç konuşma ve Dinamov'un buradaki sözleri, tam tersine, bu sorunlardan birço-

ğu üzerinde anlaşmaya varmanın zorunlu olduğunu kanıtlar gibidir.

Bundan dolayı izninizle, hâlâ derin düşüncelere ve kaygılara yol açtığı anlaşılan ve hepimizin bildiği bu eğilimlere yeniden döneceğim.

Bildiğiniz gibi, sinemamızın tarihini —tümüyle göreli olarak— üç döneme ayırıyorum ben. Bu dönemlerden üçüncüsü —ya da isterseniz dördüncüsü— şimdi içine girdiğimiz «bireşim» dönemidir. Bu dönemin bilançosunda şimdiden Vasiliyev'lerin *Çapayev*'i, Kozintsev ile Trauberg'in *Maksim'in Gençliği (Yunost Maksima)*, Ermler'in *Köylüler*'i *(Krestyaniye)*, Medvedkin'in *Kapkaççılar*'ı *(Styajateli)* yer almaktadır.

Benim önerdiğim bölümleme şöyledir:

— 1924-1929: «*Tipleme*» ile «*kurgu*» dönemi.

— 1929'dan 1934 sonuna dek: Yukarıdakini izleyen ruhbilimsel özyapılaştırma, konuların dramlaştırılması dönemi. Temel olarak bir önceki dönemdeki «tipleme» ile «kurgu» nun daha üst düzeye geçişini yansıtan dönem.

İlk dönemin başlıca erekleri nelerdi? Önce «tipleme» sorununu ele alacağım. Şunu açıkça belirteyim ki, «tipleme»yi hiçbir zaman kimi filmlerin ya da kimi sinemacıların tekelinde saymıyorum. «Tipleme» o dönemde sinema sanatımızın tümü üzerinde egemenliğini sürdüren belirleyici eğilimlerden biriydi.

Burada «tipleme» sözcüğünü en geniş anlamında anlıyorum. Kimi yönetmenler, kimi çevirim takımları için «tipleme» özel ayırtılar (nüanslar), özellikler taşıyordu. Ama bir bütün olarak ele alındığında «tipleme» eğilimi gün gibi ortadaydı: Bu dönemin olaylarını ve insanlarını en az değiştirmeyle, en az «bozma»yla çizmek. Yineleyeyim: Kuşkusuz bu eğilim, yönetmenlere göre değişik biçimde ortaya çıkıyordu.

Bir uçta «Sinema Göz»[1] ilkesi vardı. Bunun izlencesi ve ereği, en ufak ölçüde de olsa «oyunculuk»a başvurmamaktı.

---

[1] Vertov'un «Sinema Göz» kuramı için «Giriş» bölümüne bakınız (Çev.).

Kimilerinde oyuncu, bir figürandan başka bir şey değildi (Kuleşov Okulu). Pudovkin'de uğraşman oyuncu (profesyonel oyuncu), öbürleri arasında bir kimseye, hatta öbürleri arasında bir figürana indirgendi.

Benim filmlerimdeyse «tipleme» dar bir anlamda benimsendi ve sıkı bir biçimde uygulandı. Öyle ki, bu dönemin sonunda filmlerimden birinde[1] Marfa Lapkina'nın yaşamda neyse filmde de onu canlandırmasını istemeye dek varmıştım. Böylelikle öbür uca vardığımız söylenebilir: Oyuncu gibi kullanılan «tip» (bunun sonucunu biliyorsunuz).

Ama o zamanlar temel olan şuydu: Elden geldiğince sanat alanının içinde kalarak, görüntülükte sunduğumuz kişileri başka bir bağlama taşımamak, yorumlamamak, yeniden yaratmamak; yalnızca göstermek, ortaya koymak, sergilemek. Filme aldığımız her şeyde, bu «işe karışmama» tutumu vardı. O dönemde işin özü gerçekten buydu!

Kuşkusuz somut olgular, örneğin tarihsel olaylar karşısındaki tutumumuz da böyleydi. Yani girişimimiz yalnız insanlarla sınırlı kalmıyor, yeniden kurduğumuz olaylara dek uzanıyordu: Bunları elden geldiğince herhangi bir dramatik «bozulma»ya uğratmaksızın, «oldukları gibi» saptamaya çabalıyorduk.

Bu yolda kullanılan «tipleme», önemli bir rol oynadı ve çok geçmeden açıkça biçembilim (stylistique) niteliği kazandı. Gerçekte de herhangi bir olgu böylesine sakınılır ve onu kullananın kafasına esiveren bir isteğe boyun eğdirilmezse, bu «bozulmamış» öğeleri kullanmanın tek bir yolu kalıyordu: Bu olguları birbirine zincirlemek; yani «kurgu» dediğimiz işlemi uygulamak.

Ve görüyoruz ki, işte bu araştırma (iyi ya da kötü yönde araştırma) dönemi sırasında, kurguda, gerçekliği yeniden kurmanın temel yöntemi bulundu. Bu dönemin birçok yapıtında, filmin temelinin kurguyla uyumlu biçimde bir araya geldiğini görebiliriz. Ama yine biliyoruz ki, bu aynı kurgu, «bozulma-

---

1 **Eski ile Yeni** filmi (Çev.).

ları» en azına indirmeye çabalayanlardan kimilerine kötü oyunlar oynadı.

Gerçekten de, gerçekliği yeniden kurmayı denerken, yine kurgudan dolayı, bu gerçekliğin karşı konulmaz biçimde her yöne çekildiği görüldü. Çünkü kurgu öylesine güçlüdür ki, sinemanın bütün anlatım gücünü kendi çıkarına silip süpürür.

Kimileri kullandığım terimlerin böylesine aşırı olmasından ötürü, benim için artık görüntü içeriğinin var olmadığı düşüncesine ulaşacaklardır! Tümüyle saçma bir şeydir bu! Ama kimilerinin, yazdığım yazıyı böyle yorumlamak istediklerini ve tasarılarıma, bu keyfe bağlı yanı vermeyi yeğlediklerini biliyorum.

Bununla birlikte o dönemde araştırmalarımızın bütün ağırlık noktasının, bu zincirleme, yan yana getirme, kısacası kurgu sorununda toplandığı, bu sorunu vurguladığı doğrudur. Bundan dolayı kurgu, kısa zamanda neredeyse kendi başına bir güç kazanmıştı. O zaman akıcılığın, *zincirleme işlemlerinin* ve görüntülerin birbirini izlemesinin filmin temeli, içeriği olabileceği görüşünü öne süren ben olmuştum.

Yani —«anlıksal sinema» diye adlandırdığımız— zincirleme ve akıcılık işlemlerinin (bir bakıma soyut oldukları ölçüde) herhangi bir filmde soyut kavramları yansıtabileceği görüşünü. Kuşkusuz bu, kurgunun varabileceği en aşırı noktaydı. Genelleştirilmesi yönünden ele alınan kurgu demek istiyorum. Evet! Bu eğilimi son ucuna dek götürmek bana düşmüştü!

Ve sonuna dek de götürmüştüm.

İyi de, kimi sinemacıları büyüleyebildiği ve yeniden kullanılmaya sürüklendiği için hâlâ gündemde sayıldığından dolayı burada yeniden sözünü etmek zorunda kaldığım bu «anlıksal sinema» gerçekte neydi?

Önce bu kavramı dipten doruğa arılığa kavuşturmak zorundayız!

Sorunun düğüm noktası şu: Coşkusal niteliğin kırıntısını bile taşımayan filmler, bir demede, «anlıksal sinema» gibi sıradan bir ad altında bir araya getiriliyor.

Oysa sinemada ve sinema aracıyla anlıksal bir kuruluşun

olanaklarının uygulanma denemesi yalnızca *Ekim*'de bulunmuş, ancak o deneme o zaman *kuramsal olarak kabul edilebilir* görülmüştü.

Şu halde kimilerinin *Eski ile Yeni*'de belki de ortaya koyabileceklerini ileri sürdükleri coşkusal anlatım eksikliğinin «anlıksal sinema» hesabına geçirilmesi tümüyle yanlıştır. Gerçekte bunun tam karşıtı doğrudur! Ben «anlıksal sinema»yı incelerken, izleyicinin anlığını egemenliğine alabilecek, yönlendirebilecek, ona bir anlayış, *coşkusal bir anlak* (intelligence) kazandıracak yapıları özellikle göz önünde bulundurmuştum (kaldı ki, Paris'e uğradığımda Sorbonne'da verdiğim konferansta, Dinamov'un da az önce değindiği konferansta belirtilen budur)[1].

İsterseniz, Sorbonne'daki konferansımdan az önce yazmış olduğum «*Görüngeler*» başlıklı yazımı[2] da anımsamanız yeter. Bu yazıda o zaman başlıca ereklerimizden birinin, düşünceyi coşku düzeyinde yansıtmak olduğunu açıkça belirtmekteydim. «Anlıksal sinema»yı böyle anlıyordum ben, başka türlü değil.

Bundan dolayı beni coşku ile anlığı ayırmakla suçlamak

---

[1] Eisenstein'ın 17 Şubat 1930'da Sorbonne Üniversitesi'nde verdiği konferans. Fransızca verilen bu konferansın betiği o zaman Paris'te çıkan **«Sinema Dergisi»**nde (**«La Revue du Cinéma»**, 2. Yıl, Sayı: 9, Nisan 1930) yayımlanmıştı. Bu konuyla ilgili olarak bu konferanstan alıntı için **«Giriş»** bölümüne bakınız (Çev.).

[2] Eisenstein'ın 2 Mart 1929 gününü taşıyan, **Eski ile Yeni**'nin piyasaya çıkışından ve Eisenstein'ın 1929 ağustosunda yurt dışına gidişinden az önce ilk kez **«Sanat»** (**«İskustvo»**, Sayı: 1-2, 1929) dergisinde yayımlanan yazısı. Eisenstein'ın Sovyet basınında «anlıksal sinema» kuramını en geniş biçimde ele aldığı, aynı zamanda yarı resmi «Rusya Emekçi Yazarlar Birliği»nin (RAPP) «yaşayan insan» kuramına karşı çıktığı bu yazı, ona karşı «biçimcilik» suçlamalarında kanıt olarak en sık öne sürülenlerden biri olmuştur. Lunaçarski'nin yönettiği **«İskustvo»**nun bu ilk sayıdan sonra yayımlanmaması bile, Eisenstein'ın bu yazısına gösterilen yoğun tepkiye bağlanır (Çev.).

ne denli haksızsa, bugün beni «yaşayan insan»a yabancı kalmakla kınamak da o denli haksızdır[1].

Tam tersine!

Şöyle yazmıştım:

.... **Duygular** ile **us** alanındaki ikiciliğin, bu yeni sanat çeşidiyle tümüyle üstesinden gelinmelidir. Anlıksal sürece ateş ve tutkusunu geri vermek, soyut düşünme sürecini gerçekliğin gerecine daldırmak zorunludur, vb., vb. (50).

Öte yandan bu eğilim, aynı dönemin bir başka girişimiyle birlikte gidiyordu: «Kurmacılığın estetiği»nden kaynaklanan «görüntü»yü, «resimsi»yi yadsımakla. Bildiğiniz gibi belgesel filmler bir ölçüde bu geleneği korumaya yatkındılar. Yanlışları şuydu: Somut bir nesneyi propaganda ereğiyle kullanırken, bir olgunun aynı zamanda bir görüntü olduğunu umursamıyorlardı. Dönen bir çark... İşte somut bir olgu. Ama bu aynı zamanda bir çarktan da fazlasıdır; çünkü aynı zamanda yurdumuzun güç bir durumdan çıkışının simgesel yansıması da olabilir! Belgeselcilerin filmlerindeki bu belirsizlik (yani olguları mı yoksa daha fazlasını mı gösteriyorlar?) bugün bile çalışma yöntemlerini etkiliyor.

Öte yandan, ben de bu temel «halka»yı yeterince çözümlemeyerek, benzer bir yanlışa düşmüştüm: Filmlerimde başarıya ulaşan ve izleyiciyi etkileyen şeyden söz açmak istiyorum. O zaman, insanın eksiksiz bir görüntüsünün, eylemlerinin eksiksiz bir görüntüsünün, tümüyle sinema diliyle yeniden yaratılabileceğine inanıyordum! İşin tuhaf yönü, uygulamada bu noktaya varmak için, bambaşka yollara başvurmak zorunda kalmıştım. Marfa Lapkina'yı anımsayalım!

Demek ki kendi filmlerimi çözümlerken, bunların ilgi özeğinin belirli bir noktada bulunduğunu sanıyordum ve farkına varmaksızın bu ilgi özeğini gerçekte bulunduğu yerden çok uzaklara yerleştiriyordum.

---

[1] RAPP, sanatçılara «yaşayan insanın yalın ve günlük çizgileri»ni yapıtlarına yerleştirmelerini öğütlemekteydi. Eisenstein ise «**Görüngeler**» adlı yazısında, sinemada bu anlamda «yaşayan insan»a yer olmadığı görüşünü ileri sürmekteydi (Çev.).

Öte yandan *Potemkin* ile *Ekim*'de —temelde hiçbir şeye yaramadıkları halde— olanak olarak hoşuma giden bir dizi olanak ortaya çıkarmıştım. Bunlar yeni olanaklar olarak kuşkusuz başımı döndürmüştü, ben de o zaman belki de bunlara olduğundan çok önem vermiştim.

O çağın bu sanat özelliğinin gerçekten nasıl açıklanabileceğini araştırmaya kendimi verdim. Sinema sanatı o anda neden böyle bir nitelik taşıyordu? O zamanın bütün öbür biçembilim akımları göz önüne alındığında bu nitelik neden ön sıraya geçiyordu?

Kuşkusuz bütün bu sorunların içyüzünü öğrenmek için bu konuda yayımlanmış sayısız ve çeşitli incelemelere başvurulabilir. Filmlerimde ortaya çıkarılan eğilimleri benim bir uygulayım *intelligentzia*'sına (aydın sınıfına) bağlılığımla açıklamayı savlayan Anisimov'un yazıları[1] gibilerinin bulunduğunu anımsatmakta sakınca görmüyorum! Ya da o zamanlar Sutirin'in ortaya attığı kuramı. Sutirin bunu o zamanın sinemacılarının ruhunu allak bullak eden bir iç bunalımıyla açıklıyordu.

O zamanlar bizi çevreleyen dünyayı nasıl görüyorduk, gerçekte nasıl algılıyorduk? Bunu bütün yönleriyle kendi kendime araştırabilmem için yapabileceğim tek şey kalıyor: O dönemde beslediğim duyguları dürüstçe değerlendirmek. Çünkü o zamanlar bizim için temel olan şeyi, yani doğrudan doğruya kendi varlığımızın anlamını açığa vurmaya çabalarken, kullandığım biçimi de bana yine bu duygular benimsetmişti. Temelde, devrim olayları karşısında o zamanlar yaratıcıların çoğunda da rastlanan bu tuhaf tutumun bulunduğunu söylemeliyim. İçimizden çoğu (kuşkusuz kendi adıma konuşuyorum, ama sözlerimi başkalarını da içine alacak biçimde hemen genişletiyorum) sinemaya, iç savaştaki bir çıraklıktan sonra gelmiştik. Öte yandan şunu da belirteyim: İç savaş ile

---

[1] Eisenstein yurt dışında bulunduğu sırada İvan Anisimov'un **«Uluslararası Yazın»** (**«International Literature»**, No. 3, 1931, Moskova) dergisinde yayımladığı **«Eisenstein'ın Filmleri»** (**«The Films of Eisenstein»**) adlı yazı. Bu yazı, SSCB'de Eisenstein'a karşı sert eleştirilerin yer aldığı yazıların ilkidir (Çev.).

Devrim bizleri genellikle önemli görevlerden çok, uygulayımsal görevlerde kullanmıştı. Kabaca söylemek gerekirse, durumumuz hemen hemen, yazındaki «yol arkadaşları»nınki gibiydi. Biz, bilincine tümüyle ermeksizin katıldığımız bu akıl almaz tarih olayının önemini ancak iç savaşın sonunda anlamıştık. Özdeksel gerçek karşısındaki tutumumuzun da bu olaydan silinmez biçimde etkilendiği olgusunun da henüz bilincinde değildik.

Demek oluyor ki, iç savaştan dönünce bütün bu olayları doğrudan doğruya ele aldık. Bana göre, herhangi bir biçimde bozulmaması gereken devrim gerçeğinin olaylarını ve insanlarını anlayışımızda «tipleme»ye başvurmamızın toplumsal-ruhbilimsel açıklaması buradadır. Bizler bu ilk karşılaşmada ister sitemez bunlara karşı bir çeşit dindarca saygı duyduk. Bu da bizi, anlatmamız gereken devrim gerçeğimizin bu olaylarını, bu insanlarını olduğu gibi almaya zorladı. Özellikle, bunlara uzak düşmemek, başka bir bağlama yerleştirmemek, yorumlamamak, bozmamak gerekiyordu.

Böylelikle ilk kez, temel olanla, ilk olanla, işitilmemiş olanla bilmeksizin karşı karşıya geliyorduk!

Kaldı ki bu yalnız bizim içinde yaşadığımız Tarih için değil, Tarihöncesi için de, gözlerimizin önünde ilk kez tümüyle kendini gösteren daha önceki devrimci geçmiş için de doğruydu!

Öne sürmüş olduğum bu nokta kuşkusuz tartışılabilir, çünkü bir ölçüde kişisel deneyimime dayanıyorum. Ama bunun, benden başkaları için de doğru olduğuna inanıyorum. Eğer aranızda o zamanlar Devrim gerçeği ile kendileri arasındaki ilişkileri yeniden iyice düşünmek isteyenler çıkarsa, bana hak vereceklerini sanıyorum. Çünkü işin temelinde, o dönemde sinemada çalışmış olanların çoğu Devrime, yazındaki «yol arkadaşları»yla aynı durumda gelmemişler miydi? Zaten sinema da öbür sanatlardan özel bir evrimle ayrılmamıştı. Ama bu «yanı sıra yürüme», öbür sanatların *yanında gelişen* bağımsız bir eğilim biçiminde değil, doğrudan doğruya yapıtlarda benimsenen özgül biçemlerin seçimi olarak ortaya çıktı.

Sonra ne oldu?

Evrimle birlikte başka duygu, girişim ve görüşler yavaş yavaş kaynaşmaya başladı.

Giderek özgün yaratıcı görüntüler doğmaya ve bunlar daha önce «dışarıdan» bakılmakla yetinilenlere doğrudan doğruya karışmaya başladı. Biliyoruz ki bu süreç, aynı ereğe yönelmemizin, bütünleşmemizin süreci, bütün yaratıcıların toplumculuğun kuruluşuna katılmada eşitliklerini kesinlikle getiren 23 Nisan kararıyla benimsendi[1]. Büyük bir ilerlemedir bu! Ya da daha doğrusu, Sovyet sinemacılarının dünya görüşünde, yaşam felsefesinde büyük bir ilerleme sağlandı; böylelikle daha önceki durum büyük ölçüde altüst oldu.

Bu yeni dünya görüşü, kendi kendinin, yaşamın ve evrenin bilincine yeniden eriş, gerçekliği yeni bir biçimde anlatmak isteğini bir kat artırdı.

Başlangıçta olayları destansı bir biçimde yeniden yaratırken, daha sonra yapıtlarımız giderek —sinemamızın başlangıcında çok sevilen ama o zamandan bu yana modası geçmiş olan— bu destansı biçimden yavaş yavaş dramatik biçime, drama geçti.

Yapıtlarımızın her kurucu öğesinde de hep aynı evrime rastlanmaktadır.

Böylelikle bir olayı, bir durumu «olduğu gibi» yakalama ilkesi, «tipleme» kavram/görüşünün ilkesi bir yandan bir «kişi»nin gösterimine, bunu dramatik biçimde ele almaya doğru; öte yandan da olguları «dıştan» nesnel olarak görmenin yerini alan, tam değişme durumundaki olayların benzer dramatik anlayışına doğru gelişme gösterdi.

Kurgu için de durum aynı oldu! Çekimlerin arasında ortaya çıkabilen mikroskobik «dram», dram kahramanlarının tutkulu çatışması boyutuna erişti, bu boyuta dönüştü. Bun-

---

[1] 23 Nisan 1932 kararıyla «RAPP», «Devrimci Sinema Emekçileri Birliği» (ARRK), «Devrimci Sanatçılar Birliği» (AKRR) gibi yarı resmi kuruluşlar kaldırıldı. Aynı kararla, «Sovyet Yazarlar Birliği» kuruldu. 1934 Martında bu birliğin düzenlediği Birinci Yazarlar Kongresi'nde de bütün sanatlarda toplumcu gerçekçilik resmi görüş olarak benimsendi (Çev.).

dan böyle bu çatışma eskiden olduğu gibi olaylar karşısındaki çatışmalar değil, olaylara yol açan çatışmalar kılığına büründü.

Dolayısıyla bu evrimden dolayı «anlıksal sinema» biçimsel alanda bir çıkmazın dibinde bulunuyordu!

1929 yazında bunların hepsi söylenmişti zaten[1].

O zaman açıkladıklarıma ve bunlar üzerindeki görüşlerime sonradan ne oldu?

Görülüyor ki burada o tarihten bu yana kendim ve çalışmalarım üzerinde biraz konuşmak zorundayım. 1929'dan sonra çevrilmiş kimi yapıtlar konusunda fırsat buldukça yapmış olduğum ve daha önceki görüşlerimi değiştirdiğimi ortaya koyan açıklamaları, yalnız izleyiciler değil siz de bilmediğinizden, bu benim için güç olacak!

En yeni bir örneği ele alayım: Hazırlık toplantımız sırasında yönetmen Yutkeviç bize *Son Maskeli Balo (Posledni maskarad)* filminin çevrilmesindeki bütün yanlışların doğrudan doğruya, benim bir zamanlar koymuş olduğum «anlıksal sinema» ilkelerine bağlanabileceğini tanıtladı. Gerçekte Yutkeviç'in bu tanıtlaması, her şeyden önce «anlıksal sinema»yı hiç mi hiç anlamadığını tanıtladı. Ve ne yazık ki daha önce de söylediğim gibi Yutkeviç bu olayda tek örnek değildir! Bunun da şaşılacak bir yanı yok!

Ama asıl şaşırtıcı olan şey, sizin de saptayabileceğiniz gibi, yine aynı film konusunda biraz aşırı olan eski görüşlerimden epeydir benim de vazgeçmiş olmamdır. Bu film konusunda ileri sürdüğüm görüşlerle ilgili olarak stenoya alınmış raporu yeniden bulmaktan mutluyum. O zaman Kafkasya'daydım; kimi film tasarıları konusunda görüşlerim sorulmuştu, ben de her biri üzerine ayrıntılı görüş belirtmiştim. Bu betik-

---

1 Eisenstein burada, yurt dışına gitmeden önce yayımlanan kimi yazılarından söz ediyor. Bunlar, yukarıda sözü edilen **«Görüngeler»**in yanı sıra **«Oyuncusuz»** (**«Ogonyok»** dergisi, No. 10, 1929), **«Milyonların Anladığı Bir Deney»** (**«Sovyetskii ekran»** dergisi, No. 6, 1929) ve özellikle bu kitapta yer alan **«Filmde Dördüncü Boyut»**tur (Çev.).

lerin hepsine el atmaksızın size yalnızca şu noktayı belirteceğim: Çeşitli yerlere ve çeşitli olaylara dağılan bu filmin oyunluğu için, tek bir yer üzerinde durulmasını, olayın da sayısı azaltılmış durumlarla karşı karşıya bulunan tek bir topluluk üzerinde yoğunlaştırılmasını salık vermiştim. «Tek bir damladan yola çıkarak bütün suyun» bilinebileceği gibi, bu tek topluluk aracılığıyla da devrim olaylarının tüm çeşitliliğini göstermek gerekiyordu. Ayrıca oyunluktaki en önemli rolün, yetişmekte olan toplumcununki olduğunu belirtmiştim. Çünkü bu, bizim sinema kahramanları galerimiz için yeni bir kişiydi, Gürcistanlı bir toplumcuydu: Sinemamızın henüz işlemediği çok belirgin ulusal özelliği olan bir toplumcu. Yine bu konuyla ilgili olarak, özyapıları iyice çizilmiş örnek bir topluluğun gösterilmesinin önem taşıdığını ve nihayet dolantının geliştirilip derinleştirilmesinin yerinde olacağını eklemiştim.

Bütün bunlar 1932'de oluyordu, yani tam da *Karşı Plan*'ın *(Vstreçnyi)* gösterime çıktığı dönemde[1] (o sırada ben Kafkasya'daydım).

Şu halde özetlediğim düşüncelerde yer alanlar, «*Görüngeler*»de daha önce yazdıklarımla çelişiyordu.

Böyle bir dönüş nasıl açıklanabilir?

Bu dönüş ancak, 1929'daki bu yazı ile Kafkasya'da bulunduğum dönem arasında girişmiş olduğum derinlemesine çalışmalarla açıklanabilir: Ne yazık ki kimsenin henüz görmediği çalışmalar! Dolayısıyla sözüme güvenmeniz gerekiyor!

Eski ile Yeni'den sonra, bu filmi gelecek filmlerimin görüngelerine göre düşündüğümde, kişileri ele almaya, insan görüntülerini gerçekleştirmeye karar vermiştim. Marfa Lapkina bile *Eski ile Yeni*'de, gelecek filmlerimdeki kahramanların, deyim yerindeyse, «tohum»u olarak sayılabilirdi.

Yurt dışı gezim tam bu sıraya rastlar.

Ve yukarıda açıkladığım tasarılarım, 1930 yazı boyunca Hollywood'da çalıştığım ilk oyunluklardan başlayarak somut-

---

[1] Eisenstein bu filmi burada yalnız bir tarihi belirtmek için anmıyor; biraz aşağıda görülleceği gibi filmle ilgili kimi eleştirilerine başlangıç olarak öne sürüyor (Çev.).

laşabildi. Bu çalışmalarım her şeyden önce ilk kez bu oyunluklarda boy gösterenlere çevrilmişti: Yani bu oyunluklarda son derece özellik taşıyan özyapıların bir gösterimini ortaya koymaya; «oldukları gibi» alınmış değil, dramatik bir dolantı boyunca gösterdikleri evrimlerin içindeki kişileri ortaya koymaya.

Böylece üç oyunluk yazdık. Uyarlama çalışmamızın tarihsel yönden taşıdığı önem dolayısıyla günün birinde belki yayımlanacaklardır. Konuları şuydu:

Yüzbaşı Sutter'in California'yı buluşu ve 1848'deki «altına hücum»un kaynaşmaları sırasında ölümü [Blaise Cendrars'ın *«Altın» («L'Or»)* adlı romanından].

Kara Konsül'ü çevirmek için uyarladığım Haiti devriminin büyük olayları. Gerçekte oyunluk başlangıçta Toussaint Louverture'ün kişiliğinden çok, devrimin bir başka generaline dayanıyordu. Bu general bir ara Haiti cumhurbaşkanlığında bulunmuştu ve bu noktadan başlayarak oyunluk Shakespeare' imsi bir havaya bürünüyordu: General, devrimci yığınlardan gittikçe uzaklaştıkça, halk kahramanı olan bu adam ile devrimci yığınlar arasında bir kopukluk oluşuyor, bu kopukluk generalin devrilmesine yol açıyordu. Başrol, kısa bir süre önce aramızda görmekten sevinç duyduğumuz büyük zenci oyuncu Paul Robeson'a verilmişti.

Gerçekleşmesine ramak kalan üçüncü tasarı, Dreiser'in *«Bir Amerikan Trajedisi»* adlı romanının uyarlamasıydı. Bu film için yapılan çalışmanın özü, bir kişiliğin yetişme ve evrimini yansıtmaktı. Bizi özellikle ilgilendiren yanı, toplumsal çevresinin kendini beğenmişlik ve hiçliğine dalan, kentsoylu dünyasının kendine özgü çeşitli durumlarıyla karşı karşıya kalan ve bir cinayet işlemeye varan çağdaş bir delikanlının giderek bozulmasıydı. Olumsuz bir kişiydi bu[1]; onun karşısına toplumcu bir ülkeden çağdaş bir delikanlıyı çıkarabilecektik.

İşte orada kendimi verdiğim belli başlı çalışmalar bunlardı.

---

[1] Bu uyarlama çalışması için bu kitaptaki **«Bir Geliştirim Dersi»** adlı yazıya bakınız (Çev.).

Ortaya çıkan sorunlar karşısında bu çalışmaların tanıklık ettiği yeni tutum yalnız bana mı özgüydü?

Hiç kuşkusuz hayır! Tıpkı daha önceki dönemin kendine özgü nitelikleri gibi, 1932'de bu da genel eğilimdi.

Nitekim, bavullarımda bütün ayrıntılarıyla ve derinlemesine hazırlanmış bu oyunluklarla birlikte Meksika'dan dönerken, yol üzerinde uğradığım New York'ta, ülkemizden gelen ve dünyanın öbür yarımyuvarında izlemek fırsatını bulduğum ilk film de yine aynı eğilimleri taşımaktaydı. Bu film Yutkeviç'in *Altın Dağları*'ydı *(Zlatye gori)*. Şimdi burada bana çatan aynı Yutkeviç'in. Ben New York'tayken Yutkeviç'in filmi de Amerika'daki ilk gösterimine çıkacaktı; böylelikle filmi izleyicilere sunmak mutluluğuna erdim. Sunuş konuşmamda da aşağı yukarı biraz önce burada söylediklerimi söylemiştim: Yani, ilk «yığın-kahraman»lar döneminin ardından, topluluk içinde sivrilen insana doğru yeni bir yürüyüşün ortaya çıktığını ve filmlerimizin artık eskisi gibi soyut topluluklarla («yığınlarla») ilgilenmediğini. Öte yandan bu konuşma bana Amerikan filmlerinin yüzeyselliğini, boşluğunu adamakıllı eleştirmek, bunların karşısına bizim filmlerimizin kuramsal sorunlarını ve derin felsefesini çıkarmak fırsatını da verdi. Hem de doğrusu istenirse *Altın Dağları* bunun ancak oldukça çekingen ve biraz çekirdek biçimindeki örneğini koymasına karşın. Yine bu konuşmamda, Amerikan sinemasının tıkılıp kalmaya başladığı biçimcilik çıkmazından tek çıkış noktasının, konuların düşünyapısal yönden zenginleştirilmesi olduğunu belirttim. Konuşmamın siyasal anlamı Amerikan basınının dikkatinden kaçmadığına göre —çünkü bu konuşmaya büyük bir tepki gösterdi—, sizin dikkatinizden hiç kaçmayacaktır.

Böylece görüyoruz ki, filmleri kimi kahramanlar, belirli kişiler çevresinde kırılcalaştırmak (billurlaştırmak) eğilimi, son derece olağan tarihsel bir çözüme karşılık düşüyor. Bu noktada *Çapayev*'in, Pudovkin'in *Ana*'yı çevirdiği dönemin doğrudan kalıtçısı olduğunu söyleyen Zarki'ye katılmadığımı belirtmek isterim. Ben bütün yüreğimle bunun tam tersine inanıyorum: Yani *Karşı Plan* ve öbürleri gibi filmlerin yararlılığı ve zorunluluğu, konuların düşünyapısal, militanca olanakları-

nı sessiz sinemamızın olgunluk çağının, *Ana*'nın çevrildiği çağın çerçevesi olan devrim alanının ötesinde, derinlemesine ve özgün biçimde geliştirmelerinden kaynaklanıyor.

Üstelik bana kalırsa bir başka önemli öğe daha var: Son zamanlarda felsefe alanını altüst eden olayda da yine aynı değişimin gözlemlenmesi. Sinemada bireyleşmiş ve toplumcu kahramanların ortaya çıkışı, bana kalırsa, felsefe alanında düşünyapısal yönden ortaya çıkan şeyin sanat alanındaki bir yansımasıdır. Bir aşamadan öbürüne rahatça geçilebilseydi her şey tıkırında gidecekti! Ama ne yazık ki, evrim ister istemez çelişkinin ünlü yolunu benimsiyor. Yeni bir aşama, bir demede gerçekleşmez! Bundan dolayı bu yeni aşama ile önceki aşama arasında bir çatışma süresi yer alıyor.

Burada hiçbir zaman kimseyi suçlamak niyetinde değilim. Konuların düşünyapısal açıdan algılanmasında ve bu konular ile partinin parolaları arasındaki ilişkilerde bir altüst oluş ortaya çıktığında —üstelik konu ve içerikler kaynaşıp durduğu sırada— sinemamızın daha önce gerçekleştirdiği bütün başarıların ve biçimsel özelliklerin ikinci sıraya itilmesinin çok olağan olduğunu biliyorum. Yine belirteyim, kimseyi suçlamıyorum ve bu süreç tartışılmaz!

Kuşkusuz adlarını sıraladığım son filmler bir sarsıntı yaratacak, birinci ile ikinci dönemin savaşçıları arasındaki çatışmayı ortaya çıkaracaktı! Birinciler, kendi dönemlerine övünç değilse bile parlaklığını vermiş olan ince anlatım araçlarının birdenbire değerden düşmesi karşısında kaygı duymadan edemezlerdi. Yine bunlar, yeni filmlerin, ele aldıkları konuların yeni düşünyapısal içeriğinin düzeyine pek de erişmediğini gördükleri için de kaygı duymadan edemezlerdi. Çünkü bu filmlerin çoğu, sinemamızın öylesine çaba üstüne çabayla karşı çıktığı en kötü filmlerin düzeyini asla aşamıyorlardı.

Bu yeni filmlerin ele aldıkları konuların ve sorunların ciddiliğini —kimi kötü niyetli arkadaşların yaptıkları gibi— hiç de yermeye kalkışmaksızın denebilir ki, bütün bunlar sinemacılar arasında birçok tartışmaya yol açabilecektir ve aç-

malıdır. Bu tartışmalar sinemamızı en yüksek ekinsel değere yükseltmeyi ereklemelidir.

Hepimiz biliyoruz, *Karşı Plan*'ın önemi, bir kahramanı çizmeyi denemesindedir. Yeni sinemamızın eğilimi de budur. Ama yine biliyoruz ki, biçimsel yönden bu filmin henüz eksiklikleri vardır. Sizin de bildiğiniz gibi, *Fırtına* ile *Petersburg Gecesi (Peterburgskaya noç),* sinema geleneği yönünden sert saldırılara, eleştirilere uğradı. Ama bu noktada kendi beğenilerimi yadsımak pahasına da olsa, burada bu filmlerin savunmasını üstlenmek zorundayım. Bu filmlerin önünde gözlerini yummak ve «yine klasiklere sıvandılar!» ya da «yine Nuh Nebi'den kalma şeylerle uğraşıyorlar» diye isterik çığlıklar atmak son derece haksızlık olur. Özel bir açıdan değerlendirmek de gerekse, bu yeni filmler bence değerli bir girişimdir. Kimi sinemacılarımız çağımızın kahramanlarını çizmektelerse de, kimi yönetmenlerin (mutlaka aynı yönetmenler olması gerekmez, ama en yakın arkadaşlarının) kendilerini geçmişin ustalarının kendi çağlarının kahramanlarını nasıl çizdiklerini incelemeye vermeleri bana son derece olağan geliyor.

Görüyorsunuz ve bir kez daha yineliyorum: Biçimsel çalışmaları, sanatsal niteliğin varlığı ya da yokluğunu ya da buna benzer bir sürü şeyi tartışabilir, eleştirebilir, bunlara karşı çıkabilirim! Ama bunu öyle içtenlikle, o tarzda yaparım ki, bu eleştiriler ne denli sert olursa olsun, Sovyet sinemasının temel ilkelerini de, bu sinemanın verileri konusundaki görüşümü de ne belirsizleştirir ne de gizler.

İşte bundan dolayı bu ilkeleri ve bu görüşü, bunları tersine yorumlamak çabasında olanlar için bir kez daha açıklamak zorunda kaldım! Şimdi artık tutumumu, hiçbir zaman herhangi bir eleştiriden uzak tutmak savında olmaksızın, hepiniz açıklıkla değerlendirebilirsiniz.

Gerçekte her eğilim çok belirgin gereklikler doğurur. Bundan dolayı, yapıtlar şu ya da bu eğilim içinde ortaya konuşlarına göre değerlendirildiğinde eleştirilecek, hem de adamakıllı eleştirilecek şeyler bulunabilir.

O halde sinemamızın son iki döneminin eğilimlerindeki niyet ve özlemleri gözden geçirelim.

Birinci dönem («tipleme» ile «kurgu»), altını iyice vurgulamak gerekir, en tutkulu, en çetin, en yoğun çalışmaya yol açtı. Ve sonuç öyle oldu ki, belki de tek yanlı ama her durumda bağdaşık olan bu çalışma, kendine saptadığı ereklere yüzde yüz ulaşmıştı.

Kişiler, konular ve dramlaştırma sorunlarını ön sıraya geçiren ikinci dönem, önerdiği ereklere —hem de bir sürü noktada— erişemedi; gerçekten de 1929-1934 döneminin kimi yapıtlarına dayanılarak değerlendirilirse, bunların her zaman özlemleri düzeyinde olmadıkları yadsınamaz.

1934'ün sonundan beri *Çapayev*'le (ayrıca *Maksim'in Gençliği* ve *Köylüler*'le) açılan yeni dönem, bu açıdan bakıldığında, bana öyle geliyor ki, erişmek istediğini yüzde yüz gerçekleştirmek için işe iyi başladı. Ben bu döneme «bireşim dönemi» diyorum. Çünkü bu dönem, eski dönemlerin sonuçlarını ve sanatsal edinimlerini içine alacaktır. Bunları yalnız toplamakla kalmayacak, bu öğeleri özgün niteliklere ulaştıracak ve yeni başarılara yöneltecektir.

Geçmişten neleri alıp neleri almayacağını belirttikten sonra, şimdi de —*Karşı Plan*'dan önceki dönemin ilkelerinden ve öğelerinden— hangilerinin, gelişme yolunda olan bu yeni aşamada varlıklarını sürdürebileceklerini görelim.

Yalnızca «kurgu gelişmelidir» ya da «biraz da görüntüyle uğraşmaya başlamak gerekir» demenin hem boşuna hem de biraz hafiflik demek olacağını sanıyorum.

Gerekli olan, sinema anlatımının bütün araçlarının, dramın belli başlı bölümleri, güçlü noktaları için seferber edilmesidir. Sergey Sergeyeviç Dinamov da bunu söz arasında belirtmiş ve Shakespeare'in dramlarının —gerek özde gerekse düşüncelerdeki— güçlü noktalarının, örneğin *«Kral Lear»*de *(«King Lear»)*, en güçlü biçimde kurulan ve üzerinde en iyi çalışılanlar olduğuna dikkati çekmişti.

Şurası açıkça ortadadır ki, yeni dönemimizde hiç de «sinemalık» olmayan yapıtlara «sinemalık» ayrımlar eklemek gibi üzücü alışkanlığı ortadan kaldırmak gerekecektir. Bu bir ölçüde *Karşı Plan*'da ortaya çıkan durumdur. Bu filmde, araya sıkıştırılan dualar gibi yerleştirilmiş sinemalık ayrımlarla kar-

şılaşılıyor. Filmin yalnız uykusuz geceler bölümü kendi başına bir ada oluşturuyor, yönetmenler ancak bu bölümde birdenbire sinemalık anlatım araçlarını anımsıyorlar. Buna karşılık, ele alınan öğelerin dramla ilişkili olduğu her durumda, kullanılan araç tiyatroluktur ve sinemalık anlatım ikinci sıraya geçmektedir.

Yeni dönemimizde iyi bir kurgu ve görüntü konusunda daha büyük bir titizlik yeterli olmayacaktır! Bana kalırsa, ilk dönemimize ün kazandıran birçok öğe, girmekte olduğumuz dönemde yeni bir gençliğe erişecektir.

Bu da beni, üzerinde çalışmakta olduğum gereçle ilgili olarak karşılaştığım kimi sorunları burada ele almaya zorluyor.

Ama şurası açıkça bilinmelidir ki, şimdi size açıklayacağım bu gereç, şimdilik tartışma konusu değildir.

Bu konuya başlamak için önce üzerinde iyice anlaşalım: Söz konusu olan şey, yalnızca üzerinde çalışmakta olduğum kavramların bir bölümüdür.

Bu düşünceler henüz iyice olgunlaşmamıştır ve kuşkusuz şimdilik belli belirsiz, tartışma götürür niteliktedir. Ama yine de şimdiki düşüncelerimin ve çalışmamın gerecini oluşturuyor.

Henüz gerekli bütün kaynakçalarla desteklemediğim için, bu nokta üzerinde eleştirilerinizi kabul etmek niyetinde değilim.

Diyelim ki, yeni bir uyarıya dek, size düşüncelerimi «taksit»le açıklıyorum.

Önce biraz geriye gidelim.

«Anlıksal sinema»ya. Anlıksal sinema nereye dek vardı? Bir zamanlar anlıksal sinema konusunda ileri sürülmüş olan düşüncelerin bugün bize ne yararı olabileceğini gözden geçirmek belki de ilginçtir. Hepsini tümden atmalı mı? Yoksa, tersine, aralarında kimileri bugün yeniden gözden geçirmeye değmiyor mu? Acaba bunlar yeni niteliklerle gelişmeye yatkın olamazlar mı? Eğer böyleyse, bugünün tümüyle değişik bağlamında olumlu yeni bir eylem üstlenemezler mi?

*
**

Şu[1] emektar Heraklitos bile, hiçbir insanın aynı ırmakta iki kez yıkanamayacağını gözlemlemişti. Bunun gibi hiçbir estetik de gelişmesinin iki değişik aşamasında tek ve aynı ilkeler dizisiyle boy atamaz. Hele söz konusu özel estetik, sanatların en ele avuca sığmazıyla ilgili olursa ve dönemler arasındaki bölünme, dünyadaki kuruluş çabalarının en büyüğü, en güçlüsünde birbirini izleyen iki Beş Yıllık döneme rastlarsa; yani tarihteki ilk toplumcu devletin ve toplumun kuruluş çabası olursa. Bundan da açıkça anlaşılabileceği gibi, buradaki konumuz, film estetiği ve özellikle Sovyet ülkesindeki filmin estetiğidir.

Son birkaç yıl içinde Sovyet sinemasında büyük bir karışıklık oldu. Bu karışıklık her şeyden önce en çok düşünyapısal ve izleksel niteliktedir. Sessiz sinemanın gelişmesindeki doruk noktasına son derece yaygın olan yığın, «yığın-kahraman» sloganıyla ve doğrudan doğruya bundan kaynaklanan sinema anlatım yöntemleriyle ulaşıldı. Bu yöntem, bireysel kahramanların yerine «tip»i ve arada bir ortaya çıkan kişileri geçirerek destan ve lirizm yararına dar dramatik kavramları atıyor ve film anlatımının kılavuz ilkesi olarak da ister istemez kurgu ilkesini benimsiyordu. Fakat son birkaç yıl içinde —yani Sovyet sesli sinemasının ilk yıllarında— kılavuz ilkeler değişti.

Eski dönemde devinimin yığınsal görünüşü ve yığınların deneyimi her şeye egemen olurken, bu yeni dönemde bireyleştirilmiş kahramanlar, özyapılar öne çıkarılmaya başlandı. Bunların görünüşü, içinde yer aldıkları yapıtlarda da yapısal bir değişikliğe yol açtı. Eski yapıtlardaki destansı nitelik ve uçsuz bucaksız boyut, en dar anlamındaki oyunbilime (dramatürjiye) daha yakın bir yapıya doğru daralmaya başladı. Bu oyunbi-

---

1 **«Film Biçimi»**ndeki betik buradan başlamaktadır. Eisenstein doğaçtan konuşmasının buraya kadarki bölümünü **«Film Biçimi»**nde buradan başlayıp ileride belirtilecek yere dek özetlemiş, ondan sonra yukarıdaki sözlerinin arkasını getirmiştir. Dolayısıyla istenirse yukarıdaki bölümceden, ileride belirtilen bölümceye atlanabilir (Çev.).

lim gerçekte yabancı sinemanın ilkelerine ve yöntemlerine ölümcül bir savaş açmış olan eski filmlerden çok daha geleneksel nitelikteydi ve bu yabancı sinemaya çok daha yakındı. En yakın dönemin en iyi filmleri —örneğin *Çapayev*— Sovyet sinemasının gelişmesindeki ilk dönemin destansı soluğundan bir bölümünü koruyarak daha geniş ve daha mutlu sonuçlara ulaşmaktan geri kalmadı. Ama filmlerin çoğu, zamanında Sovyet sinemasının özgül ve kendine özgü niteliğini belirleyen ilke ve biçimi taşıyan bu dağarcığı tümüyle yitirdi. Oysa bu nitelik o zamana dek hiç görülmedik, olağanüstü Sovyet ülkesinin çabalarının, ereklerinin, ülkülerinin ve savaşımlarının bir yansıması olarak taşıdığı yenilikten ve olağandışılıktan ayrılamayacak bir nitelikti.

Bu durum birçoklarına Sovyet sinemasının ileriye doğru yürüyüşünün durması olarak görünüyor. Bunlar geriye gidişten söz açıyorlar. Kuşkusuz bu yanlıştır. Şimdi, biçimsel yönden yabancı sinemaya büyük benzerliği olan Sovyet filmleri birbiri ardından ortaya çıktıkça bunları gözleri belermiş olarak izleyen, eski sessiz Sovyet sinemasının ateşli yandaşlarınca önemli bir nokta küçümseniyor: Gerçekte birçok durumda, filmlerimizin yabancı dostlarının alışkın oldukları o biçimsel parlaklığın soluklaştığı gözlemleniyorsa da, bunun nedeni, sinemamızın şimdi içinde bulunduğu aşamada başka bir araştırma ve derinleşme çabasına kendini tümüyle verdiğindendir. Araştırmanın başka bir yöne çevrilmesinin, yeni başlayan ve henüz sürmekte olan bir yön değiştirmenin kaçınılmaz sonucu olarak, film anlatımının araçları ve biçimleri konusunun daha fazla geliştirilmesindeki bir erteleme önlemidir bu. Bu yönlendirme, filmin içeriğindeki konuların ve sorunların izleksel ve düşünyapısal tanımlanmalarını derinleştirme ve genişletme doğrultusundadır. Tam da bu dönemde, sinemamızda ilk kez, kişilerin, rasgele kişilerin değil ama en iyi türden kişilerin enine boyuna işlenmiş görüntülerinin boy göstermesi bir rastlantı değildir. Bunlar ileri gelen toplumcuların ileri gelen kişileridirler. Yığınların devrimci eyleminden bir devrimci partinin, devrimin bilinçsiz öğelerinin başına geçen ve onları bilinçli devrim ereklerine ulaştıran toplumcu partinin ortaya çıkışı gibi,

çağımızın ileri gelen insanlarının filmsel görüntüleri de, daha önceki yığınsal nitelikli genel devrimci film türünden çıkarak şimdiki dönemde kırılcalaşmaya başlıyor.

Sovyet sineması şimdi yeni bir aşamadan geçiyor: Daha belirgin toplumcu bir aşama, düşünyapısal yönü daha çok vurgulanmış, temel militan yanı daha keskinleştirilmiş bir aşama. Tarihsel yönden mantıklı, doğal ve sanatların en önemlisi olan sinema için olanaklar üretmekte varsıl bir aşama.

Bu yeni eğilim şaşırtıcı bir şey değildir; bundan önceki dönemin göbeğinde kök salmış gelişmenin mantıklı bir aşamasıdır. Sinemada yığın-destan biçeminin belki de en ateşli yandaşı, adı her zaman «yığın» - sinemasına bağlanan biri —bu satırların yazarı— bile en son filmi *Eski ile Yeni*'de bu sürecin etkisi altında kalmıştır. Nitekim bu filmde Marfa Lapkina, olgunun olağanüstü bireysel kahramanı olarak ortaya çıkmıştır.

Bununla birlikte görevimiz, bu yeni aşamayı yeterince bireşimsel kılmaktır. Bu yeni aşamanın yeni düşünyapısal derinlikleri ele geçirme yürüyüşünde yalnız daha önce ulaşılmış başarıların yetkinliğini yitirmemekle kalmayıp, bunları yeni ve henüz gerçekleştirilmemiş niteliklere ve anlatım araçlarına ulaştırmasını da sağlamaktır. Biçimi bir kez daha düşünyapısal içerik düzeyine yükseltmektir.

Yeni başladığım *Bejin Bataklığı* adlı filmimde şu sıralarda bu sorunların uygulamada nasıl çözüleceğini araştırmakta olduğumdan, genellikle biçim sorunu konusunda aklıma ilk gelen bir dizi gözlemi burada sıralamak istiyorum.

Biçim sorunu, şimdiki aşamada, içerik sorunuyla eşit ölçüde, ilke olarak en ciddi derinleştirilme döneminden geçiyor. İlerideki satırlar, bu sorunun gitmekte olduğu yönü ve bu alandaki yeni düşünce eğiliminin evrimi için, sessiz sinemamızın doruk noktasında gerçekleştirilmiş en ileri buluşlara hangi ölçüde sıkı sıkıya bağlı olduğunu göstermeye yarayacaktır.

İşe Sovyet sinemasının yukarıda değinilen aşamasındaki (1924-1929) kuramsal araştırmaların ulaşmış olduğu son noktalardan başlayalım.

Açık ve kuşkusuzdur ki, bu yolların *nec plus ultra*'sı (ötesi yok'u), «anlıksal sinema» kuramıydı.

Bu kuram «anlıksal sürece tüm coşkusallığını yeniden kazandırmayı» kendine görev bilir. Bu kuram kendini şuna vermişti: Soyut kavramı, kavramların ve düşüncelerin akış ve duruşunu, herhangi bir aracıya başvurmaksızın filmsel biçime sokmak. Herhangi bir öyküye ya da uydurma bir olay örgüsüne başvurmaksızın, doğrudan doğruya filme alınan görüntü öğeleri yardımıyla. Bu kuram, kurgu yöntemleri ve bunun çeşitli kullanılışlarıyla bize sunulmuş olan bir dizi anlatım olanağının geniş ölçüde, belki de çok geniş ölçüde genelleştirilmesiydi. Anlıksal sinema kuramı, o durumuyla, Sovyet sessiz sinemasının bir bütün olarak, benim filmlerimin de özel olarak ortaya çıkışı sırasında sinema estetiğini derinden etkileyen kurgu kavramının bu aşırı büyümesinin *reductio ad paradox*'unu (karşıtına indirgenmesini), bir sınırı yansıtıyordu.

«Soyutlanmış kavramın kurulması»nı, anlıksal sinemanın olası yapımları için bir çerçeve, bu sinemanın filmlerindeki yapının temeli olduğunu anımsattıktan; Sovyet sinemasının ileriye doğru yürüyüşünün şimdi başka ereklere, yani yukarıda da belirttiğimiz gibi, bu çeşit kavramsal koyutları (postulats) somut eylemler ve yaşayan kişiler aracılığıyla göstermeye yöneldiğini benimsedikten sonra, o zaman ortaya atılmış olan bu düşüncenin bundan sonraki yazgısının ne olabileceğini ve ne olması gerektiğini görelim.

Elimizdeki bütün o uçsuz bucaksız kuramsal ve yaratıcı gereci —anlıksal sinema bu gereçteki kaynaşmalar içinden doğmuştu— tümüyle kaldırıp atmak gerekli midir? Bu yalnızca tuhaf ve coşturucu bir karşıtlam (paradoks) mıydı, gerçekleşmemiş düzenleme olanaklarının bir *fata morgana*'sı (ılgımı, serabı) mıydı? Yoksa usa aykırı biçimde, özünde değil de uygulama alanında yer aldığını mı kanıtlamıştı? Dolayısıyla acaba bugün ilkelerinden kimileri gözden geçirildikten sonra, o zaman ileri sürülmüş olan koyutlar yeni bir görüş altında, yeni bir kullanımla, yeni bir uygulamayla ele alınırsa, «sinemanın gizemleri»nin kuramsal yönden anlaşılması ve özümlenmesindeki bir yaklaşımda son derece olumlu bir rol oynadığı ve oynamaya devam edebileceği anlamına mı geliyordu?

Okur hiç kuşkusuz bizim bu durumu bu yönde değerlen-

dirdiğimizi şimdiden kestirmiştir bile. Bundan sonra yer alacaklar da, belki ancak ana çizgileriyle, bizim bundan ne anladığımızı göstermeye yarayacak. Biz şimdi bunu bir çalışma temeli olarak kullanıyoruz. Ve bu anlayış, film biçimi ve düzenlemesi ekininin sorunlarındaki bir çalışma varsayımı olarak her günkü uygulamanın eksiksiz mantıklı bir kavramına doğru gittikçe pekişmektedir[1].

Başlarken, şu gözlemimi belirtmek istiyorum:

Belirli bir tarihsel dönemde bilimsel bir bilginin anlatımı olan kimi kuramların ve görüş açılarının, daha sonraki bir dönemde bilim olarak gerilemesi, ama bilim çizgisinde değilse de sanat ve imgelem çizgisinde varlıklarını elden geldiğince sürdürmesi çok ilginçtir.

Söylenbilimi (mitolojiyi) ele alırsak, belirli bir aşamada söylenbilimin, olaylar konusunda şiirsel ve imgesel bir dilde anlatılan geçerli bilgiler toplamından başka bir şey olmadığını görürüz. Bugün olsa olsa yerinenin (alegorinin) gereçleri gözüyle baktığımız bütün o söylenbilimsel (mitolojik) betiler (figürler), bir zamanlar imgeler biçiminde derlenmiş evren bilgisini yansıtıyordu. Daha sonra bilim, imgelemlenmiş anlatılardan kavramlara doğru ilerledi ve eskinin kişileştirilmiş söylenbilimsel doğa imgeleri, resimsi bir imgeler dizisi, yazınsal, lirik ve öbür eğretilemeler (metaforlar) biçiminde varlıklarını sürdürdü. Sonunda bunlar bu işlevlerini bile yitirdiler ve belgeliklere gömüldüler. Çağdaş şiiri ele alın ve bunu on sekizinci yüzyılın şiiriyle karşılaştırın.

Başka bir örnek: Dünyanın yaradılışıyla ilgili olarak Hegel'in ileri sürdüğü düşüncenin (idea'nın) önselliği gibi bir koyutu ele alın. Belirli bir aşamada bu, felsefe bilgisinin doruk noktasıydı. Sonra bu doruk noktası tepetaklak oldu. Marx bu koyutu, gerçeğin bilinmesi konusunda ayakları üstüne yerleş-

---

1 Eisenstein'ın **«Film Biçimi»**nde, doğaçtan konuşmasının özeti burada sona ermektedir. Bundan sonra 165. sayfada ara verilen yerde bırakılan yazılı konuşmasının betiği başlamaktadır (Çev.).

tirdi. Bununla birlikte, sanat yapıtlarımıza bakarsak, gerçekte hemen hemen Hegel'in tanımını andırır bir durum görürüz; çünkü yaratıcının düşünceye doymuşluğu, düşüncenin yarattığı önyargıya bağlılığı, gerçekte bütün sanat çalışmasını belirler ve sanat ürününün her öğesi, başlangıçtaki düşüncenin bir somutlaşmasını yansıtmıyorsa, bunun sonucu olarak tümüyle eksiksiz biçimde gerçekleştirilmiş bir sanat ürününe hiçbir zaman ulaşamayız. Kuşkusuz sanatçının düşüncesi de hiçbir biçimde kendiliğinden ortaya çıkan, kendi kendini doğuran bir şey değildir. Bu düşünce, toplumsal olarak yansımış bir ayna görüntüsüdür, toplumsal gerçekliğin bir yansımasıdır. Ne var ki, sanatçıda bu düşünce ve bu görüş noktası doğar doğmaz, onun bütün yaratısının gerçek ve özdeksel yapısını, bütün yaratı «dünya»sını belirler.

Başka bir alana yönelelim: Lavater'nin «yüz anlatımı»na (physiognomy). Bu da kendi zamanında nesnel bilimsel bir dizge sayılıyordu. Ama yüz anlatımı bugün artık bilim değil. Goethe, adını saklayarak da olsa, Lavater'yle işbirliği yaparken (örneğin, Brutus'ün başı konusundaki yüz anlatımı incelemesi Goethe'nin olmalıdır), Hegel, Lavater'yle alay ediyordu. Biz de yüz anlatımına en ufak bilimsel bir değer vermiyoruz; ama herhangi bir tipi gösteren bir özyapının, bir yüzün dış özelliklerinin tüm yanlarıyla yansıtılmasını istediğimizde, yüzleri hemen Lavater'nin yapmış olduğu biçimde kullanmaya başlarız. Neden? Çünkü böyle bir durumda bizim için her şeyden önce önemli olan, herhangi bir özyapıyı oluşturan gerçek özü ve belirtiyi nesnel biçimde ortaya koymak değil, bir izlenimi, öznel bir gözlemcinin izlenimini yaratmaktır. Başka bir deyişle Lavater'nin bilimsel sandığı görüş açısını biz sanat alanında imgelemin kullanılmasının gerekli olduğu sırada «tüketiriz».

Bütün bunları gözden geçirmenin ereği nedir? Buna benzer durumlar kimi zaman sanat yöntemlerinde ortaya çıkar ve kimi zaman da biçimin kuruluşu konusundaki mantığı yansıtan şeyler, yanlışlıkla içeriğin öğeleri olarak ele alınır. Bu tür bir mantık, kuruluşun bir yöntemi, bir ilkesi olarak tümüyle hoş görülebilir; ama kuruluşun bu yöntemi, bu mantığı aynı za-

manda bir içerik gibi —yapıtın tüm içeriği gibi— görülürse o zaman bir karabasan olur.

Konunun nereye varacağını kuşkusuz anladınız bile. Ama yazından bir örnek daha göstermek istiyorum. Konu, bütün yazın türlerinin şimdi en çok tutulanıyla, polis romanıyla ilgili.

Polis romanının neyi yansıttığı, hangi toplumsal oluşumların ve eğilimlerin anlatımı olduğunu hepimiz iyi biliyoruz. Bu konuda Gorki geçenlerde Yazarlar Kongresi'nde yeterince konuştu. Ama bu türün kimi özelliklerinin kökeni ilginçtir. Çünkü kentsoylu düşünyapının kimi yönlerini somutlaştırmakta polis romanı biçiminin ülküsel bir araç olarak yaratılmasını sağlayan gereç, bu kaynaktan çıkmıştır.

Öyle görünüyor ki, 19. yüzyılın başlarında bu türün iyice serpilip gelişmesine yardımcı olarak türün öncülerinden sayılanlar arasında James Fenimore Cooper yer alıyor. Evet, Kuzey Amerikalı Kızılderililerin romancısı. Düşünyapısal görüş açısından, sömürgecilerin eylemlerini yücelten bu çeşit romanlar özel iyelik (mülkiyet) düşünyapısının anlatımını en sivri biçimde ortaya koymaya yarayan polis romanlarıyla aynı akımı izler. Balzac, Hugo, Eugène Sue buna tanıklık ederler. Bunlar bu yazınsal örneğe uygun bir sürü yapıt ortaya koymuşlar, bu yapıtlardan daha sonra bildiğimiz polis romanları oluşturulmuştu.

Bu yazarların mektuplarında ve günlüklerinde, romanlarındaki kaçma-kovalamanın (*«Sefiller/Les Misérables»*, *«Vautrin»*, *«Serseri Yahudi/Le Juif errant»*) kuruluşunda kendilerine kılavuzluk eden görüntülerin esin kaynağını anlatırlarken hepsi de kendilerini çeken ilkörneğin, James Fenimore Cooper'in romanlarına diplik (fon) işi gören karanlık ormanlar olduğunu yazarlar. Yine bu yazarlar, bu karanlık ormanı ve bu ormandaki eylemi, Amerika'nın el değmemiş ormanlarından Paris'in karmakarışık, daracık sokaklarından oluşan labirente taşımak istediklerini belirtirler. İpuçlarının birikimi de, Cooper'in romanlarında portrelerini çizdiği «iz sürücüler»in kullandıkları yöntemlerden türemiştir.

Böylelikle Cooper'in yapıtlarındaki «karanlık orman» im-

gesi ile «iz sürücü»nün uygulayımı, Balzac ve Hugo gibi büyük romancılara, Paris labirenti içinde soruşturma ve serüven dolantısı kurmalarında bir çeşit başlangıç eğretilemesi işini görür. Bu yazarlar ayrıca polis romanının temelinde yatan düşünyapısal eğilimlerin de bir tür olarak oluşmasına katkıda bulunurlar. Böylece tümüyle bağımsız bir öykü kurma çeşidi yaratılmıştır. Ama Cooper'in «kalıt»ının bu kullanılışına koşut olarak, bir başka kullanış çeşidi de görüyoruz: Harfi harfine aktarma çeşidi. Böylelikle saçmaya ve karabasana ulaşırız: Paul Féval'in yazdığı bir romanda Kızılderililer Paris'e doluşurlar, hatta üç Kızılderilinin bir arabada kurbanlardan birinin kafa derisini yüzdükleri görülür.

Bu örneği bir kez daha anlıksal sinemaya dönmek için verdim. Anlıksal sinemanın belirgin niteliği, filmin içeriği olarak açıklanmıştı. Düşüncelerin akışı ile düşüncelerin devinimi, filmde ortaya çıkan her şeyi kavrayıcı temel olarak, yani öykünün yerine geçen şey olarak sunulmuştu. Bu durumda —içeriğin bütünüyle yerini alma— anlıksal sinema kendi kendini haklı gösteremez duruma geçmektedir. Belki de bunun anlaşılmasından dolayıdır ki, anlıksal sinema hemen kuramsal çeşitten yeni bir kavramı geliştirdi: Anlıksal sinema, «içinden konuşma» kuramında kendine küçük bir ardıl (halef) sağladı.

İçinden konuşma kuramı, kavramların akışındaki katı soyutlamayı, kahramanın coşkularını anlatımda daha öykücü bir çizgiye yerleştirerek, bir ölçüde sıcaklaştırdı. İçinden konuşmayla ilgili tartışmalar arasında yine de ufak bir çekince öne sürülmüş, bu içinden konuşmanın yalnız içinden konuşmanın görüntülenmesinde değil, nesnelerin kurulmasında da kullanılabileceği belirtilmişti[1]. Ayraçlar arasına yerleştirilmiş ufacık bir çengeldi bu, ama bu küçük çengele tüm sorunun özü asılıdır. Bu ayraçlar hemen açılmalıdır; çünkü ele almak istediğim temel konu burada yatmaktadır.

Hangi konu? Dış söylemin (uttered speech) sözdizimine karşıt olan iç söylemin (inner speech) sözdizimi. Dışa vurulan,

---

[1] Bu kitapta yer alan **«Bir Geliştirim Dersi»** yazısına bakınız (s. 99) (Çev.).

kalıba sokulan düşüncelerin mantıklı yapısının içinde yer almayan düşüncenin akışı ve dizisi olan iç söylemin kendine özgü bir yapısı vardır. Bu yapı apayrı bir yasalar dizisine dayanmaktadır. Burada dikkate değer olan —benim de ele alışımın nedeni budur zaten— iç söylemin kuruluş yasalarının, tam da *sanat yapıtlarının biçim ve düzenleme kuruluşlarına egemen olan bütün yasa çeşitlerinin temelinde yatan yasalar* olarak ortaya çıkışıdır. Ve hiçbir biçimsel yöntem yoktur ki, dışa vurulan söylemin mantığından ayrı olarak, iç söylemin yapısına egemen olan şu ya da bu yasanın görüntüsü ve uzantısı olduğunu kanıtlamasın.

Biliyoruz ki, biçimin yaratılışının temelinde, duyumcu ve imgeci düşünce işlemleri yatmaktadır[1]. İç söylem, sözün açığa çıkması için büründüğü mantıklı kalıba henüz ulaşmamış imge - duyum yapısındaki aşamadadır. Şurasını belirtmekte yarar var: Mantık, kuruluşunda nasıl bir dizi yasaya boyun eğiyorsa, bunun gibi bu iç söylem, bu duyumsal düşünce de, bundan daha az kesin olmayan yasalara ve kuruluş özelliklerine bağlıdır. Bu yasalar bilinmektedir ve burada açıklanan düşüncelerin ışığında, biçim kuruluşu yasalarının bitip tükenmez birikimini temsil eder. Bunun incelenmesi ve çözümlenmesi, biçim uygulaması «gizemleri»ne egemen olmakta büyük bir önem taşır.

Duyumcu imgeler zincirine aktarıldığında izleğin başlangıcındaki sava ne olduğu konusunda ilk kez elimizde sağlam bir koyutlar birikimi var. Bu yöndeki inceleme alanı uçsuz bucaksızdır. İşin özü şu: Uygun bir toplumsal ve ekinsel geliş-

---

1 Bu sav yeni ya da özgün bir şey olarak ileri sürülmüyor. Hegel ya da Plekanov da duyumcu düşünce işlemlerine eşit ölçüde önem verdiler. Burada yeni olan şey, bu yasaların bu duyumcu düşünceden kuruluş bakımından ayırt edilmesidir. Çünkü bu klasik yazarlar, konunun bu özel yönüne eğilmemişlerdir. Bu ayırım yapılmaksızın, bu savın sanat çalışmalarında ve sanatçı yetiştirilmekte uygulanması olanaksızdır. Bu görüşlerin, gereçlerin ve çözümlemelerin ilerideki satırlarda geliştirilmesi de zaten kendisine bu uygulamadaki kullanımı erek edinmiştir (E.).

me düzeyine erişmiş insanlar arasında iç söylem biçiminde korunmuş olan duyumcu, mantıköncesi düşünce biçimleri, aynı zamanda, ekinsel gelişmenin başlangıcında olan insanlıkta genel davranış düzgülerini (normlarını) yansıtır. Başka bir deyişle, duyumcu düşünce akışının bağlı olduğu yasalar, bu ilkel insanlar için geleceğin «mantık alışkanlığı»na eşdeğerdedir. Bu ilkel insanlar bu yasalara göre davranış düzgülerini, kuttörenleri (rites), gelenekleri, sözü, anlatımı, vb. kurarlar. Gelişmelerinin henüz başlangıcında olan toplumlarda varlığını sürdüren, yaşamakta olan davranış düzgülerinin ve biçimlerinin halkbilimdeki ölçülemeyecek hazinesine bakarsak, onlar için bir davranış düzgüsü ve geleneksel bir alışkanlık olan şeyin bizlerin sanat yapıtlarında kullandığımız «sanat yöntemleri»nden ve «yansıtma uygulayımı»ndan başka bir şey olmadığını görürüz. Düşünce işlemlerinin ilk biçimleri sorununu burada ayrıntılarıyla tartışmaya zamanımız elverişli değil. Komün yapısındaki ilk toplumsal örgütlenme biçiminin tam bir yansıması olan bu ilk düşünce biçiminin temel özgül niteliklerini burada sizlere çizmek olanağım yok. Bu genel koyutlardan, gösterimlerdeki (representations) yapı biçimlerinin ve kendilerine özgü ayrı ayrı niteliklerinin çıkarılış yolunu daha da öteye götürmeye zaman yok. Burada bu ilkeyi örnekleyecek iki üç örnek sunmakla yetineceğim; yani biçim yaratma uygulamasının şu ya da bu belirli anının, aynı zamanda gösterimlerin henüz duyumsal düşünce yasalarına uygun biçimde kurulduğu gelişme aşamasındaki geleneksel uygulama anı olduğu ilkesini. Ancak burada böyle bir kuruluşun kuşkusuz tek durum olmadığını vurgulamalıyım. Tersine, en eski dönemlerden başlayarak, kestirme çalışma yöntemlerinden türeyen kılgısal ve mantıksal bir akış da bunun yanı sıra belirir; bu akış, öbürlerinin temeli üzerinde giderek artar, düşüncenin bu ilk biçimlerini bir yana iter ve eski biçimleri duyumsal belirtilere bırakarak yavaş yavaş yalnız çalışmanın bütün alanlarını değil aynı zamanda öbür anlıksal etkinlik alanlarını da kucaklar.

Örneğin, sanat yöntemlerinin en yaygınını, *pars pro toto* (bütün yerine parça) denen şeyi ele alın. Bunun etkililik gücü herkesçe bilinir. *Potemkin*'deki hekimin kelebek gözlüğü bu

filmi gören herkesin belleğine sağlamca yerleşmiştir. Bu yöntem, bütünün (hekimin) yerine, onun rolünü üstlenen parçanın (kelebek gözlüğün) geçirilmesinden ibarettir. Bu öylesine gerçekleştirilmiş, duyumsal yönden öylesine yoğun biçimde ortaya konmuştur ki, artık hekimin doğrudan doğruya kendisi gösterilse aynı sonuç elde edilemez. İşte bu yöntem, ilkel düşünce işlemleri birikiminden alınmış bir düşünce biçiminin en örneklik (tipik) yöntemidir. Bu aşamada, bugün kavradığımız anlamdaki bütün ile parça arasındaki birlikten henüz uzaktaydık. Bu, ayrımlaştırma yapamayan düşünme (non-differentiated thinking) aşamasında parça, aynı zamanda hem parçadır hem de bütündür. Parça ile bütünün birliği yoktur, bunun yerine bütünün ve parçanın gösteriminde nesnel bir özdeşlik vardır. Parça ya da bütün olması önemli değildir, ikisi de her zaman toplam ve bütün rolünü oynar. Bu yalnız en yalın uygulama alanlarında ve eylemlerinde yer almaz, en yalın «nesnel» uygulama sınırları aşıldığında da ortaya çıkar. Böylece, örneğin ayı dişinden yapılma bir süs size verilmişse, bu, bütün ayının ya da ayının tüm gücünün —ki bu koşullarda ikisi aynı anlamdadır[1]— size verilmiş olduğu anlamına gelir. Oysa, çağdaş uygulamanın koşullarında böyle bir davranış saçma olur: Hiç kimse, bir düğme alınca, kendini takım giysiye bürünmüş olarak düşlemez. Ama duyum ve imge kuruluşlarının kesin rol oynadığı alana girdiğimizde, sanatsal kuruluşlar alanına girdiğimizde bu aynı *pars pro toto*, bizim için yine çok büyük bir rol oynamaya başlar. Tüm hekimin yerini alan kelebek gözlük, yalnız rolünü ve yerini eksiksiz doldurmakla kalmaz, bunu doğrudan doğruya hekimin yeniden boy göstermesiyle sağlanabileceğin çok ötesinde, izlenimin yeğinliğinde büyük bir duyumsal-coşkusal artışla yapar.

Gördüğünüz gibi bu durumda, duyumsal bir sanat izlenimi sağlamak için, bir düzenleme yöntemi olarak, bu ilkel dü-

---

[1] Bu aşamada bu somut, özgül güç taşıyıcının dışında ayrımlaşmış bir «güç» kavramı da henüz yoktur (E.).

şüncenin yasalarından birini kullandık. Bu ilkel düşünce yasaları, uygun aşamalarda, günlük davranışın düzgüleri ve uygulaması gibi ortaya çıkmaktadır. Duyumsal düşünce çeşidinden bir kuruluşu kullandık ve bunun sonucu olarak bu kuruluştan, «mantıksal-bilgisel» bir etkinin yerine, gerçekte coşkusal-duyumsal bir etki sağladık. Hekimin boğulduğu olgusunu saptamıyoruz, bu olgunun belirli bir düzenleme içinde sunuluşundan yola çıkarak aynı olguya coşkusal bir tepki gösteriyoruz.

Burada şu noktayı belirtmek önem taşımaktadır: Omuz çekimini (örneğimizde hekimin kelebek gözlüğünün omuz çekimini) çözümlerken yaptığımız şey, yalnız sinemada olan ve yalnız sinemaya özgü bir şey değildir. Aynı şeyin, örneğin, yazında da yöntemsel bir yeri ve kullanılışı vardır. Yazın türlerindeki «*pars pro toto*», bizim kapsamlayış (synecdoche) terimi adıyla bildiğimiz şeydir.

Kapsamlayışın iki çeşidini anımsayalım. Birinci çeşit: Bu çeşit kapsamlayışta, herhangi bir şey *bütünün yerine parçanın bir gösterimini üstlenir*. Bunun da değişik türleri vardır:

1. Çoğul yerine tekil («İngiltere'nin oğulları özgürlüğe kavuşuyor» yerine «İngiltere'nin oğlu...»).
2. Oymağı oluşturanların yerine topluluk adı («Meksikalılar İspanya tarafından köleleştirildiler» yerine «Meksika, İspanya tarafından köleleştirildi»).
3. Bütün yerine parça («Ustanın gözü önünde»).
4. Belirsizin yerine belirli («Yüzlerce kez dedik ki...»).
5. [Dirimbilimdeki anlamıyla] Cins yerine tür.

İkinci çeşit kapsamlayışlar, *parça yerine bütün*'den ibarettir. Ama gördüğünüz gibi, her iki dizi ve bunların alt bölümleri, tek ve aynı temel koşula bağlıdır. O koşul da şu: Parça ile bütünün özdeşliği, dolayısıyla «değerdeşlik»i (equivalence), birbirinin yerlerini aldıklarında eşit anlam taşımaları.

Yağlıboya resimler ile çizimlerde (desenlerde) de bunun kadar çarpıcı örneklerle karşılaşılır. Bunlarda da renkli iki leke ya da akıcı bir eğri, bütün nesnenin yerini alan eksiksiz bir duyumu verir.

Burada ilginç olan şey bu dizelgenin kendisi değil, bu dizelgeyle doğrulanan olgudur. Yani bizim burada şu ya da bu

sanata özgü, özgül yöntemleri değil, her şeyden önce ve her şeyin üstünde, somutlaşan düşüncenin özgül akışını ve durumunu ele almamızdır. Duyumsal düşünceyle uğraşmamızdır; bu duyumsal düşünce için belirli bir kuruluşun, bir yasa oluşudur. Renkli leke ile eğrinin, «omuz çekimi»nde bu özel kapsamlayışlı kullanılışı, duyumsal düşüncenin özelliği olan bu *pars pro toto* yasasının özel işleyiş durumundan başka bir şey değildir. Hangi sanatta olursa olsun, temel yaratıcı çizemin somutlaşması bu yasaya bağlıdır.

Bir başka örnek: Biliyoruz ki, her gerçekleştirme, buna konu olan öykünün durumuyla sanat yönünden sıkı sıkıya uyumlu olmalıdır. Bunun giysiyi, bezemi, eşlik eden müziği, ışığı, rengi ilgilendirdiğini biliyoruz. Yine biliyoruz ki, bu uyum, yalnız gerçekçi bir tutumun isterleriyle değil, aynı zamanda belki de daha büyük ölçüde, coşkusal anlatımın desteklenmesindeki isterlerle de ilgilidir. Bir oyun yazarının görünçlüğü belli bir «anahtar»da ses çıkarıyorsa, o zaman bunun gerçekleştirilmesindeki bütün öğeler de aynı anahtarda ses çıkarmalıdır. Bunun aşılmamış klasik bir örneği *«Kral Lear»*dedir *(«King Lear»)*. Kral Lear'ın içindeki fırtına, görünçlükte onu çevreleyen doğayı kasıp kavuran fırtınada yankılanır. Karşıtlık ereğiyle bunun tersi bir kuruluşu da bulabiliriz: Örneğin, gem vurulamayan türden aşırı bir tutkunun, bile bile duruk ve devinimsiz bir tutumla yansıtılması gibi. Burada da, gerçekleştirmenin bütün öğeleri, yine izleği sıkı sıkıya destekleyen ve bununla uyumlu biçimde işlenmiş, ancak bu kez tam ters yöndeki belirtileri ele alınmıştır.

Böyle bir gereklilik çekime ve kurguya dek uzanabilir; bunların öğeleri de yine düzenleme yönünden bütün yapıtın ve yapıttaki her görünçlüğün işlenmesinde temel düzenleme anahtarını yansıtmalı ve bu anahtara yanıt vermelidir[1].

---

[1] Sessiz sinemamızın bu alanda ulaştığı büyük ustalık, sesli filme geçildiği andan başlayarak gözle görülebilir ölçüde düştü. Kanıt için sesli filmlerimizin çoğuna bakınız (E.).

Öyle görülüyor ki, sanatta evrensel olan ve herkesçe benimsenen bu öğe, belirli bir gelişim aşamasında, yaşamın benzer ve kaçınılmaz davranış biçimlerinde bulunabilmektedir. İşte Polenezya'daki uygulamadan —ufak tefek değişikliklerle bugün de korunan bir uygulamadan— bir örnek: Polenezyalı bir kadın doğurmak üzereyken, yerleşim yerindeki bütün engellerin kaldırılması, bütün kapıların ardına dek açılması, (erkekler de dahil) herkesin her türlü kemeri, önlüğü, başlarına bağladıkları her şeyi çıkarmaları, bütün düğümleri çözmeleri yolunda şaşmaz bir kural vardır. Yani bütün koşullar, bütün ayrıntılar, gerçekleşmekte olan temel izleğe tıpatıp uygun bir biçimde düzenlenmelidir: Yani, dünyaya yeni bir bebeğin gelişini elden geldiğince kolaylaştırabilecek biçimde her şey açılmalı, her şey çözülmelidir!

Şimdi de başka bir alana bakalım; biçim yaratma gerecinin, sanatçının kendisi olduğu bir durumu ele alalım. Bu da yine savımızın doğruluğunu kanıtlar. Dahası: Bu durumda, bitmiş olan düzenlemenin yapısı sanki duyumsal düşünce sürecinin akışını düzenleyen yasaların yapısını yalnızca yeniden üretmekle kalmamıştır. Bu durumda, yaratmanın özne-nesnesiyle birleşen koşulun kendi de bir bütün olarak düşüncenin ilkel biçimlerine uygun düşen ruhsal durum ve yansımanın bir resmini ortaya koyar. Bir kez daha şu iki örneğe bakalım: Bütün araştırmacılar ve gezginler, düşüncenin ilkel biçimlerinin, bugün geçerli olan mantık ulamları (kategorileri) içinde düşünmeye alışkın bir insan için tümüyle anlaşılmaz olan bir özelliği karşısında şaşırıp kalmışlardır. O özellik de şudur: Bir insanın, kendi kendinin bilincinde olarak, kendini ayrı bir varlık olarak görmesinin yanı sıra, aynı zamanda kendini bir başka insan, bir başka nesne olarak da görebilmesi, üstüne üstlük kendi kendini kesinkes, somut olarak, özdeksel biçimde böyle saymasıdır. Bu konuda uzmanlaşmış kitaplarda, özellikle yaygın olan bir örnek vardır: Kuzey Brezilya'daki Kızılderili boylardan birinden alınan bir örnek.

Bu boyun —Bororo boyunun— Kızılderilileri kendilerinin insan olmakla birlikte, aynı zamanda Brezilya'da çok yaygın olan kırmızı papağanın bir çeşidi olduklarını da ileri sürerler. Şu

noktaya dikkat ediniz: Bunlar ölümden sonra bu kuş olacaklarını ya da atalarının çok eski zamanlarda bu kuşlar olduğunu filan söylemek istemiyorlar. Hiç de böyle bir savları yok. Bunlar düpedüz gerçekte bu kuşlar olduklarını ileri sürüyorlar. Burada söz konusu olan şey, adların ya da ilişkinin özdeşliği değil; bunlar kendileri ile bu kuşlar arasında aynı anda tam bir özdeşlik olduğunu ileri sürüyorlar.

Bu bize ne denli tuhaf ve alışılmadık gelirse gelsin, birbirinden tümüyle değişik ve apayrı, ama yine de gerçek olan imgelerin böylesine aynı anda çifte varlıkları olduğu yolundaki Bororo inanışını sözcüğü sözcüğüne andıran bir sürü örneği, sanat uygulamaları alanından verebiliriz. Bunun için, oyuncunun bir rolü yaratırken ya da oynarken kendisiyle ilgili duyguları sorununa değinmek yeter. Burada hemen «ben» ve «o» sorunu ortaya çıkıverir. «Ben», oyuncunun bireyselliğidir; «o» ise rolün yansıtılan görüntüsündeki bireyselliğidir. Herhangi bir rolün yaratılışında ve oynanışındaki «ben» ve «ben değil» in aynı zamanda var oluşu sorunu, oyun yaratıcılığının temel «gizemler»inden biridir. Bunun çözümü, «o»nun «ben»e tümüyle boyun eğişi ile «o» (tümüyle başka benliğe dönüşüm) arasında yalpa vurur. Her ne kadar bu sorunu açıklama konusundaki çağdaş tutum, «birbirinin içine geçen karşıtların birliği» biçimindeki yeterince açık eytişimsel formüle yaklaşıyorsa da, yani temel karşıtlık, (görüntünün «o»su olarak) oyuncunun «ben»i ile görüntünün «o»su arasındaki birlikse de, bu sorunun somut biçimde duyumlanması, oyuncu için her zaman böylesine açık ve belirli değildir. Şu ya da bu biçimde, «ben» ile «o», «onlar»ın ilişkileri, «onlar»ın bağlantıları, «onlar»ın karşılıklı eylemleri, rolün işlenmesindeki her aşamada kaçınılmaz olarak ortaya çıkar. Bu konuda en yeni ve en yaygın görüşlerden hiç olmazsa bir örnek sunalım.

Bu uçlardan ikincisinden yana olan kadın oyuncu Serafima Birman şöyle diyor:

Bir yerde okumuştum: Profesörün biri çocuklarının ne doğum günlerini ne de vaftiz günlerini kutlarmış. Profesör yalnız, çocuğunun kendi kendinden üçüncü kişi olarak konuşmaktan vazgeçtiği günü kutlarmış, yani «Lyalya gezmek istiyor» yerine «Gez-

mek istiyorum» dediği günü. Bir oyuncu için aynı türden bir kutlama günü, herhangi bir görüntüden «o» diye söz açmayı bırakıp «ben» demeye başladığı gün, hatta dakikadır. Kaldı ki bu «ben» artık erkek ya da kadın oyuncunun kişisel «ben»i değil, canlandırdığı görüntünün «ben» idir... (51).

Birçok oyuncunun anılarında, makyajlarını yaptıkları ya da giysilerini giydikleri anı betimleyen bölümler de en az bu denli açıklayıcıdır. Bu oyuncular o anı hep bir «dönüşüm»ün eksiksiz «büyü» eylemi gibi görürler ve «Ben artık ben olmaktan çıktım», «Ben artık falancayım», «Bak, o olmaya başladım» vb. sözleri fısıldarlar.

Eksiksiz «dönüşüm»ün en ateşli yandaşları ne derlerse desinler, rolün oynanışındaki ikili gerçek, şu ya da bu biçimde, az ya da çok denetlenmiş olarak yaratma sürecinde kendini göstermekten geri duramaz. Gerçekten de tiyatro tarihinde, «(var olmayan) dördüncü duvar»a dayanan oyuncu konusunda bilinen pek az örnek vardır!

Öte yandan şurası dikkate değer: Tiyatrodaki eylemi hem bir tiyatro gerçekliği hem de bir gösterim gerçekliği olarak böylesine almaşıklı ikili algılayış, aynı zamanda izleyicide de vardır. Üstelik burada da yine, anlamın doğru biçimde kavranması bu ikiliğin birleşmesindedir: Yani izleyici bir yandan bunun gerçek olmadığını anımsayarak, kötü adamı öldürmekten kendini alıkoyar; bir yandan da bir gösterimi, bir oyunu izlediğini unutarak güler ya da gözyaşı döker.

Bir başka örnek alalım. Wilhelm Wundt «*Halk Ruhbilimi*»nde (*«Wölkerpsychologie»*) ilkel konuşma kuruluşlarından kimi örnekler verir (burada bizi ilgilendiren, Wundt'un kendi görüşleri değil, yalnızca onun aktardığı, gerçekliği belgelenmiş örneklerdir). Aktarılan örneğin anlamı şu:

Sürüsüne çobanlık etmesi için, beyaz adam önce Buşman'a iyi davranır; sonra beyaz adam Buşman'a kötü davranır; Buşman kaçıp gider; bunun üzerine beyaz adam bir başka Buşman'ı yanına alır; ama onun da başına aynı şey gelir.

Sömürge yaşamında çok sık rastlanan bu yalın durumu yansıtan yalın kavram, Buşman diliyle aşağı yukarı şöyle anlatılır:

Buşman - gitmek - oraya; rastlamak - beyaz adama; beyaz adam - vermek - tütün; Buşman - içmek; doldurmak - tütün - keseye; beyaz adam - vermek - et - Buşman'a; Buşman - yemek - eti; kalkmak - gitmek - eve; olmak - mutlu; oturmak; gütmek - sürüyü - beyaz adamın; beyaz adam - vurmak - Buşman'a; Buşman - bağırmak - acıdan; Buşman - kaçmak - beyaz adamdan; beyaz adam - kovalamak - Buşman'ı; öbür - Buşman; gütmek - sürüyü; Buşman - hep - gider (52).

Kuşkusuz hemen hemen tümcedışı bir dizi olan bu tek tek betimleyici imgelerden oluşan uzun dizi bizi şaşırtır. Ama başlangıç kavramında yer alan durumun bu birkaç satırını eylem olarak görünçlükte ya da görüntülükte sergilemek için anlığımızdan geçirdiğimizi varsayalım, o zaman bu olguyu, örnek olarak verilen Buşman kuruluşuna çok yakın biçimde kurmaya başladığımızı görerek şaşırırız. Ve, Buşman kuruluşundaki denli tümcedışı olan, ama yalnızca bir dizi... çekim sayısı eklenmiş bu sergileme, her birimizin bildiği bir şeye, bir çevirim oyunluğuna dönüşür; yani bir kavram biçiminde soyutlanmış olan olguyu, yeniden tek tek somut eylemlere aktarma aracına. Görünçlükle ilgili yönergeleri eyleme aktarma işinde de yine bu durum ortaya çıkar. «[Ondan] kaçmak»... Buşman dilinde bu, iki çekimle ortaya konan geleneksel kurgu parçası olarak ortaya çıkar: «Buşman - kaçmak - beyaz adamdan» ile «beyaz adam - kovalamak - Buşman'ı». Bir Amerikan filmindeki «kovalama ayrımı»nın kurgusundaki çekirdek...

Soyut «iyi davranmak», en değerli somut özdeklerle anlatılmıştır; bunlar yardımıyla iyi bir davranışın gösterimi ortaya çıkmaktadır: Çubuğun tüttürülmesi, doldurulmuş tütün kesesi, pişmiş et, vb. Bu ayrıca, bilgi verici durumdan gerçekçi anlatıma geçtiğimiz anda nasıl kaçınılmaz biçimde duyumsal düşünceye karşılık yapısal yasalara geçtiğimiz konusunda da bir örnektir. Bu duyumsal düşünce, gelişmenin ilkel aşamasının niteliklerini açığa vurmada belirleyici bir rol oynar.

Bununla ilgili olarak bir başka aydınlatıcı örnek var. Bilindiği gibi, gelişmenin bu aşamasında, «omurga»yla ilgili genel kavramlar ya da genelleştirmeler henüz yoktur. Lévy-Bruhl, Klamath dilinde bunun gerçek bir örneğini gösterir (53). Kla-

math dilinde «yürüme» kavramı yoktur; bunun yerine her biri belirli bir yürüme çeşidini anlatan sayısız terimler dizisini kullanırlar. Hızlı yürüme. Badi badi yürüme. Güçlükle yürüme. Gizlice yürüme, vb. Ayırtısı ne denli ince olursa olsun her yürüme çeşidi, kendi terimiyle anlatılır. Bu bize tuhaf gelebilir; ama ancak herhangi bir tiyatro oyununda yer alan açıklamalardaki «yaklaşır» ayracını açmamız istenince ve bunun, bir oyuncunun öbürüne adım adım yaklaşmasını açığa vurduğunu anlayıncaya dek. Burada «yürüme» teriminin en bilinçli biçimde anlaşılması bile sizi tümüyle yanıltabilir. Oyuncuda (ve yönetmende) yürümenin bu yolda anlaşılması, kendi durumuna en uygununu seçebileceği türden olası ve bilinen bütün özel «yaklaşma» durumlarının birikimine bir anda «geriye dönüş» yapmazsa... o vakit oyununun üzüntü verici, hatta trajik bir fiyasko olması beklenebilir![1]

Bunun ayrıntılarda bile ne denli açık olduğu, bir yazarın müsveddelerinin çeşitli evirimlerini karşılaştırmakla görülebilir. Birçok yapıtta, özellikle şiirde, ilk taslaklar ile «biçemin cilası»nı taşıyan son evirim arasında, genellikle sözcüklerin önemsiz gibi görünen yer değiştirmelerinden oluşan bir biçim yer alır; ama bu yer değiştirme, yine aynı yasalarla koşullanmıştır. Gerçekte genellikle bütün bu yer değiştirmelerin yalnızca bir eylemin ya da bir adın değiştirilmesiyle sınırlı kaldığı görülür. Bir iş yazısında ya da kupkuru bir yazıdaki «Yaşlı bir kadın burada yaşadı, sonra...» anlatımı, şiirsel bir anlatımda kaçınılmaz olarak «Bir zamanlar yaşlı bir kadın vardı burada yaşayan...» biçimine dönüşür. Bu kadarcık bir değişimle bile, tümce bir anda, artık günlük yaşamın konuşma dili olmaktan çıkıp şiir düzenlemesindeki gösterim biçimine döner.

---

1 Buradaki iki örnek arasındaki başkalıklar, ne denli incelikle geliştirilmiş olursa olsun, yürümenin ve seçilmiş devinimlerin ayrıntılarının, gerçek bir ustada aynı zamanda bu durumda onun özel bir somutlaştırmayla ortaya çıkardığı genelleştirilmiş içeriğin «kılavuzu» olabilmelerindedir. Hele bu ustanın görevi, yalın bir «yaklaşma»yı ruhsal durumların karşılıklı eylemlerinin çapraşık bir gösterimine dönüştürmekse. Bunsuz ne özyapılaştırma ne de gerçekçilik olanaklıdır (E.).

Herbert Spencer bu tür etkilere dikkati çekmiştir. Spencer böyle bir yer değiştirmenin daha sanatsal olduğu görüşünü benimser (54); ama bunun açıklamasını yapmaz. Spencer yalnızca ikinci çeşit kuruluşun «anlıksal erkelerde ve duyarlıklardaki tutumluluğu»ndan söz açmakla yetinir; oysa bu durum, daha iyi bir açıklama gerektirir.

Bunun gizemi tam da bizim üzerinde sürekli durduğumuz olguda yatmaktadır. Bunun nedeni bir kez daha bu yer değiştirmenin ilkel çağlardaki düşünce sürecine karşılık olmasındadır. Bu sürecin niteliği Engels'te bulunabilir:

> Doğayı, insanlık tarihini ya da kendi anlıksal etkinliğimizi enine boyuna ele alıp üzerinde kafa yorduğumuzda, ilk ağızda ilişkilerin ve tepkilerin, karşılıklı yer değiştirmelerin ve birleşmelerin sonu gelmez örgüsünden oluşan bir tabloyla karşılaşırız. Bu tabloda hiçbir şey olduğu gibi, olduğu yerde, olduğu nitelikte kalmaz; her şey devinir, değişir, ortaya çıkar ve yiter. Bundan dolayı bu tabloyu önce bir bütün olarak görürüz, tek tek parçaları az çok ikinci sırada kalmıştır; devinen, birleşen, bağlanan nesnelerden çok devinimleri, geçişleri, bağlantıları gözlemleriz (55).

Bunun sonucu, devinim ya da eylemi anlatan bir terimin (eylemin), devinen ya da bir eyleme girişen kişi ya da nesneyi anlatan terimden (addan) önce geldiği bir sözcük düzeninin, daha temel olan bu kuruluş biçimine daha yakın düşmesidir. Üstelik bu, düşüncenin özgül yapısına bağlı olduğu ölçüde, kendi dilimizin —Rusçanın— sınırları dışında daha da doğrudur. Almancada *Die Gänse flogen* (Yabankazları uçtular) kulağa kuru bilgi verici gelir, buna karşılık *Es flogen die Gänse* (Uçmuştu yabankazları) gibi bir devrikleme bile bir balad ya da koşuk öğesi taşır.

Daha önceki düzeye özgü biçimlere yaklaşım ve dönüş olayları olarak az önce anlatılan olaylar ile Engels'in verdiği bilgiler, ruhsal gerilemenin (psychic regression) doğrulanmış çizemsel tablolarıyla karşı karşıya kaldığımız durumlarla da açıkça örneklenebilir. Örneğin bu çeşit gerileme olayları, beyin ameliyatlarında gözlemlenebilir. Moskova'da beyin cerrahisinde uzmanlaşan Sinir Cerrahisi Kliniği'nde bu tür en ilginç olaylar-

dan birine tanık olma fırsatını bulmuştum. Sayrılardan (hastalardan) biri, ameliyattan hemen sonra, ruhsal gerilemesiyle orantılı olarak, bir nesnenin sözlü anlatımını, yukarıda ana çizgileri verilen aşamaları yavaş yavaş ve açıkça izleyerek ortaya koymuştu: Bu olayda sayrı, daha önceleri *adıyla belirttiği* nesneleri, *bu nesne yardımıyla yapılan bir eylemi belirten buna özgü eylemler* aracılığıyla belirtiyordu.

Bu açıklamalarım sırasında «düşünce sürecinin ilkel biçimleri» tümcesini sık sık kullandım ve düşüncelerimi, henüz ekinin başlangıcında olan insanlar arasında geçerli olan yansıtıcı imgelerle örnekledim. Bu araştırma alanlarıyla ilgili her durumda tetik bulunmamız zorunluluğu artık geleneksel bir uygulama olmuştur. Nedensiz değildir bu: Çünkü bu araştırma alanları, «ırk kuramı» yandaşlarının her çeşidiyle ya da emperyalizmin sömürgeci siyasasını savunmakta kendilerini bunlar kadar bile gizlemeyenlerce lekelenmiştir. Bundan dolayı burada ileri sürülen düşüncelerin bambaşka bir çizgiyi izlediğini belirtmek hiç de fena olmaz.

İlkel dediğimiz düşünce sürecinin kuruluşu, genellikle sözde «ilkel» denilen halkların niteliği olarak, kesinlikle saptanmış, ırksal olarak bunlardan ayrılamaz ve herhangi bir değişikliğe uğraması olanaksız bir düşünce biçimi sayılmıştır. Bu kılığıyla bu görüş, beyaz sömürgecilerin bu halkları köleleştirme yöntemlerine bilimsel bir dayanak işini görmüştür. Çünkü bu görüşten, bu halkların ekin ve ekin alışverişi için «umutsuz durumlar» oldukları sonucu çıkarılmıştır.

Bilinçli olarak böyle bir ereği izlemese de, ünlü Lévy - Bruhl bile birçok bakımdan böyle bir anlayıştan arınmış değildir. Bundan dolayı bu konuda onu kınamak hakkımızdır. Çünkü biliyoruz ki, düşünce biçimleri, şu ya da bu topluluğun belirli bir tarih aşamasında birlikte geçirdiği toplumsal oluşumların bilinçteki bir yansımasıdır. Ama Lévy-Bruhl'ün karşıtları da, ilkel düşünce biçimlerinin bu bağımsız bireyselliğindeki özgüllüğe yan çizerek, birçok bakımdan, tam tersi uçtaki bir aşırılığa düşerler. Bunlar arasında, örneğin, Olivier Leroy bulunmaktadır. Leroy, sözde «ilkel» halkların üretken ve uygulayımsal buluşçuluklarındaki üst derecede mantığı çözümle-

meye dayanarak, bunların düşünme süreci dizgesi ile bizim genellikle benimsenmiş mantığımızın koyutları arasında herhangi bir ayrımı tümüyle yadsır. Bu da aynı ölçüde yanlıştır ve bunun altında, belirli bir düşünce dizgesinin, bu düşüncenin kendisinden türediği üretim ilişkilerinin ve toplumsal öncüllerinin özelliklerine bağlı oluşunun aynı ölçüde yadsınması gizlidir.

Buna ek olarak, her iki yandaki temel yanlış, düşünce sürecinin birbiriyle bağdaşmadığı ortada olan dizgelerin arasındaki kertelenme niteliğini yeterince değerlendirmemiş olmalarındadır. Bunlar, bir düşünce süreci dizgesinden öbürüne geçişin niteliksel yapısını tümüyle bir yana bırakırlar. Bu koşula yeterince dikkat edilmemesi, tartışma ne zaman ilkel düşünme süreçleri sorunu üzerinde toplansa sık sık bizleri de ürkütür. İşin en tuhaf yönü, Engels'in yukarıda anılan yapıtında, insanlığın gelişmesi sırasında içinden geçtiği düşünce kuruluşunun üç aşamasını enine boyuna inceleyen üç sayfanın yer almış olmasıdır. Yukarıda alıntı yaptığımız, ilkel dağınık-karmaşık düşünceden, bunu yadsıyan biçimsel mantık aşamasına. Ve sonunda, bunların ikisini birden «fotoğraf gibi» özümleyen eytişimsel aşamaya dek. Kuşkusuz Lévy-Bruhl'ün olgucu (pozitivist) tutumu için, olayın böylesine devingen bir biçimde algılanması söz konusu değildir.

Ama bütün bunların en ilginç yönü şudur: Bu gelişme sürecinin kendi (bütün gelişme süreçleri gibi), düz bir çizgi üzerinde yer almamakla kalmaz; ilerlek (geri kalmış halkların toplumcu bir düzen altında, ekinin daha üst düzeydeki başarılarına doğru devinimi) ya da gerilek (Naziliğin ökçesi altında tinsel üstyapının gerilemesi) nitelik taşımasından bağımsız olarak, sürekli ileri ve geri adımlarla yol alır. Düzeyden düzeye bu geçiş, ileriye ve geriye doğru devinim, kimi zaman anlıksal düzenin daha yüksek biçimlerine, kimi zaman duyumsal düşüncenin ilkel biçimlerine gidiş, gelişmenin bir aşaması olarak erişilen ve geçici olarak kararlı görünen her noktada kendini gösterir. İnsanların bulundukları duruma bağlı olarak, düşüncenin yalnız içeriği değil, kuruluşu bile, herhangi belli, toplumsal olarak belirlenmiş bir düşünce çeşidinden niteliksel yönde

temelli değişiklik gösterir. Bu çeşitler arasındaki uzaklık değişkendir. Öyle ki, çok olağanüstü keskinlikte olmayan duygusal bir tepi bile, son derece mantıklı düşünen bir kimsenin, duyumsal düşüncenin hiç uyumayan içsel birikimlerine ve bundan doğan davranış düzgülerine uyarak birdenbire tepki göstermesine yol açabilir.

Kendisini aldattığınız bir genç kız, resminizi «öfkeyle» yırtıp böylece «vefasız hain»i yok ederken, bir an görüntüsünü yok ederek insan yok etmenin büyüsel işlemini yinelemiş olmaktadır (bu, görüntü ile nesnenin özdeşliği konusundaki eski inanışa dayanmaktadır)[1]. Geçici bir sapınçla böylece bir an için geriye giden genç kız kendini böyle bir eylemin tümüyle olağan ve gerçek sonuçlar verir göründüğü gelişme aşamasına döndürür. Pek de eski olmayan bir geçmişte, Leonardo ile Galileo gibi anlakları tanımış olan bir çağın sınırında, Catherine de Médicis gibi parlak bir politikacı, saray büyücüsünün de yardımıyla, düşmanlarının balmumundan yontucuklarına iğneler batırarak beddua yağdırmaktaydı.

Buna ek olarak, bütün bir toplumsal dizge gerileme durumundayken, yine bu aynı ruhbilimsel geriye gidişin yalnız ani değil, aynı zamanda önüne geçilmez olan (geçici!) belirtilerini de biliyoruz. O zaman bu olaya gericilik adı verilir. Bu sorunu aydınlatan en parlak ışık da, Berlin alanlarında istenmeyen yazarların kitaplarını ve resimlerini yakan Nazilerin alevleriyle sağlanmıştır![2]

Şu ya da bu yolda, şu ya da bu düşünce kuruluşunu ken-

---

1 Meksika'nın en uzak köşelerinde günümüzün Meksikalıları bile kuraklık zamanlarında, eskiden yağmurdan sorumlu olan Tanrı'nın yerini almış olan belirli bir Hıristiyan ermişinin yontusunu tapınaklarından alıp sürüklerler ve tarlaların kenarına getirerek, eylemsizliğinden dolayı kırbaçlarlar; böylece yontunun temsil ettiği ermişe eziyet ettiklerini sanırlar (E.).

2 Eisenstein burada Nazilerin 10 Mayıs 1933'te Berlin Üniversite'sinin önündeki alanda, Goebbels'in de katıldığı bir törenle, çeşitli kitaplıklardan toplanmış 25.000'e yakın «zararlı, yozlaştırıcı» kitabı yakışlarından söz ediyor. Kitapları yakılanlar arasında

di içinde kapalı olarak incelemek tümüyle yanlıştır. Bir düşünce çeşidinden öbürüne geçişin niteliği, dahası, değişik çeşitlerin ve aşamaların değişik orantılarda aynı zamanda var oluşu ve bu koşulun hesaba katılışı, bu alanda öbür başka herhangi bir alandaki denli önemli, açıklayıcı, açığa vurucudur.

Evrenin, evrendeki evrimin, insanlığın gelişmesinin ve bu evrimin insanların anlığındaki yansımasının doğru biçimde aktarılması, bu duruma göre ancak ölüm ile dirimin sayısız eylemlerini ve tepkilerini, ilerlek ya da gerilek değişmelerini sürekli hesaba katan eytişim yöntemleriyle sağlanabilir (56).

Bu sonuncusu, konumuz bakımından sapınç durumlarında ya da benzer koşullarda zaman zaman kendini gösteren duyumsal düşünme biçimlerindeki geçişlerle doğrudan ilgilidir. Yine bunun gibi, yukarıda göstermeye ve örneklemeye çalıştığımız duyumsal düşünme yasalarına dayalı biçim ve düzenleme öğelerinde sürekli olarak var olan imgelerle de doğrudan ilişkilidir.

Benzer olayların sayısız gerecini de inceledikten sonra, okuru da coşturabilecek bir sorunla karşı karşıya geldim doğallıkla. O da şu: Sanat, acaba, ruhbilim alanında düşünce sürecinin daha eski biçimlerine doğru yapay bir gerilemeden başka bir şey değil midir? Yani uyuşturucu özdekler, alkol, şamanlık, din ve benzeri şeylerin belirli bir biçimiyle özdeş bir olay değil midir? Bunun yanıtı çok yalın ve son derece ilginçtir.

Sanat yapıtlarının eytişimi, en tuhaf çeşidinden bir «ikili birlik» üzerine kuruludur. Bir sanat yapıtının etkililiği, içinde ikili bir sürecin yer alması olgusuna dayanmaktadır: Bilinçliliğin en kesin adımlarının çizgisini izleyerek zorlu bir yükseliş ile bunun yanı sıra, biçimin yapısı yardımıyla duyumsal düşüncenin en derin katlarına doğru bir sızış. Bu iki akış çizgisinin

---

Karl Marx, Sigmund Freud, Albert Einstein, Thomas İle Heinrich Mann, Emil Ludwig, Erich-Maria Remarque, Stefan Zweig, Erich Kastner, Jack London, H.G. Wells, Emile Zola, André Gide, vb. yer almaktaydılar (Çev.).

birbirine karşıt uçları, gerçek sanat yapıtlarının niteliği olan biçim ve içerik birliğindeki o olağanüstü gerilimi yaratır.

Bir sanat yapıtının bütün komşu, benzer, yakın alanlardan, «düşüncenin ilkel biçimleri»ne bağlı olayların «anısı» olan alanlardan alabildiğine sonsuz başkalığının ilkesi, bu olağanüstü olguda ve özellikte yatar. Bundan dolayı bu temel savı aklımızda tutarsak, her iki öğede birlik ve uyumun gerekliliğini, gerçekten değerli bir yapıtın ancak bu birlikte üretildiğini aklımızdan çıkarmazsak, duyumsal düşüncenin en temel yasalarının çözümsel biçimde açığa çıkarılmasından ürkmemize neden kalmaz.

Öğelerden birinin ya da öbürünün ağır basmasına göz yumulursa, sanat ürünü güdük kalır. İzleksel-mantıksal yana doğru bir ağır basma, yapıtı kuru, mantıksal, öğretici kılar. Ama izleksel-mantıksal eğilim yeterince hesaba katılmaksızın düşüncenin duyumsal biçimlerine ağırlık verilirse, bu da yapıt için aynı ölçüde zararlıdır: Yapıt duyumsal kargaşaya, doğaüstüne, sabuklamaya (hezeyana) mahkûm olur. Biçim ile içeriğin gerginlik yüklü gerçek birliği, ancak bu iki eğilimin birbirinin içine «ikili birlik» biçiminde sızmasıyla gerçekleşir. İnsanın en yüksek yaratıcı sanat etkinliği ile buna karşıt olan ve içinde duyumsal düşüncenin ya da bunun ilkel biçimlerinin (çocuksuluk, erken bunama, dinsel esrime, uyutum, vb.) de ortaya çıktığı bütün öbür alanlar arasındaki temel ayrımın kökü de bunda yatmaktadır.

Şimdi birinci öğe yönünden evrenin anlaşılması alanında büyük bir başarının eşiğinde bulunduğumuza göre (en son filmler buna tanıklık etmektedir), sanatımızın uygulayımı açısından şimdi de ikinci öğenin sorunlarına her yönden daha derinlemesine dalmamız bizim için bir zorunluluk olarak ortaya çıkmaktadır. Ne denli ivedilikle kaleme alınırsa alınsın, burada sergilediğim bu notlar bu işe yarar. Bu konuyla ilgili çalışma, bitmek şöyle dursun henüz başlamıştır. Ne var ki bu alanda çalışmak, bizim için son derece zorunludur. Bu sorunlarla ilgili gereçlerin tümünün incelenmesi bizim için büyük önem taşımaktadır.

Bu gerecin incelenmesi ve özümlenmesiyle, biçimsel ku-

ruluşların yasaları ve düzenlemenin iç yasalarıyla ilgili dizge üzerinde son derece geniş bilgiler edinmiş olacağız. Biçimsel kuruluşların yasalar dizgesi alanındaki bilgi konusunda doğrusu istenirse genellikle bütün sanatlar, henüz son derece yoksuldurlar. Şu anda bile, kökleri duyumsal düşüncenin doğasında yer alan yasalar dizgesinin bu alandaki birkaç temelini ancak deşmekteyiz.

Müzik ya da yazınla karşılaştırıldığında henüz pek az şey buluyoruz. Ancak bu yönde bütün sorunlar ve olaylar dizisini çözümleyerek, biçim alanında sağın bilginin (exact knowledge) büyük bir birikimini sağlayacağız. Bu bilgi birikimi olmaksızın, hepimizin düşündüğü o ortak yalınlık ülküsüne hiçbir zaman erişemeyeceğiz. Bu ülküye erişmek ve bu girişimi başarıya ulaştırmak için, birdenbire karşımıza çıkabilecek bir başka eğilimden sakınmamız büyük bir önem taşımaktadır: Yalınlaştırma eğilimi. Bu eğilim bir ölçüde daha şimdiden sinemada boy göstermektedir; aramızdan kimileri daha şimdiden nesnelerin «doğrudan» filme alınması gerektiğini, nasıl alındıklarının hiç de önem taşımadığını ileri sürmektedirler. Korkunç bir şey bu. Çünkü hepimiz biliyoruz ki, işin özü, süslü ve sevimli biçimde çevirmek değildir (yönetmen neyi çevireceğini ya da çevireceği şeyi nasıl çevireceğini bilmediği zaman görüntüler süslü ve sevimlinin sevimlisi olur).

İşin özü, anlatımsal biçimde çevirmektir. En anlatımsal ve en etkili biçim'e doğru ilerlemeli, *gereksindiğimiz şeyi en yalın ve en tutumlu anlatan biçimi kullanmalıyız.* Ne var ki bu sorunlara ancak, sanatsal biçimin iç yapısının çok iyi bilinmesi ve çok iyi çözümlemeli çalışmalar yoluyla başarıyla yaklaşılabilir. Bundan dolayı bu işin mekanik biçimde yalınlaştırıldığı yolu değil, etkileyici biçimin doğasındaki gizemin planlı, çözümlemeli araştırılması yolunu izlemeliyiz.

Burada sizlere bu sorunlar üzerinde çalışırken izlediğim yönü göstermeye çalıştım; bunun doğru bir araştırma yolu olduğunu sanıyorum. Şimdi anlıksal sinemaya yeniden dönecek olursak, bu sinemanın kendi *reductio ad absurdum*'una (olmayana ergi yöntemine) karşın eksiksiz biçeme ve eksiksiz içeriğe sahip çıkarak bir hizmeti yerine getirdiğini göreceğiz.

Bu kuram bize biçim ile içeriğin birliğini değil, bunların rasgele bir özdeşliğini vererek yanlışa düşmüştü; çünkü herhangi bir birlikte, düşüncelerin etkileyici biçimde, nasıl somutlaştırıldığını doğru olarak izlemek çok karmaşık bir işti. Ama bunlar, yani biçim ile içerik, «tek»in içine geçirildiğinde, biçimin ve düzenlemenin kuruluşundaki temel yasa olan duyumsal düşüncenin ilerleyişini ortaya çıkarmıştı. Şimdi artık, bulunan bu yasaları, «anlıksal kuruluşlar» çizgisi üzerinde değil, hem öykü hem de görüntü açısından çok çeşitli kuruluşlar çizgisi üzerinde kullanabiliriz; çünkü daha şimdiden, genel olarak biçimin kuruluşundaki ve etkileyici yapıdaki temel yasaları ve kimi «gizemler»i biliyoruz.

Geçmişin çizgileri ile şimdi üzerinde çalışmakta olduğum çizgiler üzerindeki açıklamalarımdan, niteliksel bir ayrım daha ortaya çıkmaktadır, o da şudur:

Bizler, çeşitli «okullar»ımızda kurgunun, anlıksal sinemanın, belgeselciliğin ya da başka herhangi bir eylem izlencesinin salt üstünlüğünü ileri sürdüğümüzde, bu her şeyden önce bir eğilimin özelliğini taşımaktaydı. Şimdi üzerinde çalışmakta olduğum ve kısaca aktarmaya çabaladığım konuysa bambaşka niteliktedir. Bu çalışma —gelecekçilik, izlenimcilik ya da öbür herhangi bir «izlence» gibi— özellikle yan tutar bir nitelik taşımamaktadır. Bu çalışma, nesnelerin doğası sorununu deşmektedir. Burada sorunlar artık daha şimdiden belirli bir biçemleştirmenin çizgisiyle değil, genel bir yöntemin ve biçim sorununun kipini (mode'unu) araştırma çizgisiyle ilgilidir. Bunların ikisi de önemlidir; ikisi de *toplumcu gerçekçiliğimizin* her şeyi kapsayan biçemi içindeki her çeşit kuruluşa uygundur. Yan tutmanın çıkarları sorunu, çalıştığımız aracın tüm ekinine derinlemesine bir ilgiye doğru genişlemeye başlıyor; yani yan tutma çizgisi burada akademik araştırma çizgisine doğru kıvrılıyor. Ben bunu yalnız yaratıcı çalışmamda değil, yaşamöyküsel yönden de denedim: Biçimin ekini ve sinema ekini gibi temel sorunlarla uğraşmaya başladığım anda, kendimi film yapımında değil, bir sinema akademisinin kuruluşu yoluna girmiş buldum. Bu akademiye giden yol, Moskova'daki Devlet Sinema Enstitüsü'ndeki üç yıllık çalış-

mamla açıldı ve ancak şimdi gelişmektedir. Bundan başka şurası da ilginçtir ki, yukarıda belirtilen olay, tek başına bir olay olmadığı gibi, yalnız bizim sinemamıza özgü bir şey de değildir. Bir sürü kuramsal ve yan tutucu yolun, özgün «akımlar» olmaktan çıktığını, yöntembilimin ve bilimin sorunları arasına girebilecek biçimde dönüşmeye ya da yavaş yavaş değişmeye başladığını görebiliriz.

Marr'ın öğretisini buna bir örnek gösterebiliriz: Eskiden dilbilimde «Yafetik» bir eğilim olan bu öğreti, şimdi Marksizm açısından gözden geçirilmiş ve artık bir eğilim olarak değil, dilin ve düşüncenin incelenmesinde genel bir yöntem olarak uygulamaya girmiştir. Çevremizdeki hemen her cephede şimdi akademilerin doğmaya başlaması bir raslantı değildir; mimarlık alanındaki tartışmaların artık birbirine karşıt eğilimler (Le Corbusier ya da Jeltovski) arasında bir sorun olmaktan çıkışı da raslantı değildir; tartışmalar artık bu sorun üzerinde değil, «üç sanat»ın bireşimi üzerindeki anlaşmazlıklar üzerinde, araştırmaların derinleştirilmesi, doğrudan doğruya mimarlık olayının doğası üzerinde geçiyor.

Bana kalırsa sinemamızda da buna çok benzeyen bir durum ortaya çıkmaktadır. Çünkü, içinde bulunduğumuz aşamada, geçmişte olduğu gibi bir dizi izlence koyutu üzerinde biz sinemacılar arasında ilke ayrılığı ve tartışma yoktur. Kuşkusuz, tek bir biçem kavramının —toplumcu gerçekçiliğin— kapsamlı kavramı içinde bireysel düşünce ayırtıları vardır.

Bu hiç de kimilerine gelebileceği gibi bir can çekişme belirtisi değildir —(«dövüşmüyorlar, demek ki ölmüşler»)—, tam tersine. Burada, tam bu noktada, zamanımızın en büyük ve en ilginç belirtisini buluyorum.

Bana göre sinemamızın on altıncı yılı yaklaşırken, özel bir döneme giriyoruz. Sinemada olduğu gibi, komşu sanatlarda da izleri görülebilecek bu belirtiler, Sovyet sinemasının, düşünce ayrılıkları ve tartışmalarla dolu birçok dönemden sonra, şimdi klasik dönemine girmekte olduğunun habercisidirler. Çünkü ilgi alanlarının özellikleri, sorunlarına özel yaklaşımı, bireşime duyulan bu susuzluk, konudan çerçeve içindeki düzenlemeye dek bütün öğelerinin eksiksiz uyumu için bu ayak

direme ve istem, en üstün niteliğin gerekliliği konusundaki bu özlem ve sinemamızın benimsediği bütün özellikler, bütün bunlar bir sanatın en geniş ölçüde serpilip gelişme belirtileridir.

Bana kalırsa sinemamızdaki klasisizmin en olağanüstü döneminin eşiğinde bulunuyoruz; sözcüğün en üstün derecesiyle en iyi döneminde. Böyle bir döneme yaratıcı olarak katılmamak artık olanaksız. Son üç yıl içinde kendimi tümüyle bilimsel-araştırıcı çalışma ve öğretim çalışmasına (yukarıda bunun bir yönüne kısaca dokunmuştum) verdiysem de, bundan böyle bu çalışmalarımı sürdürmekle birlikte, bir kez daha yapım çalışmasına da girişmek kararındayım[1]. Böylelikle bize aktarılan büyük bağışın bir bölümünü içerecek olan klasisizm uğrunda çaba harcamış olacağım[2].

Bu konuşmanın eksiksiz betiği
toplantının tutanaklarını içeren
«Büyük Sinema Sanatı İçin»
(«Za bolşeye kinoiskustvo», Moskova, 1935)
adlı kitapta yayımlandı.
Konuşmayla ilgili bilgiler ve buradaki betik için
145. sayfadaki nota bakınız (Çev.).

---

1 Eisenstein'ın sözünü ettiği bu çalışma, 1935 ilkbaharında başladığı **Bejin Bataklığı**'dır. Bu film Şumyatski tarafından baltalandığından bitirilemedi (bak. **«Giriş»**) (Çev.).

2 Eisenstein'ın bu açış konuşmasından sonra yapılan tartışmalarda, Eisenstein'ın film çevirmemesi, kendini tümüyle kuramsal çalışmalara vermesi, bu çalışmaların niteliği ile bu konuşmadaki kimi görüşleri kıyasıya eleştirildi. Eisenstein, toplantının 13 Ocak 1935'teki kapanış konuşmasında bunları yanıtladı (bak. **«Giriş»**) (Çev.).

FİLMİN YAPISI[1]

Sanattır bu
Onarır Doğayı: Değiştirir de, ama
Sanatın kendi de Doğadır.

Shakespeare, **«Kış Masalı (The Winter's Tale»)**

Her şey insandadır; her şey insan içindir.

Gorki (57)

Diyelim ki üzüntüyü göstermemiz gerekiyor görüntülükte. «Genelde» üzüntü diye bir şey yoktur. Üzüntü somuttur, izlekseldir; kişi üzüntülüyse, taşıyıcısı vardır; izleyiciyi üzgün kılacak biçimde gösterildiğinde de tüketicileri vardır.

Bu son durum, üzüntünün bütün gösterimleri için hiç de zorunlu değildir: Bir yenilgiye uğrayan düşmanın üzüntüsü, yenenden yana olan izleyicide sevinç uyandırır.

---

1 Özgün adı **«Şeylerin Yapısı Üzerine» («O stroyenyi veşçey»)** olan bu yazının ileride belirtilen yere dek olan ilk bölümü 1939 Ocağında yazılmış, ilk kez **«Sinema Sanatı» («iskustvo kino»,** Sayı: 6, Haziran 1939) dergisinde yayımlanmıştır. Eisenstein bu birinci bölümü sonradan yeniden işleyerek, yarım kalan büyük kuramsal yapıtlarından **«İlgisiz Olmayan Doğa»**nın **(«Neravduşnaya priroda»,** 1947-47) ilk bölümü olarak kullanmıştır. **«Film Biçimi»**ne **«Filmin Yapısı»** başlığıyla ilk biçimiyle alınan bu birinci bölümün çevirisinde **«Film Biçimi»**nin İngilizce betiğinden yararlanmakla birlikte, yazının sonradan geliştirilmiş biçiminin Fransızca çevirisinin yer aldığı **«İlgisiz Olmayan Doğa»**daki **(«La**

Bu düşünceler kör kör parmağım gözüne denli açıktır, ama bir sanat yapıtının kuruluşundaki en karmaşık sorunları içermektedir; çünkü bunlar çalışmamızın en canlı, en coşturucu alanıyla ilgilidir: *Gösterim (representation) sorunu ile gösterilen karşısındaki tutum sorunu.*

Düzenleme bu tutumu açıklamakta en etkili yollardan biridir. Her ne kadar bu tutum yalnızca düzenlemeyle anlatılmaz ve düzenlemenin tek konusu olmazsa da.

Bu yazıda özel bir sorunla uğraşacağım: Bu tutumun gerçekleşmesinin yalnızca düzenleme yardımıyla nasıl sağlanacağını ortaya çıkarmakla. Gösterilene karşı tutum, bunun sunuluş biçimiyle ortaya çıkacaktır. Franz Kafka gibi bir «tutum» ustası bile bu konuda fiziksel bakış açısının çok önemli olduğunu benimsiyor:

> Bir kimsenin, diyelim, bir elma konusunda besleyebileceği düşüncelerin çeşitliliği: Masanın üstündeki elmayı zor zoruna görebilmek için boynunu uzatan bir çocuğa göre elma; masanın üstündeki elmayı alıp övünçle konuğuna sunan ev sahibine göre elma (58).

Non-Indifférente Nature 1») betiği temel aldık. — Yazının ikinci bölümü, ilk bölümde kuramsal olarak işlenen konunun, **Potemkin**'den alınan örnekle açıklanmasını kapsar. Bu bölüm, **«Potemkin Zırhlısı'nda Örgensellik ve Coşturuculuk»** başlığıyla ilk kez **«Sinema Yönetmenliği»** (**«Kinorejisura»**, Moskova, 1939) adlı bir seçkide yayımlanmış, daha sonra **«Bir Sinemacının Düşünceleri»** nin Fransızca ve İngilizcelerine de alınmıştır. Gerek bunlarda gerekse **«Film Biçimi»**nde atlanan bölümler vardır. Bundan dolayı bu ikinci bölümün çevirisinde bunlarla birlikte **«Le Film: Sa Forme, Son Sens»**daki betikten yararlandık. — Eisenstein, **«Şeylerin Yapısı Üzerine»** başlığını koyarken ünlü Latin ozanı, düşünürü Lucretius'un **«Şeylerin Doğası Üzerine»** (**«De Rerum Natura»**) adlı kitabından esinlenmiştir. — Öte yandan, başlıkta yer alan **«veşç»** sözcüğü Rusçada **«şey»**den başka **«konu»**, **«yapıt»** (sanat yapıtı) anlamlarına da gelmektedir. Eisenstein sözcüğün bu çokanlamlılığından yararlanarak araştırma alanını **«şey»**den **«sanat yapıtı»**na dek genişletmektedir (Çev.).

İşte burada hemen bir soru ortaya çıkıyor: Bir olguyu filmde hangi yöntemler ve yollarla göstermeli ki, bu film yalnız olgunun ne olduğunu ve kişilerin buna karşı tutumunu göstermekle kalmasın, aynı zamanda yaratıcının bu olgu karşısındaki tutumunun *nasıl* olduğunu, izleyicinin gösterilen bu olguyu *nasıl* algılamasını, duymasını, tepki göstermesini istediğini de açığa vursun?

Bu olayı yalnızca düzenleme açısından izleyelim, yani yaratıcının tutumunun gerçekleşmesi sorununun çözümüne her şeyden önce düzenlemenin yardımcı olduğu bir durumu çözümleyelim. Bu bizim için çok önemlidir; çünkü sinemada düzenlemenin rolü konusunda pek az şey yazılmıştır. Hele burada sözünü ettiğim düzenlemenin özellikleri, sinema yazınında hiç ele alınmamıştır.

Gösterilen nesne ile bunun gösterimini belirleyen düzenlemenin yasası çakışabilir. Bu, en yalın durumdur ve bu durumda düzenleme sorunu genellikle az çok çözülebilir. Bu en yalın çeşitten bir kuruluştur: «Üzücü üzüntü», «sevinçli sevinç», «yürüyen yürüyüş», vb. Başka bir deyişle: Kahraman üzüntülüdür, onunla birlikte doğa, aydınlatma, kimi zaman çevre düzenlemesi, çok daha seyrek olarak kurgunun dizemi ve çoğunlukla buna eşlik eden müzik de üzüntülüdür. «Sevinçli sevinç» ve öbürlerini ele aldığımızda da aynı şey ortaya çıkar.

Bu en yalın örneklerde bile, düzenlemenin nereden beslendiği, deneyimini ve gerecini nereden aldığı şaşmaz bir açıklıkla görülüyor: *Düzenleme, gösterilen olayın yapısal öğelerini alıyor* ve bunlarla *yapıtın kuruluşundaki örgensel yasayı* yaratıyor.

Düzenleme, bunu yaparken her şeyden önce bu yapısal öğeleri *insanın coşkusal davranışı*'ndan alır. Bu davranış, gösterilen şu ya da bu olayın *içeriğini duymak* olgusuna bağlıdır.

İşte bundan dolayı, ister sevinçli oluntulardaki yapının «sıçramalı» dizemi, ister üzgün görünçlükteki kurgunun «tekdüze yavaşlığı», ister çekimin «sevinçten pırıl pırıl parıldayan» bir aydınlatmayla çözüme ulaştırılması söz konusu olsun, gerçek bir düzenleme, doğrudan doğruya bu nedenden dolayı her zaman *derinlemesine insancıl* olacaktır.

Diderot, ırsal müziğin (musique vocale), sonra da çalgısal müziğin (musique instrumentale) *ilkelerini*, insan sözünün canlı, coşkusal titremlemelerinden (intonations) (aynı zamanda insanları çevreleyen doğanın ses olaylarından) çıkarır[1].

Ve Bach —müzikte biçim düzenlemelerinin en karmaşıklarının ustası—, düzenlemenin temellerine doğru bu *insancıl yaklaşımı* tümüyle eğitbilimsel (pedagojik) bir öncül olarak ileri sürer. Forkel, Bach'ın öğretim yöntemlerini anlatırken şunları yazar:

> Bach, kullandığı insan seslerini sanki seçkin bir toplulukta birbirleriyle konuşan kimselerin sesiymişçesine ele alır. Eğer üç kişi varsa, bunlardan her biri zaman zaman susabilir ve söyleyecek herhangi bir şeyi olana dek öbürlerini dinler. Müzik söyleminin en ilginç bölümünde eğer bir iki nota birdenbire işin içine karışarak hiç nedensiz tek bir sözcük, hatta tek bir seslem (hece) çıkarmaya çalışırsa, Bach bu sürçmeyi bir münasebetsizlik sayar ve öğrencilerine bu düzensizliğin tüm önemini anlatırdı (59).

Sinema da yine tıpkı bunun gibi, insan çoşkularının karşılıklı oyununa, insan duygularına dayanarak, yapısal girişimlerini ve düzenlemenin en çapraşık yapılarını kurar.

---

1 Eisenstein'ın dayandığı betik, Diderot'nun **«Rameau'nun Yeğeni» («Le neveu de Rameau»)** adlı yapıtındadır: «Şarkı, sanatın yarattığı ya da doğadan esinlenen —artık hangisi hoşunuza giderse— bir ıskalanın ya seslerle ya insan sesiyle ya da çalgıyla fiziksel gürültülerin ya da tutku vurgularının bir öykünmesidir. Görüyorsunuz ki, burada değiştirilmesi gereken şeyler değiştirilerek aynı tanımlama tümüyle resme, hitabete, yontuya, şiire de uygun düşecektir. Şimdi gelelim sorunuza: Müzikçinin ya da şarkının örneği nedir? Eğer örnek canlı ve düşünen bir varlıksa, uzokuyuştur (déclamation); yok, örnek cansızsa, gürültüdür. Uzokuyuşu bir çizgi; şarkıyı, ilkinin üzerinde kıvrıla kıvrıla yol alan bir başka çizgi gibi görmeli. Bu uzokuyuş, şarkı türü ne denli güçlü ve doğru olursa, buna uygun olan şarkı da öbürünü çok noktada kesecektir; şarkı ne denli doğru olursa o denli güzel olacaktır» (Denis Diderot, **«Le neveu de Rameau»**, Paris, Ed. Gallimard, 1951. s. 480-481) (Çev.).

Örnek olarak *Aleksandr Nevski*'nin en başarılı görünçlüklerinden birini, Buz Üstünde Savaş'ın başlangıcında Alman «domuz»unun[1] Rus ordusuna saldırışı oluntusunu ele alalım[2].

Bu oluntu, tehlike büyüdükçe yüreğin sıkıştığı, soluğun kesildiği sırada insanı gittikçe saran yılgı (dehşet) duyumunu en ufak ayrıntılarına dek izler.

Aleksandr Nevski'deki bu «domuz sıçraması», bu duyum sürecine eşlik eden iç çeşitlemelere göre düzenlenmiştir.

Gerilimin artışındaki dizemleri, durakları, olgunun hızlanmasını ve yavaşlamasını belirleyenler işte bu çeşitlemelerdir.

Coşkulu bir yüreğin gürültülü atışı, dörtnala gidişin dizemini belirlemiştir; resim olarak: Dörtnala giden şövalyelerin *sıçrayışı;* düzenleme olarak: Coşkulu bir yüreğin çatlayacakmışçasına *atışı.*

Bu ayrımın başarısını sağlamak için, hem resim hem de düzenlemenin yapıları, korkunç bir görüntünün birliğinde ayrılmaz biçimde kaynaşmışlardır. Bu korkunç görüntü, bir ölüm kalım savaşının başlangıcıdır.

Ve görüntülük üzerinde şu ya da bu tutkunun süresinin çizemine uygun olarak akıp geçen olay, görüntülükte geriye savrularak, yapıtın düzenleme çizeminde yer almış olan aynı tutkular karmaşasını uyandırır ve yine aynı çizeme uygun biçimde izleyicilerin coşkularını devinime geçirir.

Gerçek bir düzenlemenin gerçekten coşkusal etkisinin gizemi işte buradadır. *İnsan coşkusunun yapısını* kaynak olarak alıp, bunun yardımıyla *yanılmaz biçimde duyguya seslenir;* yine yanılmaz biçimde, düzenlemeyi doğuran duygular karmaşasına yol açar.

Bütün sanat türlerinde —ve hepsinden çok da sinema sa-

---

[1] Buradaki «domuz» sözcüğü bir aşağılama sözü değil, bir askerlik terimidir; Töton şövalyelerinin üçgen biçiminde, sivri ucu düşmana yönelik olarak saldırı durumuna geçmelerini anlatır; şimdi kullanılmakta olan «kama düzeni»nin benzeridir (Çev.).

[2] Bu ayrım, **«Film Duyumu»**nun **«Biçim ve İçerik: Uygulama»** adlı bölümünde ayrıntılarıyla çözümlenmiştir (Çev.).

natında— her şeyden önce işte bu yoldan, Lev Tolstoy'un müzik konusunda söylediği etkiye ulaşılır:

> Müzik beni hemen, bir anda, doğrudan doğruya müziği besteleyenin ruhsal durumuna sürükler... (60).

İşte en yalınından en çapraşık duruma dek, bir yapıtın yapısındaki olanaklı *çeşitlerden biri* budur.

Ama, «sevinçli sevinç» çeşidinden bir çözüm yerine, yaratıcının örneğin «yaşamı kanıtlayan ölüm» izleğini çözmek gibi kaçınılmaz bir gereksinim duyduğu başka durumlar da vardır.

O zaman ne yapmalı?

Şurası açıkça ortadadır ki, böyle durumlarda yapıtın yapısıyla ilgili yasa, artık *yalnızca* belirli bir olaya eşlik eden doğal ve alışılmış insancıl durumlar, coşkular ve duyumlardan *kendiliğinden* çıkan *öğelerle* beslenemez.

Bununla birlikte bu durumda bile düzenlemede bir değişiklik olmayacaktır.

Yalnızca, düzenlemeyi belirleyen *başlangıç çizemi*'nin araştırma alanı, *gösterilene* eşlik eden coşku alanından çok, her şeyden önce *gösterilen karşısındaki tutumun* coşkusunda yer alacaktır.

Doğrusu istenirse, bu aynı zamanda yukarıda *Aleksandr Nevski*'deki «domuz» örneğinde de yer alan bir etkendir; ancak burada şu özellik vardır: Burada, gösterilenin coşkusu, gösterilen karşısındaki tutumun coşkusuyla *çakışır*.

Ne var ki böyle bir duruma oldukça seyrek rastlanır ve hiçbir zaman da zorunlu bir durum değildir. Ve böyle durumlarda genellikle, olayın «olağan» koşullarda kendisi için alışılmadık sayılacak bir yapıyla aktarılması gibi çok tuhaf ve oldukça beklenmedik bir tablosuyla karşılaşılır. Yazında bu türden örneklerin her çeşidine rastlanır.

Burada bu yöntem, düzenlemenin imgelemci bir yapı denli geliştirilmesinde bile kendini göstermekte ve belki de bir karşılaştırmalar dizgesiyle gerçekleştirilmektedir.

Yazın sayfaları, bizim için son derece tanıdık olan «kendinde» olayları gösteren düzenleme yapılarının hiç de beklen-

medik örneklerini bizlere sunar. Kaldı ki, bu yapılar hiçbir zaman biçimci aşırılıklar ya da çılgınca araştırmalarla[1] belirlenmiş, beslenmiş ve yaratılmış değildir.

Aklıma gelen örnekler, klasik gerçekçilerinkiler. Ve bunların klasikliği de zaten bundan ileri geliyor: Bunlar, belirli bir olay karşısında kesinlikle seçik bir *yargıyı*, belirli bir olay karşısında kesinlikle seçik bir *tutumu* aynı seçiklikle ortaya koyarak bu örnekleri gerçekleştiriyorlar.

Yazında «evlilik dışı cinsel ilişki»nin betimlenmesiyle ne denli sık karşılaşırız! Durumların, davranışların ve bunları süsleyen imgelemci karşılaştırmaların çeşitliliği ne olursa olsun, «sevgililerin birbirlerine günahkârca dolanmaları»nın değişmeceli (mecazi) olarak cinayetle eş tutulmasından daha etkileyici bir tablo yok gibidir.

Kendini öylesine kabahatli, öylesine suçlu buluyordu ki, kendini küçük düşürmekten ve af dilemekten başka yapacak şeyi kalmamıştı; dünyada kendisi için artık ondan başkası da kalmadığından, af dileği bile ona yönelikti. Ona bakarken, alçaldığının tümüyle bilincine varıyor, hiçbir şey söyleyemiyordu. Öbürü de, yaşamını elinden aldığı kurbanına bakarken bir katil ne duymalıysa onu duyuyordu. Yaşamını aldığı bu vücut, sevdalarıydı, sevdalarının ilk dönemiydi. Utançlarının korkunç ücreti olarak neyi ödediklerini anımsamakta insanı ürküten, tiksindiren bir şey vardı. Tinsel çıplaklığı karşısındaki utancı Anna'yı eziyor ve bu utanç Vronski'ye bulaşıyordu. Ama kurbanının cesedi karşısında katilin kapıldığı yılgıya karşın, bu cesedin parça parça doğranması, gizlenmesi de gerekir; cinayetin sağladığından yararlanılmalıdır.

O zaman katil, tutkuya benzer bir öfkeyle cesedin üstüne atılır, sürükler, parçalar onu. Vronski de Anna'nın yüzünü, omuzlarını öyle öpücüklerle örtüyordu. Anna, onun elini tutuyor, hiç kıpırdamıyordu. Evet, bu öpücükler... Bu utançla satın aldıkları bunlardı işte. «Evet... Hep benim olacak olan bu el de, benim suç ortağımın eli» (61).

---

[1] «Biçimci aşırılık» ile «çılgınca araştırmalar», Eisenstein'ı eleştirenlerin genellikle kullandıkları deyimlerdir (Leyda'nın notu).

«*Anna Karenina*»dan alınan bu parçada, karşılaştırmaların imgelemci yapısı, bütün görünçlük, kahramanların duygu ve coşkularından yola çıkılarak (örneğin Zola, bu aynı izleği «*Rougon-Macquart*» dizisi boyunca sayısız çeşitlemelerinde bu açıdan çözer) değil, yazarın bu olay karşısındaki tutumunu derinliğine yansıtarak, korkunç bir acımasızlıkla işlenmiştir.

Tolstoy «*Anna Karenina*»nın başına «*Romalılara Mektuplar*»dan alınan şu tümceyi koymuştu: «Öç benimdir, cezayı ben veririm diye buyurdu Tanrı»[1]. Mikail Sukotin, Veresayev'e bir mektubunda (23 Mayıs 1907) Veresayev'i coşkulandıran bu alıntıyı Tolstoy'un neden kullandığını onun sözleriyle şöyle anlatıyordu:

.... Şunu yinelemeliyim: Bu tümceyi seçmekle şu düşünceyi anlatmak istedim: İnsanın işlediği kötülük ne olursa olsun, bunun tüm acı sonuçları insanlardan değil Tanrı'dan gelir. Anna Karenina'nın başına gelen de budur (62).

Romanda bu parçanın alındığı ikinci bölümde Tolstoy için sorun, «insanın işlediği kötülüğü» göstermekti.

Yazarın yapısı, kötülüğün en üst düzeyini bir cinayet gibi görmeye zorluyor.

Yazarın törelci (ahlâkçı) yapısı onu, bu kötülüğü insana karşı işlenebilecek en büyük suçla, cinayetle ölçmeye zorluyor.

Ve nihayet yazarın yapısı onu, kişilerin eylemlerindeki bu değerlendirmeyi, elinin altındaki bütün anlatımsal araçlarla sunmaya zorluyor.

Suç —cinayet—, olaya karşı *yazarın tutumundaki temel anlamlayıcı* işlevini üstlenmekle, aynı zamanda *bu görünçlüğün*

---

1 Bu tümce Kutsal Kitap'ın çeşitli yerlerinde değişik biçimde geçer: «İncil»in «Pol'ün Romalılara Mektubu»ndaki (XII: 19) bu tümcenin özgünü şudur: «Zira Tanrı'nın 'Öç benimdir, cezayı ben veririm' diye buyurduğu yazılıdır». «Pol'un İbranilere Mektubu»nda (X: 30): «Zira öç benimdir, cezayı ben veririm». «Tevrat» taysa «Tesniye»de (XXXII: 35) «Öç ve ceza benimdir» (Çev.).

düzenlenmesini gerçekleştirerek bütün temel öğelerin belirleyicisi de oluyor.

İmgeleri ve karşılaştırmaları yazara yazdıran odur:

....Yaşamını elinden aldığı kurbanına bakarken bir katil ne duymalıysa onu duyuyordu. Yaşamını aldığı bu vücut, sevdalarıydı.... vb.

Sevişmeye özgü davranışları, cinayete özgü davranışlarla anlatarak, kişilerin eylemlerindeki benzetmeyi zorlayan da yine odur:

O zaman, katil, tutkuya benzer bir öfkeyle cesedin üstüne atılır, sürükler, parçalar onu. Vronski de Anna'nın yüzünü, omuzlarını öyle öpücüklerle örtüyordu.... vb.

Bunlar binlerce olası davranış arasından seçilmiş, davranışın bir ayırtısını belirleyen son derece kesin «yönergeler»dir[1]; çünkü yalnız bunlar ve yalnız bu açıdan, yazarın olay karşısındaki kendi tutumuna tümüyle uygun düşmektedir.

Düzenlemede suç-cinayet görüntüsüyle anlatılan kötülük düşüncesine Tolstoy'da bu görünçlükten başka yerlerde de rastlanır. Bu görüntü, onun sevdiği, kendine yakın bulduğu bir imgedir.

Tolstoy evlilik ilişkilerinde yalnız «evlilik dışı cinsel ilişkileri» değil, «kaba ilişkileri» de yine aynı imgeleme yapısına uygun biçimde kurar.

«*Kreutzer Sonatı*»nda *(«Kreyçerova Sonata»)* yine bu izleği buluruz. Pozdniçev'in anlatısının iki parçası da bu konuda çarpıcı bir örnek verir. İkinci parça (çocuklarla ilgili olanı), düzenlemenin büsbütün beklenmedik dış yapılarını yaratarak örneğin çerçevesini genişletir. Bununla birlikte bu ikinci parça da, baştan aşağıya yazarın izlek karşısındaki içsel tutumundan kaynaklanır:

---

[1] Burada kullanıldığı anlamda «yönergeler» (talimatlar), bir yönetmenin oyunlukta gerekli gördüğü bütün açıklamalardır (Çev.).

Birbirimize karşı beslediğimiz düşmanlık nereden geliyor diye düşünüp duruyordum; oysa her şey gün gibi açıktı: Bu düşmanlık, insan doğasının kendisini ezen hayvansı yanına karşı protestosundan başka bir şey değildi.

Birbirimize beslediğimiz kin beni şaşırtıyordu. Ama başka türlü olamazdı ki. Bu kin, suç ortaklarının birbirlerine besledikleri kinden başka bir şey değildi: Hem suça yüreklendirmede hem de buna katılmadaki ortaklık. Zavallı kız daha ilk ayda gebe kalırken ve **kaba ilişkimiz** sürüp giderken suçtan söz etmeyip de neden edecektik? Konudan ayrıldığımı mı düşünüyorsunuz? Hiç de değil! Karımı nasıl öldürdüğümü anlatıyorum size. Mahkemede bana karımı nasıl, neyle öldürdüğümü sordular. Kaz sürüsü! Karımı 5 ekimde bıçakla öldürdüğümü sanıyorlar. Onu o zaman öldürmedim, daha önce öldürdüm ben. Şimdi herkesi öldürdükleri gibi, herkesi.... (63).

.... Çocukların varlığı yaşamımızı iyileştirmek şöyle dursun, büsbütün zehir ediyordu. Kaldı ki çocuklar bizim için yeni bir anlaşmazlık nedeniydi. Çocuklar peyda olduğundan beri, hele büyüdükçe, anlaşmazlığımızın nedeni de aracı da onlar olmaya başladılar. Çocuklar savaş araçlarıydılar sanki, onları silah diye kullanıp dövüşüyorduk. O da ben de çocuklardan birini yeğlemiştik, silah diye seçmiştik. Ben daha çok Vasya'yı, büyüğü kullanıyordum; o ise Lisa'yı.... Zavallı yavrucuklar bundan büyük acı duyuyorlardı, ama bizlerin, sonu gelmeyen savaşımızda, bunu düşünecek zamanımız yoktu.... (64).

Görüldüğü gibi, seçilen örnek ne olursa olsun, düzenleme yöntemi hep aynı kalmaktadır. Temel belirleyicisi her durumda ve her şeyden önce, *yaratıcının tutumudur*. Düzenlemenin anaörneğini oluşturan her durumda insan *eylemi* ve insan eylemlerinin *yapısı*'dır.

Yaratıcı, düzenlemenin yapısal düzenindeki belirleyici öğeleri, olaylara karşı tutumunun temellerinden alır. Bu tutum, *betileme*'nin gelişmesindeki yapıyı ve niteliği ortaya koyar. Betileme, gerçekçiliğinden hiçbir şey yitirmeksizin bunun içinden hem anlıksal anlamı bakımından hem de coşkusal yönden varsıllaşmış olarak çıkar. Bir örnek daha verilebilir. Bu örneğin ilginç yönü şudur: İki kahraman yalnız kendilerine özgü alışılmış sunuluştan ve kalıplaşmış çizgilerden sıyrılmakla kal-

mazlar, aynı zamanda düzenlemenin yardımıyla aralarında *bir yapı alışverişini* de gerçekleştirirler!

Bu kişiler şunlardır: Bir Alman subayı ile bir Fransız fahişesi.

«Soylu subay» görüntüsünü oluşturan bütün yapı, fahişe için kullanılmıştır. Yine bunun gibi, fahişe görüntüsünü oluşturan bütün yapı, en itici yönleriyle, Alman subayının çizilişindeki taslakta kullanılmıştır.

Bu özgün «yer değiştirme» Maupassant tarafından, hepimizin iyi bildiği bir öyküde, «*Mademoiselle Fifi*»de gerçekleştirilmiştir.

Fransız kadınının görüntüsünü oluşturan öğeler baştan aşağıya soyluluk çizgileriyle örülmüştür ve bir subayın kentsoylu görüşle yansıtılmasına bağlıdır.

Ve yine bu yönteme bağlı olarak, Alman subayının özü de, fahişelik yapısıyla açığa vurulur.

Maupassant bu «doğa»dan bir tek çizgiyi ele almıştır: Kentsoylu toplumun «törel ilkeleri»ni yıkmaya olan kendi eğilimini. İlginçtir bu, çünkü Maupassant bunu tümüyle hazır, çok iyi bilinen ve henüz anılarda tazeliğini koruyan benzer bir çizemden almıştır. Belki de okurları, anlatmak istediğini gözden kaçırmasınlar diye böyle davranmıştır! Maupassant'ın çizdiği Alman subayı portresi, Zola'nın çizdiği örneğe göre biçilmiştir.

«Mademoiselle Fifi» lakabıyla anılan Baron Wilhelm von Eyrick, hiç kuşkusuz, «Nana»dır.

Tümüyle Nana değil, ama Zola'nın romanda bu kişisini, yasaya saygılı aileleri yıkan en büyük güç olarak gösterdiği bölümün Nana'sıdır. Bir de, hayranlarının armağan ettiği aile yadigârı porselenleri parça parça eden Nana'nın yıkıcı kapris-lerini betimlediği bölümlerin Nana'sı. Kibar fahişenin aile ve toplum için yıkıcı gücü konusundaki yaygınlaşmış kavram, Saxe porseleninden bir şekerleme kutusunu kırdığı ve bir bakıma «yüksek sosyete»yi simgeleyen değerli armağanların yine Nana'nın alaycı kaprisleriyle kırıldığı görünçlükte daha da «somutlaştırılmış»tır.

Subayın davranışının yapısı, Nana'nın bu görünçlükteki

davranışının yapısıyla tümüyle özdeştir. «Nana» ile «Fifi» adlarının yüzeysel benzerliğinde bile bu özdeşliğin bir başka anahtarı vardır. Şurası ilginçtir: Maupassant sanki okurun dikkatini saptırmak ve böyle bir çağrışımı önlemek istercesine, «Fifi» lakabının nedenini, bunu taşıyan Baron Wilhelm von Eyrick'in, çevresindeki herkesi ve her şeyi aşağsamak için «Fi, fi donc!» (Püf!) demek alışkanlığıyla açıklar. Yine de bu hiçbir şeyi değiştirmez, hatta bu çağrışımı daha da güçlendirir. Fransız adlarındaki küçültmeler genellikle başlıca seslemin yinelenmesiyle oluşur: Ernest - Nénesse, Joséphine - Fifine, Robert - Bébert. Bu da bizim varsayımımızı doğrular.

Ve Maupassant'ın öyküsü, bütünüyle, alışılmış doğalcı bir törel betimlemenin düzenleme yönünden yeniden gözden geçirilip yaratıcının ereğine uygun bir yapı iskeletine göre kuruluşunun parlak bir örneğidir.

Burada yeterince görsel, açık ve kolayca çözülebilir durumları inceledik. Bununla birlikte yine bu aynı ilkeler, düzenleme yasasının en derin öğelerinde, katlarında yer alır; buralarını ancak çok bilgili, çok titiz bir çözümlemenin bıçağı deşip çıkarabilir.

Ve her yerde *biçimi oluşturan en çapraşık öğeleri beslediği gibi, yapıtın içeriğini besleyen ve koşullandıran* hep aynı *insanlığı, insan ruhbilimini* buluruz.

Bunu, *Potemkin Zırhlısı*'nın düzeniyle ilgili iki çapraşık ve görünüşte soyut örnekle göstermek istiyorum. Bunlar en geniş anlamdaki yapı ve düzenleme için örnek olacak ve yukarıda söylenmiş olanları destekleyeceklerdir[1].

*
**

Potemkin'den söz açıldığında genellikle iki niteliği üzerinde durulmuştur: Bir bütün olarak, düzenlemenin örgensel uyu-

---

[1] Eisenstein'ın yazısının birinci bölümü burada sona ermektedir. Bundan sonraki bölüm kimi yayımlarda ayrı bir yazı gibi **«Potemkin Zırhlısı'nın Örgenselliği ve Coşturuculuğu»** başlığıyla kullanılmıştır (Çev.).

mu ile filmin coşturuculuğu[1]. İnceliği seçikliğe kurban ederek bu iki niteliği şöyle belirtebiliriz:

ÖRGENSELLİK ile COŞTURUCULUK

Potemkin'in dikkati en çok çeken bu iki niteliğini ele alarak, bunların her şeyden önce düzenleme alanında hangi araçlarla gerçekleştirilmiş olduğunu ortaya çıkarmaya çalışalım. İlk niteliği, bir bütün olarak düzenleme içinde gözden geçireceğiz. İkincisi için de, filmin coşturucu özelliğinin en büyük dramatik gerilime ulaştığı Odesa Merdivenleri oluntusunu ele alacağız.

Burada bizi ilgilendiren yön, izleğin örgenselliği (organicité/organic-ness) ile coşturuculuğunun, düzenlemeye özgü araçlarla nasıl çözüme ulaştırılabileceğidir. Bunun gibi, bu niteliklerin başka etkenlerle nasıl çözüldüğünü görmek için, bunları ayrı ayrı da ele alabiliriz. Oyuncuların oyunlarının, öykünün işlenişinin, ışık ve renk ölçeğinin, yığın görünçlüklerinin, doğal dipliklerin, vb. nin örgenselliğe ve coşturuculuğa olan katkılarını da inceleyebiliriz.

Demek oluyor ki biz burada bu konuyu, yapı gibi dar ve özel, tek bir sorundan yola çıkarak ele alacak, hiçbir zaman filmin bütün yönlerini enine boyuna çözümlemek gibi bir savda bulunmayacağız.

Ne var ki örgensel bir sanat yapıtında bir bütün olarak bu yapıtı besleyen öğeler, bu yapıtı oluşturan bütün niteliklere sızarlar. Tek ve aynı yasa, yalnız bütünü ve bunun her parçasını değil, aynı zamanda düzenleme işine katılması istenen her alanı da etkiler. Tek ve aynı ilke, bu alanların her birinde nitelik yönünden başka başka biçimlerde ortaya çıkarak, bütün bu alanları besleyecektir. Kaldı ki ancak ve ancak böyle bir durumda bir yapıtın örgenselliğinden söz açılabilir; çünkü biz burada örgenlik (organism) kavramını Engels'in «*Do-*

---

[1] Çoğunlukla kötüye kullanılan bu terim burada ilk anlamında kullanılmıştır (E.). — Coşturuculuk (pathos) için bak. «Giriş» (Çev.).

*ğa'nın Eytişimi»*ndeki *(«Dialektik der Natur»)* şu tanıma uygun olarak anlıyoruz: *«.... Örgenlik hiç kuşkusuz üstün bir birliktir...»*

Bu düşünceler bizi hemen ilk konumuza yani *Potemkin*'in «örgensel» yapısı sorununa götürür.

Bu soruna, bu denemenin başlangıcında konmuş olan öncellerden yola çıkarak yaklaşmaya çalışacağız. Bir yapıtın *örgenselliği* de, bu yapıttan alınan *örgensellik* duygusu da, yapıtı kurma yasasının *doğal örgensel olaylardaki yapı yasası*'na yanıt verdiği durumda ortaya çıkmalıdır.

Şurası çok açık: Biz burada bir bütün olarak düzenlemedeki örgensellik duygusundan söz ediyoruz. Böyle bir durum, sınıf bağları, yapıtın konu ve izleğinin benimsediği yönün taban tabana karşıtı olan bir izleyicinin direncini bile kırabilir; yani izleğin de konunun da kendileri için «örgenselik» taşımadığı izleyicilerin direncini de. Bu durum, *Potemkin*'in Sovyetler Birliği dışındaki başarısını da bir ölçüde açıklar.

Daha açık olalım: Bir yapıtın yapısındaki örgensellikle neyi anlatmak istiyoruz? İki tür örgensellik bulunduğunu söylemeliyim.

Birincisi, bütünlüğü ve iç yasaları olan herhangi bir yapıtın niteliğidir. Bu durumda örgensellik, bir bütün olarak yapıtın kimi yapı yasalarıyla yönetilmesi ve her parçasının da bu yasalara boyun eğmesi olgusuyla tanımlanabilir. Alman estetikçileri buna genel bir düzenlemenin örgenselliği diyeceklerdir. Şurası açıktır ki, bu ilkeyle ilgili örneğimizde, üzerinde doğal olayların kurulduğu ve Lenin'in şu sözleriyle belirttiği bir ilke çerçevemiz var:

> Tikel, genele götüren ilişkinin dışında var olamaz. Genel de yalnız tikelde, tikel sayesinde var olur.... (65).

Ne var ki bu doğal yasaları kuran *yasa*'nın, en azından bu ilk durumda şu ya da bu sanat yapıtını kuran bu yasayla çakışması zorunlu değildir.

Bir yapıtın ikinci tür *örgenselliği*, yalnız doğrudan doğruya *örgensellik ilkesi*'yle birlikte değil, aynı zamanda doğal olayları kuran *yasa*'yla da birlikte bulunur. Buna *özel* ya da

olağanüstü türden örgensellik denebilir. Bizi en çok ilgilendireni de budur.

Önümüzde bir sanat yapıtının —*yapma bir yapıtın*— yapma-*olmayan* olayları —doğanın «örgensel» olaylarını— yöneten aynı yasalara göre kurulduğu bir durum var.

Bu durumun içinde yalnız sapına dek gerçek bir konu değil, aynı zamanda bu konunun düzenlenmesi somutlaşırken gerçeğe özgü bir yasanın buna doğru ve eksiksiz olarak yansıması da var.

Kuşkusuz içindeki *örgenselliğin* türü ne olursa olsun, bu yapıt izleyicilerini özel biçimde etkileyecektir. Bunun nedeni, yapıtın doğal olaylar düzeyine yükselmiş olması değildir yalnızca. Bunda, yapıtın kuruluşundaki yasaların, aynı zamanda, izleyiciler de örgensel doğanın bir parçası oldukları ölçüde, bu yapıtı algılayanları yöneten yasalar olmasının da payı vardır. Her izleyici kendini nasıl çevresindeki örgensel doğayla birleşmiş, kaynaşmış hissediyorsa, bu tür yapıtla da örgensel biçimde ilişkili, kaynaşmış, birleşmiş hisseder.

Her birimiz bu duyumu ister istemez az ya da çok ölçüde hissederiz. Bunun gizemi şurada yatar: Bu durumda *bizi de yapıtı da tek ve aynı yasa yönetir.*

Seçilen her iki örnekte de, bunların birbirinden değişik ve bağımsız sorunlara değinir görünmesine karşın, doğanın bu yasa çerçevesinde işlediğini gözlemleyebiliriz. Her iki olay da sonunda birbiriyle birleşir.

Birinci örnek, bu yasanın duruk koşullarda işleyişinin çözümlenmesine ayrılmıştır; ikincisiyse bu yasanın devingen işleyişini çözümlemektedir.

Birinci örneğimiz, sanat yapıtının yapısındaki parçalar ve *orantılar*'la ilgili sorunları ortaya atacaktır. İkincisiyse yapıtın yapısındaki *devinim* sorununu.

Bu da şu anlama gelir: *Potemkin*'in örgensel kuruluşundaki birinci sorunun çözülmesi, ilk kuruluş koşuluna bağlı olanın çözülmesiyle başlamalıdır; yani *genel türden bir örgenselliğin* çözülmesiyle.

Potemkin belirli bir olayın tarihini (ya da haber filmini) andırır, ama bir dram olarak işler.

Bunun gizemi de, olayın tarihi andıran gidişinin, trajik bir düzenlemeye sıkı sıkıya uygun düşmesinde yatar: Hem de trajik düzenlemenin en kuralcı biçimi olan beş perdelik trajediye. Neredeyse çıplak olgular gözüyle bakılan olaylar, klasik trajedinin isterlerine yanıt verebilecek biçimde seçilmiş ve ayrım içinde buna uygun olarak düzenlenmiştir: İkincisinden bambaşka bir üçüncü perde, birincisinden apayrı bir beşinci perde, vb.

Kuşkusuz bu trajedi için özellikle beş perdelik yapının seçilişindeki yarar hiç de raslantı değildi; tersine uzun sürmüş doğal bir seçimin sonucuydu. Ama burada bunun tarihine girişmemize gerek yok. Burada yalnızca, dramımıza temel olarak, yüzyılların sınamasından geçmiş bir yapıyı benimsediğimizi belirtmek yeter. Bu durum, her «perde»ye ayrı ayrı birer başlık verilerek daha da vurgulanmıştı[1]. İşte bu beş perdenin özetlenmiş içerikleri:

I. Bölüm: «İnsanlar ile Kurtlar». Olgunun sergilenmesi. Zırhlıdaki ortam. Kurtlanmış et. Denizciler arasında kaynaşma başlar.

II. Bölüm: «Kış Güvertesindeki Facia». «Herkes güverteye!» Denizciler kurtlu çorbayı içmek istemezler. Muşamba örtü görünçlüğü. «Kardeşler!» Ateş komutuna uyulmaz. Ayaklanma. Subaylardan öç alınması.

III. Bölüm: «Kan Öç İstiyor». Sis. Vakulinçuk'un cenazesi Odesa Limanına getirilir. Cenazenin başında yas tutma. Kargışlama. Gösteriler. Bayrağın açılışı.

IV. Bölüm: «Odesa Merdivenleri». Kıyı ile zırhlının kaynaşması. Yiyecek taşıyan yelkenliler. Odesa Merdivenlerindeki yaylım ateş. Zırhlı, «genel karargâh»a ateş açar.

---

1 **Potemkin** Sovyetler Birliği'nin dışında gösterildiğinde bu bölüm başlıkları, arayazıları hazırlayanlarca hep çıkarılmaktaydı. **Potemkin**'in yabancı ülkelerdeki eşlemlerinden, özgün evirimlerine uyanları yalnızca New York'taki Çağdaş Sanat Müzesi Filmliği'nce dağıtılanlardır (Leyda'nın notu).

V. Bölüm: «Filoyla Karşılaşma». Bekleyiş gecesi. Filoyla karşılaşma. Makinalar. «Kardeşler!» Filo ateş komutuna uymaz. Zırhlı filonun arasından utkuyla geçer[1].

Bu oluntulardaki olgu yönünden dramın her parçası öbürlerinden tümüyle değişiktir; ama ikili kavuştak (nakarat) bunların hepsinde yer alır ve hepsini birbirine perçinler.

«Kış Güvertedeki Facia»da, ayaklanan denizcilerden ufak bir topluluk (zırhlının ufacık bir parçası), infaz birliğinin tüfekleri karşısında «Kardeşler!» diye bağırır. Ve namlululular aşağıya iner. Zırhlının bütün örgenliği onlara katılır.

«Filonun Arasından Geçiş»te, ayaklanmış zırhlının tümü (donanmanın ufacık bir parçası), amirallik gemisinin *Potemkin*'e çevrilmiş toplarına karşı yine aynı «Kardeşler!» çığlığını yükseltir. Ve topların namluları aşağıya iner: Donanmanın bütün örgenliği onlara katılmıştır.

Zırhlının ufacık gözesel bir örgenliğinden bütün zırhlının örgenliğine; donanmanın ufacık gözesel bir örgenliğinden bütün donanmanın örgenliğine geçiş... Devrimci kardeşlik duygusu, izlek içinde böyle gelişir. Ve izleği kardeşlik ile devrim olan filmin yapısında bu durum yinelenir.

Zırhlının komutanlarının başları üstünden, Çarlık donanması amirallerinin başları üstünden, nihayet yabancı denetlemecilerin başları üstünden, sondaki kardeşçe «Yaşasın!» çığlığıyla bütün film geçip gider; tıpkı aynı filmin içinde kardeşlik duygusunun ayaklanmış zırhlıdan kıyıya uçup gidişi gibi. Film içindeki gözede doğan bu örgensellik, bir bütün olarak film boyunca ilerlemek ve genişlemekle kalmaz, filmin fiziksel sınırlarının çok ötesinde, aynı filmin izleyicilerinde ve tarihsel yazgısında da kendini gösterir.

İzleksel ve coşkusal yönden bütün bunlar belki de örgensellikten söz açmak için yeterlidir; ama biz yine de biçimsel yönden işimizi sıkı tutalım.

Yapıtın kuruluşuna çok daha dikkatle bakalım.

---

[1] Daha ayrıntılı bilgi için bak. Eisenstein, **«Potemkin Zırhlısı»**, Türkçesi: Nijat Özön (Ankara, Bilgi Yayınevi, 1967).

Devrimci kardeşlik gibi genel bir izleksel çizgiyle birbirine bağlanmış olan bu beş perde, dıştan bakıldığında birbirine pek az benzemektedir. Ama bir yönden bunlar birbirinin tümüyle *benzeridir:* Her bölüm, birbirine hemen hemen eşit iki parçaya ayrılmıştır. Bu, ikinci perdeden başlayarak tam bir seçiklikle görülebilir:

II. Muşamba örtü görünçlüğü → ayaklanma
III. Vakulinçuk için yas tutma → öfkeli gösteri
IV. Dokunaklı kardeşlik → yaylım ateşi
V. Filoyu kaygıyla bekleyiş → utku.

Bundan başka her bölümün «geçiş» noktasında kendine özgü bir duruş, bir çeşit durak (caesura) vardır.

Bölümlerden birinde (III. bölümde) ölü için yas tutma izleği, sıkılmış yumrukları gösteren bir iki çekimle, öfke izleğine sıçrar.

Bir başka bölümde (IV. bölümde), zırhlı ile kıyıdaki halkın kardeşliği görünçlüğünü kesip atarak ve bunu yaylım ateşi görünçlüğüne savurarak aynı işi bir arayazı —«BİRDEN...»— yapmaktadır.

Tüfeklerin devinimsiz ağızları (II. Bölümde). Top namlularının açık ağızları (V. Bölümde). Ve her iki durumda da bekleyişin korkunç sessizliğini kardeşçe bir duygunun patlayışıyla bozan «Kardeşler!» çığlığı.

Ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki, her bölüm arasındaki geçiş, yalnızca *değişik* bir ruh durumuna, yalnızca *değişik* bir dizeme, yalnızca *değişik* bir olaya geçiş değil ama her seferinde taban tabana karşıt bir niteliğe geçiştir. Yalnızca karşı değil, *karşıt* bir niteliğe; çünkü bu geçiş her seferinde aynı izleğin *karşı açıdan* bir görüntüsünü vermekte, ama bu görüntü *yine aynı izlekten doğmaktadır.*

Baskının kopma noktasına varmasından sonra, çevrilmiş namlular önünde ayaklanmanın patlak verişi (II. Bölüm).

Ya da öldürülen için topluca yas tutulması izleğinden örgensel olarak koparak öfkenin patlak verişi (III. Bölüm).

Potemkin'de ayaklananlar ile Odesa halkı arasındaki kardeşçe kucaklaşmaya tepkinin örgensel bir «tümdengelimi» olarak merdivenlerdeki yaylım ateşi görünçlüğü (IV. Bölüm), vb.

Dramın *her perdesinde* ortaya çıkan böyle bir yasanın birliği, başlı başına anlamlıdır.

Ama yapıta bir bütün olarak baktığımızda, *Potemkin*'in tüm yapısının böyle olduğunu görürüz.

Gerçekten de bir bütün olarak ele alındığında film, ortaya yakın bir yerde, bir durakla ikiye bölünür. Birinci bölümün olgusu, filmin ikinci yarısında yeni bir atılım kazanmak için tümüyle durur. Bir bütün olarak ele alındığında film içindeki bu durak görevini, Vakulinçuk'un cenazesi ve limandaki sis oluntusu üstlenir.

Yukarıda ayrı ayrı bölümler içinde yer aldığı belirtilen anlarda ortaya çıkan geçişler neyse, bu oluntu da bütün film için aynı türden bir geçiştir. Ve bu anla birlikte, izlek, ayaklanmış zırhlının bordalarından oluşan çemberi kırarak bütün bir kenti kucaklamaya seğirtir. Kent, yerbetimsel (topografik) yönden *gemiye karşıttır*, ama duygu yönünden onunla birlik oluşturacak biçimde kaynaşmıştır. Ama bu birlik, izleğin bir kez daha denizdeki drama döndüğü sırada, merdivenlerden inen askerlerin çizmeleriyle bölünmüştür.

İzleğin yavaş yavaş gelişmesinin ne denli örgensel olduğunu görüyoruz; bundan başka *Potemkin*'in yapısının bir bütün olarak, izleğin bu deviniminden nasıl çıktığını da görüyoruz. Yine görüyoruz ki, bu yapı, *yapıtın en ufak parçaları için* olduğu denli yapıtın *bütünü için de* işlemektedir.

Demek ki örgensel birlik yasasına sonuna dek uyulmuştur.

Ama konuya biraz daha yakından bakalım ve örgensellik yasasının daha derinlere gidip gitmediğini, *Potemkin*'in yapısında, örgensel doğa olaylarını yaşatan bu yasanın yalnız ilkesinin değil formülünün de uygulanıp uygulanmadığını araştıralım.

Bunun için bu yasanın doğrudan doğruya doğasını incelememiz, bunu belirlememiz, sonra da *Potemkin*'in düzenlenmesindeki yapısının yalnız bu ilkelere değil, doğa olayları sürecinin gerçekleşmesini düzenleyen bu formüllere de uyup uymadığını ortaya çıkarmamız gerekir.

Anlaşılacağı üzere, sorun bu yolda ortaya konduğuna gö-

re, her şeyden önce *Potemkin*'in kuruluşunda yer alan *orantılar* söz konusu olacak ve *bu orantıların kuruluşundaki dizemin, doğa olaylarındaki yasaların dizemleriyle ne ölçüde çakıştığını öğrenmek* önem kazanacaktır.

Bundan dolayı, doğanın örgensel olaylarının kendilerine özgü çizgilerinin, örgensel birliklerinin, bütün ile parçalarının örgensel birlik belirtilerinin ortaya çıktığı geometrik biçimlerin ve bu «formüller»in neler olduğunu anımsayalım ve belirleyelim.

Bunlar en kolay biçimde, canlı örgensel doğayı öbür olaylardan ayıran temel olayda bulunabilir ve belirlenebilir.

Bu olay, *büyüme*'dir. Bundan dolayı araştırmalarımızı da, örgensel bir olayın temel belirtisi olan bu büyüme formülü çevresinde yoğunlaştıracağız.

Burada *gelişme*'den değil de *büyüme*'den söz açıyorsak bunu bile bile yapıyoruz. Çünkü çok daha çapraşık bir ilerleme çizgesi (grafiği) olan gelişme yasalarının yanında, büyüme, bir olayın oldukça ilkel evrimsel yanıdır. Gelişmeden, yani örgenlikte geçen bu ikinci aşamadan daha aşağıda söz açacağız. Üstelik yalnız doğa olaylarının değil, aynı zamanda toplumdaki olayların da gelişmesinden.

Şu halde örgensel doğanın örneklik (tipik) ve ilk belirtisi olan büyümenin «formül»ü nedir? Duruk olanda bu olayın devimselliğini ortaya koyan yerleşik orantılar alanında bu formül, estetik bilimler diye adlandırılabilecek alana «altın kesit» («altın sayı») olarak girer.

Biz okulda böyle bir orantıyı, büyük ve ortak parçanın bölünmesi diye adlandırırdık.

Burada biraz duralım ve konu dışına kısa bir çıkışla, büyüme düşüncesini anlatmak için doğal olayların büyümesindeki *gerçek eğri*'nin *matematik görüntü*'yle altın sayı formülünde nasıl kesiştiğini göstermeye çalışalım.

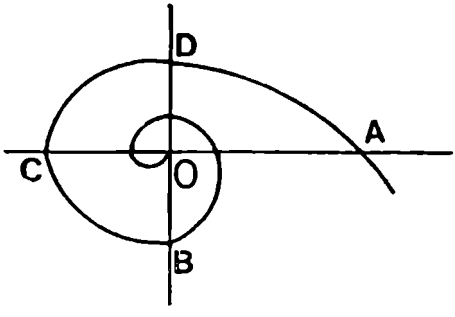
Örgensel büyüme düşüncesini ortaya koyabilecek eğrinin genelleştirilmiş görüntüsünü ve «formüller»ini araştırırken araştırmacılar iki yönü izlerler. Bir yandan en kestirme yolu izlerler: *Gerçekten büyümekte olan örgensel doğanın nesnelerindeki* ölçüleri karşılaştırma yolunu.

Öte yandan, örgenselliğin gerekli olan ikinci göstergesinin yani bütünün ve bunu oluşturan tüm parçaların birlik ve ayrılmazlık ilkesinin düşüncesini matematik (ya da görüntülü) bir biçimde ortaya koyacak formülün araştırılmasında «arı» matematiği kullanırlar.

Birinciler için çiçeklerin taçyaprakları, çam kozalakları, ayçiçekleri ölçüm nesneleri işini görür. Ayçiçekleri gözlem için en göze çarpıcı örneklerden biri olarak ortaya çıkar: Ayçiçeği kellesinde büyüme eğrilerinin yörüngesi, bir ölçüm çizeminde ve elde edilmiş bir eğrideki denli gözle görülebilir çeşittendir. Bu eğri, bütün özel durumları genelleştirerek şu duruma getirir: Büyüme süreci bir sarmala uygun biçimde geçer ve sarmal, tersüstseldir (logaritmiktir).

Tersüstsel sarmallar (spirales logarithmiques) çok çeşitlidir, ama hepsinin ortak bir özelliği vardır: Çizem üzerinde OA, OB, OC, OD, vb. olarak yerleştirilmiş birbirini izleyen yöneyler (vektörler), eşçarpanlı dizi (progression géométrique) oluşturur; yani bir tersüstsel sarmal için aşağıdaki dizi, m'nin herhangi bir değeri için hep geçerli olacaktır:

OA : OB = OB : OC = OC : OD = m (Bak. aşağıdaki şekil)



Açıkça ortadadır ki, her tersüstsel sarmal, kendinde, düzenli bir evrim düşüncesinin görüntüsünü taşır.

Bununla birlikte yine bunun kadar açıktır ki, bütün olabilir eğriler arasında, iyice belirlenmiş *tek eğri*, büyümenin gerçek eğrisidir. Bu eğrinin yapısı öyledir ki, yöneyleri bağlayabi-

lir ve (örgenselliğin ikinci koşuluna uygun olarak) birbirini izleyen yöneyler arasında bir başka bağ kurabilir; bu, bütünün ve bunun parçalarının birliği için yeni bir ayırt edici bağdır.

Şu anda iki tür araştırmayla karşılaşılıyor: Gerçek ölçüm yolu ile bütünün ve parçalarının düşüncesi için matematik görüntü yolu.

Bu düşüncenin matematik yoluyla anlatımı insanların kafasını eskiçağdan beri kurcalıyordu. Platon (Eflatun), iki parça bir bütünü nasıl oluşturur? (*«Timaios»*, VII) sorusuna yanıtında deyimin bir ilk yaklaşımını verir:

İki şeyin bir üçüncü olmaksızın eksiksiz olarak birleşmesi olanaksızdır; çünkü bunların arasında bunları güçlendirecek bir bağın ortaya çıkması gerekir; çünkü üç sayının eğer şu üç özelliği varsa: Ortanın en küçüğe oranı, en büyüğün ortaya oranı gibiyse ve bunun tersine en küçüğün ortaya oranı, ortanın en büyüğe oranı gibiyse, bu durumda sonuncu ile birinci, orta olacak; orta ise birinci ve sonuncu olacaktır. Bu durumda hepsi ister istemez özdeş olacak ve her şey özdeş olduğuna göre, bir bütün oluşturacaktır (Timerding'ten alıntılıyorum).

Buna, en büyüğün aynı zamanda bütün, yani en küçük ile ortanın toplamı olduğu eklenirse, o zaman bütün ile parçaları arasındaki bağ düşüncesini, toplamı bu bütünü oluşturan iki parça olarak temsil edilen bağ düşüncesini en iyi yansıtacak formül ortaya çıkacaktır.

Bu kılığıyla bu durum ilkokuldan beri bilinmektedir: Bu, bir parçanın en büyük ile ortaya göre bölünmesidir ya da altın sayı (ya da altın kesit) denilen şeydir.

Leonardo da Vinci bu kesite «sectio aureau» (altın kesit) diyordu. Eskiçağdan günümüze dek altın sayının ilginç sorunuyla uğraşan özenciler (amatörler) ve araştırıcılar arasında altın sayının özelliklerinin tanımlanmasında baş köşeyi Leonardo tutmaktadır.

Altın sayının özelliği, gerçekten, bizim aramakta olduğumuz özelliktir.

Profesör Grimm (*«Mimarlıkta Orantılılık» / «La proportionnalité en architecture»*, Moskova 1935) «altın sayının eşsiz özelliklerinin sonuçları»nda şunları yazıyor:

....2. Ancak bütünün tüm bölünmelerinin altın kesiti, bütün ile parçaları arasındaki sürekli oranı verir. Ancak altın kesitte, iki parça, başlangıçtaki bütünün, büyüklüğün eksiksiz bağlantısı olarak ortaya çıkar; bundan başka bunlar arasında ve bunlarla bütün arasındaki oran hiçbir zaman rasgele değildir. Bütünün doğası ne olursa olsun bu oran süreklidir ve tam 0,618'dir.

Besbelli bu, doğada bütün ile parçalarının örgensel bütünlüğünün koşuluna doğru matematik çizemde en ulaşılabilir yaklaşımdır. Hegel de, Engels'in *«Doğanın Eytişimi»*nde yararlandığı altın kesit tanımını *«Felsefe Bilimleri Ansiklopedisi»*nin *(«Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften in Grundriss»)* sayfalarında böyle yapar:

....Doğrudur, hayvanın kemikten, kastan, sinirlerden vb. den oluştuğu söylenir. Ama hemen açıkça anlaşılır ki bu söz, şu tümceyle aynı anlamda değildir: Bu granit parçası yukarıda sayılan öğelerden oluşmuştur. Çünkü bu sonuncu durumda bu öğeler, birleşmeleri konusunda tam bir ilgisizlik içindedirler ve birleşmeden de var olabilirler. Oysa örgensel bir cismin parçaları ancak birleştiklerinde varlıklarını sürdürürler, birbirlerinden ayrıldıklarında örgensel cisim olmaktan çıkarlar.... (Hegel, **«Yapıtlar»**, II. Cilt).

....Canlı bir vücudun üyeleri ve örgenleri, bu vücudun yalnızca parçaları sayılmamalıdır; çünkü bu üyeler ve örgenler ancak birlikte bulundukları zaman taşıdıkları niteliği kendi başlarına taşıyabilirler ve bu birliğe karşı hiçbir zaman ilgisiz davranamazlar. Bu üyeler ve örgenler ancak, artık canlı vücutlarla değil kadavralarla uğraşan bir gövdebilimcinin (anatomistin) parmakları altında sıradan parçalar olabilirler.... **(aynı yapıt).**

Burada doğallıkla bir soru ortaya çıkıyor: *Bütün ile parçalarının birliğindeki en eksiksiz matematik görüntü* olarak altın kesit ile *genellikle düzenli evrimin anlatımının en eksiksiz çizgisel görüntüsü* olarak tersüstsel sarmal arasındaki bağ nerededir?

Bu en sıkı bağlardan biridir ve şu olguda ortaya çıkar: Olanaklı tersüstsel sarmallar arasında, görüntüsü yalnız genellikle *evrim ilkesi* görüntüsünü çizmekle kalmayıp aynı zamanda doğanın olaylarının *gerçek büyümesi*'ni izleyeni, oranı OA:OB=OB:OC=OC:OD vb. olanıdır ki, bu da 0,618'e eşit-

tir; *yani her AC, BD, vb. için, buna uygun düşen OB, OC, vb. leri, altın kesitten çıkan en büyük iki parçadan yararlanırlar.*

Böylece görüyoruz ki, bütün büyüme durumlarında gerçekten var olan bu eğri, bir ağaç gövdesinin kesiti denli, bir kavkının kıvrımı, bir hayvanın boynuzu, bir insan kemiğinin kesiti için de doğrudur ve büyüme düşüncesinin bu olağanüstü yoğrumsal görüntüsünden ayrılamaz. Ve bunun OA, OB, OC çeşidi üç yöneyinden her biri, bütünün ve parçalarının birliğindeki matematik görüntüyü en iyi gerçekleştiren orantıda bulunur. Böylelikle matematik alanındaki çizgi ve orantılarda, örgensellik düşüncesi somutlaşır ve bu örgensellik düşüncesi, bütün belirtilere göre, örgensel doğanın süreçleri ve olgularıyla çakışır.

Böyle bir konu dışına çıkış kuşkusuz çekicidir. Ama aynı zamanda içerdiği sorunlar üzerinde daha uzun ve ayrıntılı durulamayacak denli uzmanlık isteyen bir şey olduğu da kuşkusuzdur.

Kaldı ki bizim konumuz yönünden, sonuç, hepsinden daha önemlidir. O sonuç da şudur: Bir çizginin iki parçasının orantısındaki örgensellikte aranan koşul, yani bu iki parçanın hem birbirlerine göre oranı hem de bu çizginin bütüne göre oranı, bu çizginin ikiye bölünüşün altın kesit noktasından geçmesini gerektirir. Altın kesitte, bütün bir çizgi iki parçaya öylesine bölünür ki, bu bölünmede, daha küçük parçanın daha büyük parçaya oranı, daha büyük parçanın bütüne oranı gibidir. Tüm (tam) sayılarla belirtildiğinde, altın kesitin, parçaların uçlarıyla orantıları şu sıraya dizilen yaklaşımlarla ortaya çıkar: 2:3, 3:5, 5:8, 8:13, 13:21, vb. ya da *bütünü bir birlik sayan en büyük parça* için 0,618'in sonsuz bir üleşkesiyle (kesriyle).

Nesnelerin orantılara göre, altın kesite göre kurulması, sanatta tümüyle eşsiz bir eylem etkisi taşır, çünkü sınırlı bir örgensellik duyumu yaratır.

Eski Yunan'ın ve Rönesansın en iyi yapıtları bu kurala uygun olarak kurulmuştur. Resmin en ilginç ürünlerindeki düzenleme bundan etkilenmiştir. Genellikle yoğrumsal sanatlar

alanında altın kesit ve bunun düzenlemede kullanılışı çok yaygındır.

Şurası son derece açık ki, altın kesitin bu olağanüstü eyleminin temelinde gizemsellikle ilgili hiçbir şey yoktur. Bu etkinin köküne dek nasıl örgensel olduğunu ve bu yasanın kendimizde neden böyle en büyük yankıyı bulduğunu ayrıntılarıyla göstermek için yeterince çaba harcadık: Ruhumuz değilse bile en azından örgenliğimizin bütün telleri, en yalın devinimle yani büyümeyle ilgili bu tek yasada, yapıtta yansıtılanla çakışmaktadır.

Eski çağlarda insanın gelecekteki yapıyla «kan» bağı, tapınağın gelecekteki duvarlarının temeline gömülen insan-kurbanların kanlı cesetleriyle fiziksel bir biçime bürünmekteydi. Ama Eski Yunanlılardan başlayarak bu kan bağı, insanın fiziksel yapısından ve kemiklerinden, canlı insan vücudunu da Yunan mimarlığının erişilmez başyapıtlarını da aynı biçimde etkileyen yasaların birliğine ve ortaklığına geçti. Bunların orantıları altın kesite uyuyordu. Daha önce de söylediğimiz gibi, altın kesitin sorunları yoğrumsal sanatlarda daha büyük bir özenle ve derinlemesine incelenmişti.

Bu sorunların zamansal sanatlara uygulanması, bunlarda daha büyük bir uygulama alanı bulunmasına karşın, daha az yaygındır.

Bununla birlikte şiir alanında bu yönde bir şeylere rastlanır. Bu sorunun müzik yapıtlarının yapısındaki çözümlenişini ben E.K. Rozenov'un henüz bitmemiş ve yayımlanmamış çalışmalarından biliyorum. Rozenov müzikte altın kesitin örneklerinin oldukça büyük bir yüzdesini ortaya çıkarmıştır. Şiirdeki örnekler sayısızdır. Puşkin'de buna bol bol rastlanır. Burada özellikle seçik olan iki örneği rasgele seçiyorum: Bu şiirde altın kesitin kesişme noktaları tam bir durak imiyle, yani noktayla vurgulanmıştır.

Dizenin içinde yalnız altın kesite rastlayan noktayla.

İlk örnek *«Ruslan ile Liyudmila»*nın *(«Ruslan i Liyudmila»,* 1817-1820) II. şarkısından alınmıştır:

... Kulübemin eşiğinden
Gördüm, yazın ortasında
Ağlamaklı bir tavuğun ardında
Kümesin böbürlenen sultanını
Avluda koşuyordu horozum
Ve kösnül kanatlarıyla
Eşini bastırmıştı bile;
Üstlerinde kurnazca dönüp dolaşan
Civcivlerin gedikli hırsızı
Ölüm tuzaklarının kurucusu
Boz çaylak süzülüyordu
Birden yıldırım gibi indi avluya
Sonra yükselip bulutlara, uçtu. Korkunç pençelerinde
Tehlikesiz kovukların gölgesine
Alıp götürdü zavallıyı
Çaresizlikle içi yanar
Ölüm korkusu vurur yüreğine
Çağırır yavrusunu horoz yine de.
İncecik bir tüydür ancak gördüğü
Rüzgârın önüne katıp götürdüğü.

Burada altın kesit, yirmi dizenin on üçüncüsünde ortaya çıkar; bu yirmi dizeyi sözlü gereçten oluşan iki büyük kümeye ayırır; bunlardan en büyüğü tam olarak 0,62'dir (altın kesit 0,618'dir)[1]. Doğrudan doğruya içerik yönünden bütündeki konu-izleğin ikiye bölünmesinin de tam bu noktada ortaya çıktığı görülmektedir. Buradan da anlaşılacağı gibi, altın kesit salt bir «anlık oyunu» değil, ama içeriğe derinden derine bağlıdır. Altın kesit öylesine vurgulanmıştır ki, verilen bu ilk örnekte altın kesit, içinde «salt durak» —yani nokta— bulunan tek dizede yer almaktadır.

İkinci örnek:

Çıplak bozkırda at üstünde
Kral ile ataman yol aldılar birlikte.
Dörtnala. Birleştirdi yazgı onları.

---

[1] Kuşkusuz gerek bu örnekte, gerek bundan sonrakinde, altın kesitle ilgili ölçüler, bu şiirlerin Rusça asıllarıyla ilgilidir (Çev.).

Öfke, bir de tehlikenin yakınlığı
Güç verdi yeniden krala.
Ağırdı yarası ağır olmasına
Ama unuttu. Eğilip atın boynuna
Dörtnala sürdü, Ruslar ardında,
Bir de sadık adamlarından bir küme
Ancak izleyebiliyorlardı güçlükle.

(«Poltava», 1829, III. şarkı).

Burada temel altın kesit, «unuttu» sözcüğünden sonra yer almaktadır. A : B = 6 : 4, daha doğrusu 6,25 : 3,75'tir.

Yine bunun gibi, altın kesite göre, A ve B kümeleri, kendi içlerinde yaklaşık olarak aynı ölçüde bölünmektedirler.

Tüm kümenin bölünmesi ile kümenin *içindeki* bölünme.

Ve bunlar yine *dizenin içinde* nokta ortaya çıktığında aynı biçimde, aynı tam durakla, noktalarla kesilmişlerdir.

Altın kesite göre B kümesinin bölündüğü «adamlarından» sözcüğü üzerinde, bir nokta yerine karşımıza tümüyle titremsel bir vurgu çıkmaktadır. Okumada ister istemez kendini gösteren bu vurgu «bir küme» sözünden önce *gerekli durağa* yol açmaktadır (kısacası «düşsel bir nokta» işini görmektedir).

Her iki örnekteki iki tarih (1817-1820 ile 1829), Puşkin'in yapıtının değişik dönemlerinde bu «örgensellik» öğelerinin ozanın özelliklerinden biri olduğunu göstermek için belirtilmiştir.

Sinema sanatının ürünleri için altın kesitle ilgili bu çeşit incelemeler sanırım hiç yapılmamıştır.

Şurasını belirtmek de çok ilginç olacaktır: Baştan sona dek altın sayı yasasına göre kurulmuş olmak özelliği, yapısının «örgenselliği» görgül olarak (empiriquement) bilinen *Potemkin*'e nasip olmuştur.

Yukarıda filmin bütününün ve her bir bağımsız parçasının ikiye bölünme noktasının *yaklaşık olarak* ortada yer aldığını rasgele söylememiştik. Bu bölünme noktası gerçekte 2:3 orantısına çok daha yakındır; bu da kabaca altın kesit orantısı demektir.

Gerçekten de beş perdelik filmin ikinci bölümünün sonu ile üçüncü bölümünün başında yer alan 2:3 su bölümü çiz-

gisi, filmin temel durağıdır: Filmde olgunun durduğu *sıfır* noktası burasıdır.

Daha kesin olalım: Vakulinçuk'un cenazesi ile çadır izlekleri, üçüncü bölümden başlayarak değil, ikinci bölümün sonundan başlayarak olguya girmekte, böylece filmin kalan bölümünde 6 puanına, eksik olan 0,18 puanı eklemektedir. Bu da sonuç olarak 6,18 sonucunu, yani altın kesite uygun düşen eksiksiz orantıyı sağlamaktadır.

Bunun gibi, yine benzer bir orantıda, durak noktaları filmin çeşitli bölümlerinde OB'yi değiştirerek, kaymışlardır.

Ama bütün bunların en ilginci, *Potemkin*'de altın kesit yasasına yalnız olgunun *sıfır noktası*'nda uyulmakla kalmayıp, *doruk noktası*'nda da uyulmasıdır. Doruk noktası, zırhlının direğine bayrağın çekilmesidir. Ve bu bayrak, altın kesit noktasında çekilmiştir! Ama bu kez altın kesit, filmin öbür ucuna göre —3:2 noktasında— hesaplanmıştır: Yani ilk üç bölüm ile son iki bölüm arasında, *üçüncü bölüm*'ün sonuna rastlayan su bölümü çizgisinde. Bayrağın dördüncü bölümün başında hâlâ görülmesinden dolayı, dördüncü bölüme bir taşmayla. Böylece *Potemkin*'de yalnız her bölüm değil, aynı zamanda bütün film, iki yücelim noktasında —tam devinimsizlik noktası ile atılım noktasında— altın kesit yasasını —doğanın örgensel olaylarının yapı yasasını— sıkı sıkıya izler.

Potemkin'in düzenlemesindeki örgenselliğin gizemi buradadır; başlangıçta öne sürdüğümüz genel düzenleme varsayımlarının kılgıdaki doğrulanması da yine buradadır.

Coşturuculuk sorununa yönelmeden önce, *Potemkin*'in bir kez filmin başından, öbür kez sonundan hesaplanarak, doruk noktası ile karşı-doruk noktasının iki kez altın kesite rastlayan tek yapıt olmadığını belirtelim. *Potemkin* bu açıdan hiç de tek örnek değildir. Komşu sanatların herhangi birinde, iki çarpıcı noktanın da düzenleme yapısında altın kesitin iki noktası üzerinde yer aldığının örnekleri bulunabilir. Bu durumda noktalar, kendi aralarında bölünmüş olan temel parçaların iki ucuna göre hesaplanmıştır.

Bu «çifte altın kesit»in resimden alınmış bir örneğini sunalım.

Bu örnek gerçekten ilginçtir; çünkü resimde gerçekçi eğilimin en önemli ve en tartışmasız temsilcisinin yapıtından alınmıştır.

Bu örneğe bu ressamda rastlanması, gerçekçilik için yalnızca kaba bir doğruluğun yeterli olduğu, düzenlemenin gerçekleştirilmesindeki titizliğin hiç önem taşımadığı, hatta zararlı olduğu yolundaki önyargıları çürütmeye de yarayabilir.

Gerçekçiliğin büyük ustalarının çalışmaları çözümlenince, bunun tersi ortaya çıkmaktadır. Düzenleme sorunları, bu ressamları en azından yaşamın doğruluğunu yaratma sorunu denli uğraştırmıştır; çünkü sonuna dek duyulan doğru ve duyumlarının sonuna dek anlatılan doğru, sanatçının elindeki bütün araçlara başvurularak somutlaşır. Ama bütün bunlar daha önce de uzun uzadıya anlatılmıştı. Biz örneğimize dönelim. Sözünü ettiğimiz tablo, V.İ. Surikov'un *«Boyar Morozova»* sıdır.

Stassov 1887'de bu tablo ile doğrunun bu yaratıcısı üzerine şunları yazmaktaydı:

> .... Surikov öyle bir tablo yarattı ki, bana göre, konusunu Rus tarihinden alan bütün tablolarımızın önünde yer almaktadır.... Surikov'un bu yeni tablosuna esin veren doğrunun gücü, tarihe uygunluğun gücü şaşırtıcıdır....

Aynı Surikov, yine buna bağlı olarak Akademi'deki üyeliği konusunda şunları yazıyordu:

> Düzenleme beni her zaman her şeyin üstünde uğraştırmıştır. Bana Akademi'de «düzenleyici» derlerdi. Düzenlemenin doğal ve güzel olan yanını durmaksızın inceledim. Evimde de kendi kendime sorunlar ortaya atar, bunları çözerdim....

Surikov yaşamı boyunca bir «düzenleyici» olarak kaldı. Tablolarından herhangi biri bunun canlı kanıtıdır. En inandırıcı kanıtı da *«Boyar Morozova»*dır.

Bu tabloda düzenlemenin «doğal» ve güzel olan yanlarının birliği en varsıl biçimde ortaya konmuştur.

İyi ama, «doğalın ve güzelin» bu birliği, yukarıda tanımlandığı biçimdeki «örgensellik» değilse nedir?

Bu, örgensellik sorununun, orantılarda altın kesiti araştırmanın ta kendisidir.

Yine aynı Stassov, «*Boyar Morozova*»dan bir «koro»nun çevrelediği bir «solist» gibi söz açıyordu. Tablonun orta «bölüm»ü boyarındır. Tablonun orta bölümü ona ayrılmıştır. Boyarın rolü, tablonun konusundaki en yüksek nokta ve en alçak noktayla saptanmıştır. En yüksek nokta, Morozova'nın yukarıya kalkmış elidir; eski Hıristiyanların ıstavroz işaretini yapar. Öbür nokta, yaşlı bir kadının boyara doğru umutsuzlukla uzanmış elidir; bu elin altında ahret mutluluğunun son umuduyla birlikte, kızağın ucu da kayar.

Bunlar, Boyar Morozova'nın rolüyle ilgili dramın iki temel noktasıdır: «Sıfır» noktası ile en büyük atılım noktası.

Dramın birliği, bu iki noktanın, tablonun tüm yapısını belirleyen temel orta köşegeninde yer almasıyla çizilmiş gibidir. Bu noktalar, bu köşegene tam *denk düşmezler;* canlı bir tablo ile değişmez geometrik bir çizem arasındaki ayrım da zaten buradadır. Ama bu köşegene doğru *devinim* ile bu köşegenle *bağlantı* açıkça ortadadır.

Dramın bu iki noktasının yakınından hangi belirleyici kesitlerin geçtiğini anlatmaya çalışacağız.

Küçük bir çizemsel-geometrik çalışma, dramın bu iki noktasının kendi aralarında iki düşey kesit içerdiğini, bunların da tablonun dikdörtgen biçimindeki her kenarına göre 0,618'den geçtiklerini gösterecektir!

«Alttaki nokta», sol kenardan 0,618 uzaklıkta bulunan AB kesitiyle tam çakışmaktadır. Peki, «üstteki nokta»nın durumu nedir? İlk bakışta açık bir çelişki görülüyor: Tablonun sağ kenarından 0,618 uzaklığında olan Al, Bl kesiti, boyarın elinden değil, hatta başından ya da gözünden de değil, ağzının önünden geçmektedir! Başka bir deyişle, bu belirleyici kesit, dikkati çekmenin bu en büyük aracı, havadan, boşluktan, ağzın önünden geçer gibidir.

Kabul ediyorum: Ağzın önünden geçiyor.

Kabul ediyorum: Havadan geçiyor.

Ama şunu hiçbir zaman kabul etmiyorum: «Boşluktan geçiyor». Tam tersine!

Altın kesit burada en önemli olanı kesip ayırıyor. Ve burada beklenmedik olan şey, bu *en önemli olanın yoğrumsal yönden gösterilemeyecek oluşudur.*

Al, Bl altın kesiti, boyarın ağzından çıkan sözlerinin üzerinden geçiyor: Çünkü burada ne eller, ne parıl parıl yanan gözler, ne de ağız önemlidir.

Burada önemli olan, *bağnaz bir inancın ateşli sözleridir.*

Morozova'nın gücü de buradadır. Aynı Stassov, bu kadın boyar için şunları yazıyordu: «O zaman bağnazların önderi olan Avvakum bu kadın için 'koyunların (inananların) arasında bir kurt' olduğunu söylemiştir!» Ne yapalım ki bir el, bir göz, bir yüz gösterilebilir ama ses gösterilemez.

Bu durumda Surikov ne yapıyor? «Yoğrumsal bakımdan gösterilemeyecek» olan sesin yükseldiği noktaya, izleyicinin dikkatini çekecek hiçbir ayrıntı koymuyor. Buna karşılık, bu dikkatin bu nokta üzerinde daha büyük bir güçle toplanmasını zorluyor; çünkü bu nokta, tablonun yüzeyinde gözü yeden düzenlemenin iki temel bölümünün kesiştikleri yerde bulunan, yoğrumsal bakımdan gösterilemeyen noktadır. Daha kesin bir deyişle burası, köşegenin temel düzenleme çizgisi ile altın kesitten geçen çizginin kesişme noktasıdır. Surikov burada düzenlemeyle ilgili bölünmeler dizgesi sayesinde, betisel (figurative) yoğrumsal gösterimin dar çerçevesinden çıkıyor; bunu da yalnızca betisel gösterim araçlarıyla gösterilmesi olanaksız olanı duyurmak için yapıyor! Surikov, dikkati yalnız Boyar Morozova'nın üzerine, yalnız onun yüzüne değil, aynı zamanda dudaklarından dökülen ateşli söylevin sözcükleri üzerine de topluyor.

Görüldüğü üzere, *Potemkin*'de olduğu gibi burada da, üstteki nokta da alttaki nokta da altın kesitin üzerindedir. Benzerliğin bundan da ileri gittiğini belirtmek ilginç olacaktır.

Surikov'da bir boyuttan öbürüne geçişi, «en yüksek atılım noktası»nda bulduk.

Gösterilmeyen ses, bu noktayla çakışır.

Aynı şey *Potemkin*'deki «en üst atılım noktası»nda da

ortava çıkar: Burada *kızıl* bayrak vardır; bu noktada fotoğrafın siyah-gri-beyaz dizisi birden başka bir boyuta, *renge* atılır[1]. Işıklılığın gösterimi böylece renkliliğe dönüşür. Bunu anımsayalım ve şimdi bu çeşit olaylara gerekli dikkatin verileceği coşturuculuk ilkelerinin incelenmesine geçelim.

*
**

Burada «doğrudan doğruya» coşturuculuğun doğasını araştırmaya girişecek değiliz. Herhangi bir yapıttaki coşturuculuğu, bunu algılayanın açısından ya da daha doğrusu, bunun izleyici üzerindeki etkisi açısından çözümlemekle yetineceğiz. Etkinin bu temel özelliklerinden yola çıkarak, coşturucu bir düzenlemede bulunması gerekli olan bu temel yapı özelliklerini belirlemeye çalışacağız. O zaman bu özellikleri bizi doğrudan doğruya ilgilendiren örnekle doğrulayabiliriz. En sonunda da bütün bunları kimi genel sonuçlarla sona erdirmek zevkinden kendimizi yoksun bırakmayacağız.

Bunun için, her şeyden önce, birkaç sözcükle coşturuculuk eylemini anlatalım. Bunu, bile bile elden geldiğince en yalın ve sıradan belirtilerle yapacağız. Bundan da en önemli ve belirleyici özellikler kendiliğinden ortaya çıkacaktır.

Bunun en ilkel örneklemesi olarak, coşturuculuğa kendini kaptırmış olan bir izleyicinin dışa vurmuş davranışlarının en yalın betimlemesini ele alalım.

Bu belirtiler yine de öylesine ayırt edicidirler ki, bizi birdenbire sorunun özüne ulaştırırlar. Bu belirtilere göre, coşturuculuk, izleyiciyi oturduğu koltukta yerinden zıplatan şeydir. Ayakta dururken koltuğuna çöktüren şeydir. Bağıracağı sırada alkışa zorlayan şeydir. Gözlerini coşkuyla gözyaşına boğmadan önce parıl parıl ışıtan şeydir... Kısacası izleyiciyi «kendinden geçme»ye zorlayan şeydir.

Daha sevimli bir terim kullanırsak, coşturucu bir yapıtın etkisinin izleyiciyi esrimeye (ecstasy) ulaştıran şey olduğunu söy-

---

[1] **Potemkin** o zamanki bütün filmler gibi siyah-beyaz çevrilmişti. Ancak, zırhlının direğine çekilen kızıl bayrağı belirtmek için, Eisenstein filmin eşlemleri üzerinde bayrağı tek tek kırmızıya boyayarak renkli görünmesini sağlamıştı (Çev.).

leyebiliriz. Bu yeni tanımlama, daha öncekilere herhangi yeni bir şey eklemiyor; çünkü yukarıda söylenenler de aynıydı: *ex-stasis*[1] sözcüğü sözcüğüne «kendinden geçme» ya da «olağan durumundan ayrılma» demektir.

Yukarıda sayılan bütün belirtiler bu formüle sıkı sıkıya bağlıdır: Oturmakta olan kalkar. Ayakta oturan, olduğu yere yığılır. Devinimsiz duran, devinir. Sessiz duran, haykırır. Donuk duran, sevinir. Kupkuru olan, gözyaşlarıyla ıslanır. Bunların her birinde «bir durumdan ayrılış», «kendinden geçiş» ortaya çıkar.

Hepsi bu kadar da değil: «Kendinden geçmek», *hiç*'e geçmek değildir. Kendinden geçmek, ister istemez bir başka şeye, nitelikçe değişik bir şeye, daha öncekinin karşıtı olan bir şeye (devinimsizlikten devinime, sessizlikten gürültüye, vb.) .geçişi içerir.

Bir coşturuculuk yapısının yol açtığı esrime etkisinin böylesine üstünkörü betimlemesinde bile, coşturuculuğun düzenlenmesinde yapının hangi temel belirtileri taşıması gerektiği kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.

Bütün belirtilerine göre, böyle bir yapı, «kendinden geçiş» koşulunu ve değişen niteliklere aralıksız geçişi sürdürmelidir.

Bir kimseyi kendinden geçirmek, bir kimseyi her zamanki dengesinden ve durumundan çıkarmak ve yeni bir duruma aktarmak, bütün bunlar kuşkusuz bir izleyiciyi kavrayabilecek her sanatın etkileyici koşullarında yer alır. Ve sanat biçimleri, bu etkiyi gerçekleştirebilme yeteneklerine göre kümeleşme eğilimindedir. Bu özelliğine göre sıralandığında, bu genel niteliği taşıyış, yapıtın en yüksek derecedeki temel canlılığını ortaya koyar. Görünüşe göre, coşturuculuğun yapıları, bu tek yol üzerindeki yücelim noktalarıdır.

---

1 «Esrime»nin batı dillerindeki karşılıkları olan «extase, ecstasy, Ekstase...»nin türediği Yunanca «eks-tasis», «kendinden çıkma, ayrılma, geçme» anlamlarına gelir (Çev.).

Ve yine görünüşe göre, sanat yapıtlarının düzenlenmesindeki bütün öbür çeşitlemeler, *coşturuculuk türünden yapıyı kullanan en aşırı durumların* («kendinden geçiş»i en aşırı derecede gerçekleştiren durumların) *gittikçe azalan* türevleri sayılabilir.

Hiç kimse coşturuculuktan söz açarken izlek ve içerik sorununa şimdiye dek bir kez bile dokunmamış olmamdan irkilmesin. Biz burada genellikle coşturucu içeriği değil, daha çok düzenlemede gerçekleştirilen coşturuculuğun anlamını tartışıyoruz. Aynı olgu, bir sanat yapıtına, işlemenin herhangi bir biçiminde girebilir: Bir tutanağın soğuk biçiminden, gerçekten coşturucu bir ulusal marşa dek. Bizi burada ilgilendiren de zaten bir olayın «saptanma»sını coşturuculuk düzeyine dek yücelten sanatın bu kendine özgü araçlarıdır.

Bunun her şeyden önce yaratıcının içerikle olan ilişkisine bağlı olduğu tartışma götürmez. Ancak burada anladığımız biçimdeki düzenleme, *her şeyden önce yaratıcının içerikle ilişkisini somutlaştırmaya yarayan bir yapı olduğu gibi,* aynı zamanda izleyiciyi de aynı yolda ilişki kurmaya zorlayan bir yapıdır. Bundan dolayı bu denemede şu ya da bu olaydaki coşturuculuğun «doğa»sıyla pek az ilgilendik; çünkü bu, toplumsal açıdan oldukça görelidir. Biz bu denemede yaratıcının şu ya da bu olayla coşturucu *ilişkisi*'nin niteliği üzerinde de duracak değiliz; çünkü toplumsal açıdan bu da en az birincisi denli görelidir. Bu ikisinin varlığını önsel olarak benimseyip bizi burada ilgilendiren şey, iyice belirlenmiş bir sorundur: «Doğal olaylar»la bu «ilişki», coşturucu bir yapının koşulları içinde düzenleme aracılığıyla nasıl gerçekleştirilmektedir?

Böylece daha önce örgensellik sorununda doğruluğu zaten ortaya çıkan bu savı izleyerek şunu ileri sürebiliriz: İzleyicide «kendinden geçme»yi en son kertede sağlamak istiyorsak, yapıtın içinde buna uygun bir «kılavuz» sunmalıyız ona; izleyici bu kılavuzu izleyerek istenilen koşula girecektir.

Böyle bir öykünmelik (imitative) davranışın en yalın «ilkörneği» (prototype'i) kuşkusuz, kendini coşturuculuğa kaptıran birini, şu ya da bu yolda «kendinden geçmiş» birini görüntülükte esrimeyle izleyen bir kişi olacaktır.

Burada yapı, görüntülerle çakışacaktır. Ve görüntülerin nesnesi —böyle birinin *davranışı*— *zaten* «esrime» yapısının koşullarına uygun olarak geçecektir. Bu durum konuşmadaki belirtilerle bile gösterilebilir. Konuşmanın her zamanki *düzensiz* akışı coşturuculuğa dönüşünce, hemen açıkça davranışçı *dizem*'in biçimini alır. Biçimi yalnız düzyazı değil aynı zamanda kuru da olan bu konuşma, doğası *ozanca* olan biçimlerle, söz ustalıklarıyla (beklenmedik eğretilemeler, anlatımsal imgelerin ortaya çıkışı, vb.) parıldamaya başlar. Hiçbir konuşma belirtisi ya da bir başka insancıl gösteri yoktur ki, böyle bir anda *bir nitelikten yeni bir niteliğe* bu sıçramayı göstermesin. Bu merdivende ilk basamak, düzenlemedeki olanaklar dizisidir.

Bu temel koşul insanda durmayıp, insanın «sınırlarının ötesi»ne geçtiğinde; bir kişinin çevresine ve yakınlarına yayıldığında yani doğrudan doğruya bu çevre aynı «kendinden geçme» koşullarında sunulduğunda, durum daha çapraşık ve daha etkileyici olacaktır. Shakespeare bunun klasik bir örneğini Lear'in «çılgınlığı»nda vermiştir. Buradaki çılgınlık, kişinin sınırlarını aşar, doğanın bir «çılgınlığı»na, bir fırtınaya ulaşır.

«Kendinden geçme» —coşturucu bir etki sağlamak ereğiyle bir başka boyuta geçiş— Shakespeare'in özelliklerindendir.

Hamlet'in Laertes'le düello ettiği görünçlükte, kupasını Hamlet'in onuruna kaldıran Kral Claudius'un sözleriyle «Kral, Hamlet'in soluğu kesilmesin diye içecek!» olgusu, bu «coşturucu kılış»ın Shakespeare'e özgü örneklerinden değil midir?

KRAL: ....Kral, Hamlet'in soluğu kesilmesin diye içecek....
.....
Kupaları verin bana....
.....
Şimdi Kral, Hamlet onuruna içiyor. Haydi başlayın.

(**«Hamlet»**, V. Perde, 2. Görünçlük).

Burada coşturuculuğun yöntemi neredeyse yapılan «işlem»e dek açığa vurulmuştur! Üstelik son derece de yerli yerindedir: Kral, ucu kendi buyruğuyla zehirlenmiş kılıcın şöy-

le bir dokunuşuyla bile düelloda ölecek olanın «soluğu kesilmesin diye» kupasını kaldırmaktadır.

Bu olgudan dolayı, kralın buradaki coşturucu uzun konuşması, içten bir duygunun açığa vuruluşu değil, coşturucu söylevlerin «kural»ına göre *bilerek ve ustaca* kurulmuş bir «duyuru»dur. Bundan dolayı burada daha çok, İngilizlerin coşturuculuğa (pathos'a) karşıt olarak «bathos» (aşırı vurgulama) diye adlandırdıkları durumla ilgili işlemin ve kullanılan araçların açığa vuruluşu yer almaktadır.

Shakespeare'de coşturuculuğun kuruluş yöntemindeki bu «kabaca vurgulama», bizim için çok iyi bir örnek. Unutmayalım ki Shakespeare, trajedilerinin en gerilimli anlarında bu yönteme sıkı sıkıya bağlı kalır. Böylece, Pompeius'un yontusunun ayakları dibinde, katillerin hançerleriyle ölmekte olan Julius Caesar'ın ağzından şu sesleniş, *İngilizceden Latinceye* dönüşüverir: «Et tu, Brute!» (Sen de mi, Brutus!)[1].

Bunun bize daha yakın bir çevreyle ilgili gereçlerde daha iyi işlenmiş, daha az parlak olmayan örnekleri, Zola'nın doğalcılar okulunda ve her şeyden önce de Zola'nın kendinde bol bol bulunabilir.

Zola'da çevrenin doğrudan doğruya betimlenmesi, bu çevrenin ayrıntılarının her görünçlükteki bir olayın ayrı evreleriyle kaynaşması her zaman *gerçekçi* ve *fiziksel* bir yoldan seçilmiş ve sunulmuştur; ama yine her zaman buna bağlı koşulun *yapısındaki* gereklere uyulmuştur[2]. Bu, Zola'nın düzenlemeyle ilgili yapılarının herhangi biri için doğrudur, ama coşturucu

---

1«**Julius Caesar**»da Caesar'ın III. Perde, 1. Görünçlükte öldürülmesi sırasında (Çev.).

2Zola «bilimsel belgelenme»siyle övünmekle birlikte, yadsınamaz sanatsal erekleri için, işlenmemiş özdeğin seçim ve düzenlenişinin de bir ustasıydı. İnsan, Zola'nın «**Meyhane**» («**L'Assamoir**») için tuttuğu «belgesel» notlarında bile, düzenlemedeki imgeleminin çalıştığını görür. Örneğin romandaki temel konutu ya da çamaşırhanedeki kavganın başlangıcını ya da Coupeau'nun alkolden ölümüyle ilgili düşlemsel ayrıntıları anlatan çıplak «dizelgeler»inde bunu görebiliriz (66). Frank Norris'in yapıtlarında da buna benzer çevre düzenlemeleri yer alır (E.).

olması hiç de zorunlu olmayan bir olayı coşturuculuğa ulaştırdığı durumlarda büsbütün göze çarpıcıdır.

Ne düzyazının dizeminde ne görüntüler ve benzetmeler dizgesinde ne görünçlük yapısında ne oluntuların salt düzenlemeyle ilgili öğelerinden herhangi birinde, Zola'ya görünçlükleri için yapısal bir yasa kesinlikle zorunlu değil gibidir; olayları anlatımında Zola'ya yalnızca kendi formülü kılavuzluk eder ve çizdiği kişiler, yazarın kendi yasasına göre davranırlar.

Bu, Zola'nın tutumu için öylesine örnekseldir ki, bunu bu okulun doğalcılarının kullandığı yöntemlere özgü bir işlem sayabiliriz. Bu durumda birincil değer, *kendiliklerinden esrimeli olarak ortaya çıkan*, zaten «kendilerinden geçen» olayların düzenlenmesine verilmiştir; çünkü bunlar betimleme için, varlıklarının tam da böyle esrime anlarında yakalanmışlardır.

Bu yönteme ikinci bir yöntem, düzenlemenin ilkel bir yöntemi eşlik eder: Yansıtılan olaylar *birbirlerine göre* öylesine düzenlenmişlerdir ki, *bunlardan her biri öbürlerinden her birine göre, bir yeğinlikten öbürüne, bir boyuttan öbürüne bir geçiş olarak ortaya çıkarlar.*

Ve bu okul ancak üçüncü ve son durumda, şu katıksız düzenleme öğelerine yönelen koşulları, üstelik seyrek, kullanır: Düzyazının değişen dizemlerindeki devinimler, dilin doğasındaki devinimler ya da dolantıların ve dolaıntılar arasındaki bağların devinimindeki genel yapı.

Çalışmanın bu bölümü, tarihsel olarak «doğalcılık»ın yerini alan okulun payına düşer. Bu okul, sorunun bu yanı için duyduğu coşku yüzünden, bu çalışmayı genellikle, görüntüleri Zola'ya özgü o «Rubens'çe» sağlam özdekçiliğin zararına gerçekleştirmiştir.

Bunu aklımızda tutarak, yine araştırmamızın başlıca ereğine, «Odesa Merdivenleri»ne dönelim. Bu olayın bu görünçlükte nasıl sunulduğuna ve düzenlendiğine bakalım.

İlk ağızda, *ortaya konan kişilerin ve yığınların esrime durumuna* dikkati çekerek, yapı ve düzenlemedeki belirtilerde araştırdığımız şeye bir göz atalım.

Kendimizi *devinim*'in çizgisine verelim.

Burada her şeyden önce, karmakarışık biçimde koşuşan insanların *omuz çekimleri* vardır.

Sonra devinimin bu *karmakarışıklığı* başka bir duruma değişir: Askerlerin basamakları inen ayaklarının *dizemsel* devinimine.

Tartım yükselir. Dizem hızlanır.

Aşağıya doğru bu koşuşma deviniminin hızlanışında, birdenbire bunu altüst eden tersine bir devinim, *yukarıya doğru* bir devinim yer alır: *Yığının* aşağıya doğru can havliyle koşuşması, kollarının arasında ölü oğlunu taşıyan ananın *tek başına* yukarıya doğru *ağır ve görkemli* devinimine sıçrar.

Yığın. Can havliyle koşuşma. Aşağıya doğru.

Sonra birdenbire: Tek başına bir insan. Ağırbaşlı bir yavaşlık. Yukarıya doğru.

Ama bu yalnızca bir an sürer. Yeniden aşağıya doğru devinime bir sıçrayışla karşı karşıya geliriz.

Dizem hızlanır. Tartım yükselir.

Birden, *koşuşan kalabalığın* tartımı, yeni bir hız çeşidine sıçrayıverir: *Merdivenlerden aşağıya yuvarlanan bebek arabasına.* Bebek arabası, aşağıya doğru koşuşma düşüncesini yeni bir boyuta iter: *«Değişmeceli» (mecazi) olarak anlaşılan yuvarlanıştan, yuvarlanmanın fiziksel olgusuna.* Bu *tartım*'ın düzeylerinde bir değişme değildir yalnızca. Bu üstüne üstlük, *anlatım yönteminde,* değişmeceliden fiziksele doğru —yuvarlanmanın gösterilmesinde yer alan fiziksele doğru— bir *sıçrayıştır.*

Omuz çekimleri, genel çekimlere sıçrar.

Bir yığının *karmakarışık* devinimi, askerlerin *dizemli* devinimine.

Hızlı devinimin bir yönü (koşuşan halk), yine aynı hızlı devinim izleğinin bir sonraki evresine (yuvarlanan bebek arabasına).

Yukarıya doğru devinim, *aşağıya doğru* devinime.

Birçok tüfeğin *birçok* atışı, zırhlının toplarından *birinin tek* atışına.

Her adımda bir boyuttan öbürüne bir sıçrama. Bir nitelikten başka bir niteliğe sıçrama. Böylece en sonunda, yalnız tek başına alınan bir oluntuyu (bebek arabasını) değil ama

bütün bir olayı *sergilemenin tüm yöntemi* de aynı sıçramaya uğrar: *Anlatısal* (narrative) çeşitten bir sergileme, yerinden doğrulan taştan aslanın kurgusunda, *imgesel* bir yapı çeşidine sıçrar. Dizemli görsel düzyazı, ozansı görsel söyleme sıçrar.

Yukarıda da belirtildiği gibi, kendini coşturuculuğa kaptırmış bir insanın davranışıyla özdeş bir düzenleme yapısıyla, Odesa Merdivenleri ayrımı, bu çeşit karşıtlara aktarmalarla yürütülmüştür: Karmakarışıklığın yerini dizem, düzyazının yerini ozansı işlem, vb. almıştır. Aşağıya doğru inen her basamak, eylemi alabildiğine hızlandırır; bir nitelikten öbürüne, daha büyük bir yeğinliğe, daha geniş bir boyuta doğru *gittikçe artan* sıçrayış, bu eylemi aşağıya doğru iter.

Görüyoruz ki, merdivenlerdeki yaylım ateşinin coşturuculuğu üzerinde hızla gelişen coşturuculuk izleği, aynı zamanda, olayın yoğrumsal ve dizemsel düzenlenişindeki temel yapının derinliklerine dek işlemektedir[1].

Merdivenlerdeki bu oluntu tek midir? Bu oluntu bu yönüyle yapının genel örneğinden ayrılıyor mu? Hiç de değil. Yöntemin niteliği olan bu özellikler bu oluntuda yalnızca alabildiğine vurgulanmıştır. Nasıl ki, bu oluntunun kendisi de, filmin bir bütün olarak trajik niteliğinde alabildiğine vurgulanmaktadır.

Burada *Potemkin*'in beş perdesinden her birinin altın kesitin orantılarına uygun olarak ayrıldıkları iki bölümün *nitelikleri* konusunda söylediklerimizi anımsamamızın yeridir.

Olgunun her durakta yeni bir niteliğe «sıçradığını» ya da «aktarıldığını» belirtmiştim. Birinci bölümün geçtiği bu yeni nitelik her durumda, *elde olanın en yükseğiydi* ve her seferinde *karşıt yöne* bir sıçramaydı.

Böylece bütün belirleyici düzenleme öğelerinde her zaman, her yerde esrimenin temel formülüyle karşı karşıya ge-

---

1 Daha önce belirttiğim gibi, bu çözümleme yalnızca düzenlemenin «ana çizgileri»yle ilgilidir. Bununla birlikte **Potemkin**'in dokusu, mikroskop altındaki bir inceleme gibi, on dört çekimin 138 - 143. sayfalardaki çözümlenmesinde gerçekleştirilmiştir (E).

liriz: «Kendinden geçme» sıçrayışı, her zaman yeni bir niteliğe sıçramadır ve çoğunlukla da karşıt yönde bir sıçramadır.

Yukarıda altın kesit ve orantıların kurulması konularında olduğu gibi, burada da yapıtın örgensel birliğinin «gizemi»ni doğrudan doğruya yapıtın *devinim*'inde buluruz. Çünkü bir nitelikten öbürüne sıçramalarla geçiş, *yalnız bir büyüme formülü değil,* daha fazlasıdır, *bir gelişme formülüdür:* Bizi yalnızca *doğanın evrim yasalarına bağlı, tek tek «bitkisel» birimler olarak değil, fakat bir topluluğun ve toplumsal birliğin bireyleri, bunların gelişmesine bilinçli olarak katılan biri olarak* sürükleyen bir gelişmenin formülü. Toplumsal gelişmenin, toplumdaki devinimin yöneldiği devrimlerde yer alanın da, toplumsal olayların yorumundaki tam da bu sıçrama olduğunu biliyoruz.

Burada *Potemkin*'in örgenselliği üçüncü kez önümüzde belirir: *Çünkü filmin bir bütün olarak düzenlenişi ve her düzenleme halkasının yapısını belirleyen bu sıçrama, içeriğin temel izleğinin en belirleyici öğesindeki yapının düzenlenmesine bir katkıdır. Bu öğe, devrimci patlayıştır; toplumsal gelişmenin bilinçliliğini yöneten ayrılmaz bağlardan biri olarak işleyen sıçramalardan biri olan patlayış.*

Ama:

Bir sıçrama. Nitelikten niteliğe bir geçiş. Karşıta bir geçiş.

Bütün bunlar, gelişmenin eytişimsel bir deviniminin öğeleridir. Ve bu öğeler, özdekçi eytişimin anlaşılmasında yer alır. Bundan yola çıkarak —çözümlemekte olduğumuz yapıtın yapısı denli, herhangi bir coşturucu kuruluşun yapısı için de— diyebiliriz ki: Coşturucu bir yapı, bütün eytişimsel sürecin yasasına uygun olarak, *yücelim ve tözleşme anlarını yeniden yaşamamızı sağlayan,* bunun devinimlerini yankılamaya bizi zorlayan bir yapıdır[1].

---

[1] Bu yazıda bu yasaların yalnız birini inceliyoruz. Bu sorun bütün yönleriyle ayrıntılı olarak, hazırlamakta olduğumuz **«Yönetim»**le ilgili kitapta ele alınacaktır (E.).

Bir yücelme anını, belli bir süreçte, suyun yeni bir özdek —buhar— ya da buzun su, işlenmemiş demirin çelik olduğu noktalar, *anlar* olarak anlıyoruz. Burada da yine aynı kendinden geçmeyi, bir durumdan öbürüne, bir nitelikten öbürüne geçmeyi, *esrime*'yi görüyoruz. Suyun, buharın, buzun ve çeliğin bu dönüşül (kritik) *anlardaki —yücelim* anlarındaki— algılarını ruhbilimsel yönden saptayabilseydik, bize coşturuculuktan, esrimeden bir şeyler anlatacaktı!

Bizlere coşturuculuğun en yüksek biçimleri, esrimenin en yüksek biçimleri verilmiştir.

Yeryuvarının canlıları arasında bize, yalnız bize, dünyanın toplumsal gelişmesi alanındaki en büyük başarılarının, önüne geçilmez oluşumunun her anını adım adım gerçekten yaşamanın yüceliği verilmiştir. Bize verilen bir şey daha vardır: İnsanlık tarihinin büyük dönemeçlerine topluca katılmak ve bu dönemeçleri yürekten duymak. Tarihin bir anını yeniden duymak, coşturuculuğun doruğudur ve bu süreçle birleşme duygusudur. Tarihle birlikte yürüme duygusu. Tarihe topluca katılma duygusu. Yaşamın coşturuculuğu da budur.

Yaşamın, coşturuculuk sanatındaki yansıması da budur. İzleğin coşturuculuğundan doğan düzenlemenin kuruluşu burada örgensel, toplumsal ve bütün öbür evrensel oluşumların sürecini bütünleyen tek ve temel yasayı yansıtır. Bu yasaya —ki bunun yansıması bilincimizdir ve uygulama alanı tüm varlığımızdır— uyarak coşkusal duyumun en yüksek derecesini, coşturuculuğu duymadan edemeyiz.

Geriye bir soru kalıyor: Sanatçı bu düzenleme formüllerini kılgıda nasıl gerçekleştirir? Eczacının reçeteleriyle mi? Hesap cetveliyle mi? Hattatlık örnekleriyle mi? Maymuncukla mı?

Bu düzenleme formülleri, tümüyle coşturucu olan herhangi bir yapıtta bulunur. Ama hiçbir önsel düzenleme hesabıyla gerçekleştirilmez. Yalnız beceri, yalnız el yatkınlığı, yalnız ustalık yeterli değildir.

Gerçek örgenselliğin, gerçek coşturuculuğun en yüksek biçimini gerçekleştirmekte bütün bunlar mutlaka gereklidir, ama yalnızca bunlar yetmez.

Herhangi bir yapıt, ancak izleği, içeriği, düşüncesi, yara-

ucısının düşünceleri, duyguları, soluğuyla sürekli bir birlik oluşturduğunda örgensel olur, ancak o zaman daha yüksek bir örgenselliğin koşullarına ulaşır, bildiğimiz anlamdaki coşturuculuğun alanına girer.

Ancak o zaman örgensellik, bir yapıtı kuran en sıkı biçimlerde kendini gösterir; ancak o zaman bir ustanın algılarındaki sanatçılık, biçimsel yetkinliğin doruğuna erişir.

Ancak ve ancak o zaman bir yapıtın gerçek örgenselliği ortaya çıkacak ve bu yapıt, bağımsız bir olayın eşit hakları olan üyesi olarak doğal ve toplumsal olayların çemberinde yerini alacaktır.

1 Ocak 1939

E K :

Burası, benim tiyatro çalışmalarımın özelliği olan ayrıksınlık (eccentricism) ile sinema çalışmalarımı ayırt edici nitelikte olan coşturuculuk arasındaki bağla ilgili bir soruyu yanıtlamanın belki de en uygun yeridir. Bu, yıllarca önce, Viktor Şklovski'nin parmak bastığı açık bir karşıtlamdır:

> Çünkü Eisenstein, kahramanca biçeminin yaratılmasına, ayrıksın çarpıcı kurgu yoluyla ulaşmıştı (67).

Anlatımsallık (expressiveness) alanında 1920-1923 yıllarındaki tiyatro çalışmamda ayrıksınlığa yol açan bu eğilimlere şöyle bir bakalım.

Ben o zamanlar, «bir adamın öfkesini, trapezden geriye doğru atılacak bir taklakla anlatacak coşkusal bir doyukluğa erişmiş» bir tiyatro düşlemekteydim.

Ve bu düş, dramatik ya da daha doğrusu melodramatik —*ciddi* anlamda melodramatik— tiyatroyla bağlantılıydı!

Kuşkusuz bunda, en değişik çeşitten etkilerin birbirine karışması yok değildi; ama bu başlangıç formülünde daha o zaman iki temel savın sonucu vardı. Bunlar hem benim gelecek-

teki çalışma izlencemin bireysel ve kendine özgü savlarını hem de bunların gerçekleştirilme yöntemlerini oluşturuyorlardı.

Birincisi, *bir çıkış noktası olarak en son ucuna varmış bir tutku.* İkincisi, *bunun somutlaştırılmasının yöntemi olarak alışılmış boyutun parçalanması.*

Bu görüş açısından, izlencemiz kulağa öyle «çılgınca» gelmemektedir.

Bununla birlikte bu ilk günlerde bu savlar, birer *ilke* olarak değil, *doğrudan doğruya* ve *sözcüğü sözcüğüne* yerine getirilmişlerdi. Bundan dolayı da bu savlar çıkış yolunu dramda değil, soytarılık, ayrıksınlık ve çarpıcı kurgu aracıyla buldu.

Bu düş, en arı biçiminde Ostrovski'nin «*Her Akıllının Saf Yanı*» oyununa uygulanan sirk geliştiriminde gerçekleştirilmişti. Görünçlüklerden birinde, Mamayev'i canlandıran Maksim Strauch, bir karikatürden dolayı yeğenine öfkelendiğinde karikatüre bir tos vurur ve kâğıdı yırtarak çerçevenin ötesine doğru bir taklak atar.

Bu an gerek biçim gerek uygulama yönünden bütün yapımın bir simgesi olarak düşünülebilir: Olgunun yeğinliği her yerde, yansıtmanın kabul edilen ölçülerinin sınırları ötesine «taşar»; olguyu alışılmadık bir gerilim derecesiyle kabul edilmiş ölçü ve kabul edilmiş boyutun sınırları ötesine sıçramaya zorlar.

Oyunun bir başka bölümünde, «gergin» bir görünçlüğe gereksinmemiz vardı. Glumov'un günlüğü Golutvin tarafından çalınıp Mamayeva'ya verilmiştir.

«Gerilim», gergin bir söyleşmenin çerçevesinden öteye aktarıldı: Görünçlüğe, gerilimin *yeni bir ölçüsünü* soktuk: Gergin ip. Golutvin bu gergin ipin üzerinde dengesini bulup koşarak konuşur. «Tel üstünde oyun»un böyle bir gerilimi, oyunun *geleneksel* gerilimini genişletir ve onu *gerçek* fiziksel gerilimin yeni bir düzeyine aktarır.

Yapımda tiyatroya özgü oyun da yer almaktaydı, ama «sıcaklıktaki en ufak yükseliş»te, bu, tiyatroya özgü «oyun» hemen sirk «çalışması»na sıçrıyordu: Nitelikten niteliğe sürekli bir sıçramaya.

Bir davranış jimnastiğe dönüveriyor, öfke kendini bir taklak atışla, coşkunluk bir **salto mortale**'yle (ölüm perendesiyle), liriklik «ölüm direği»nde kendini göstermekteydi. Bu biçemin tuhaflığı bir anlatım çeşidinden öbürüne atlamayı sağladığı gibi....[1]

Bu yöntem güldürüde işledi; çünkü sıçrama —birbirini izleyen bir sürecin *devimsel* niteliği— her zaman *duruk* bir durumun içinden, (aynı boyuttaki) *zamandaşlığın* ister istemez dıştan gözlemlenmesinden ortaya çıkar.

«Yeni nitelik» sanki eskisiymiş —«daha önceki» nitelikmiş— gibi işlenmişti. Bu da zaten gülünç etkiler sağlamanın yollarından biridir. Örneğin ulaşımın son aşaması, daha eskisinin ulaşımına bağlı kalmaya zorlanınca ortaya ne eğlenceli bir durum çıkar: Bir otomobile bir öküz (*Kızıl Şeytancıklar*'da / *Krasniye diyavolyata*) ya da katırlar (*Son Milyarder*'de / *Le dernier milliardaire)* koşulduğu zaman olduğu gibi.

Burada önemli olan şudur: Yazarın kendisi de bu durumda bir yandan tiyatrodan sinemaya sıçramayı tamamlarken, aynı zamanda yöntemi kavramada da bir iç sıçramayı tamamlamıştı: Yazar, sıçrama yönteminin, duruk görünüşlerin koşulları altındayken gülünç olduğu halde, devimsel bir sürecin koşulları altında coşturucu olarak işlediğini anlamıştı. Bu, bir başka fırsatta daha ayrıntılı olarak tartışılacak bir konudur.

Bu yazıda şu kadarını söylemek yeter: Benim ayrıksın tiyatro çalışmam ile coşturucu sinema çalışmam arasındaki bağlantı, ilk bakışta sanıldığından çok daha sürekli ve örgenseldir!

BİR NOT :

Kimi zaman sesli sinemadaki uygulama konularında benim düğüne son anda yetişen birine benzemiş olmam tuhaf gelir! Sesli filmin başlangıcında yönetmenlerimizin en genci olan ben, sesli sinema çalışmalarına hepsinden sonra başladım. Ama, olaya yakından bakınca hiç de böyle değildir.

---

[1] Bak. **«Tiyatrodan Geçerek Sinemaya»**, s. 20.

Benim sesli film konusundaki ilk çalışmam... 1926'daydı. Ve (yine!) *Potemkin*'le ilgiliydi.

Potemkin —en azından yabancı ülkelerdeki dağıtımında— kendisi için özel müzik bestelenmiş ender filmlerden biriydi.

Yani *Potemkin*, sessiz sinema koşullarında, herhangi bir sesli filmin taşıdığı koşullara pek yakın bir durumda bulunuyordu.

Besteci, *Potemkin*'den önce ve sonra, öbür sessiz filmler için müzikler hazırlamış olan Edmund Meisel'di. Ama bunda olağanüstü herhangi bir şey yoktu. Çünkü sessiz sinema tarihi, filmler için böyle özel bestelenmiş müziklerle doludur. Hatta müzik, kimi filmlerin çevrilmesi için bile kullanılmıştı: Örneğin Ludwig Berger, *Bir Vals Düşü*'nü *(Ein Walzertraum)* Strauss'un müziği üzerine çevirmişti.

Pek alışılmamış durum, belki de, *Potemkin*'in müziğinin besteleniş tarzıydı. Bu müzik, bugün bizim bir ses kuşağı üzerinde çalışmamıza çok benzer bir yolda hazırlanmıştı. Daha doğrusu, besteci ile yönetmen arasında *her zaman bulunması gereken* yaratıcı dostluk ve yaratıcı işbirliğiyle hazırlanmıştı.

Her şeye karşın, hatta bugün sesli sinema koşullarında bile müzik, hemen her zaman «filmin yanı sıra» yer alır ve eski «müzikle örnekleme»den pek az ayrılır.

Oysa *Potemkin*'de bambaşkaydı bu. Kuşkusuz filmin bütününde ya da sonuna dek böyle olduğu söylenemez: Müzik ısmarlandığında benim Berlin'de kalışım (1926'da) çok kısa bir süreyi kapsıyordu. Ama *Potemkin*'in müziğindeki kesin «etki» ve özellikle «Potemkin»in filoyla karşılaştığı sıradaki «makinelerin müziği» konusunda besteci Meisel'le anlaşmamızı önleyecek denli de kısa değildi bu süre.

Benim besteciden kesinlikle istediğim şuydu: «Filoyla karşılaşma» ayrımında alışılmış ezgiselliği (melodiousness) bir yana bırakarak, bütünüyle vurma çalgıların dizemsel vuruşuna dayanmakla kalmasın, aynı zamanda hem müziğin hem de filmin bu dönüm noktasında *ses kuruluşu*'nda «yeni bir niteliğe geçiş»i sağlayarak bu isteğimi somutlaştırsın.

Böylece *Potemkin* bu noktada biçemsel yönden «müzikle örneklenmiş sessiz film»in sınırlarından kendini kurtararak

yeni bir alana, *sesli film* alanına girer. Burada bu sanat biçiminin gerçek örnekleri, müziksel ve görsel imgelerin kaynaşmış birliğinde yaşar[1], *yapıtı birleşik görsel-işitsel görüntüyle oluşturur.*

İşte «Filoyla Karşılaşma» ayrımı bu öğelere dayanarak, *sesli filmin içsel özündeki olanakları önceden sezip kavradığı* içindir ki, sinema seçkisinde (antolojisinde) seçkin bir yer alır (ve «Odesa Merdivenleri» ayrımıyla birlikte yabancı ülkelerde böylesine «ezici» bir etki yaratmıştır)[2].

Benim için özellikle ilginç olan nokta, *Potemkin*'in bu genel kuruluşunun (yeni bir niteliğe sıçramanın), coşturucu kuruluşu etkileyen her şeyin müzikte de sağlanmış olmasıdır. *Potemkin*'de görmüş olduğumuz niteliksel sıçrama koşulu, izleğin örgenselliğinden ayrılamaz.

Burada «sessiz» *Potemkin,* sesli filme bir ders verir ve durmaksızın şunu vurgular: Örgensel bir yapıt için, tek bir kuruluş yasası, kesinlikle bu yapıtın tüm «anlamları»na işlemelidir ve müziğin «kıyıda kalmaması», tam tersine filmin örgensel bir parçası olması için, yalnız aynı görüntüler ve izleklerle yöneltilmekle kalmamalı, aynı zamanda yapıtı bir bütün olarak yöneten aynı temel yasalara ve kuruluş ilkelerine uymalıdır.

Ben bunu büyük ölçüde, doğrudan doğruya sesli sinemada, ilk sesli filmim olan *Aleksandr Nevski*'de yerine getirebildim. Bunu olanaklı kılan da, Sergey Prokofiyev gibi olağanüstü ve parlak bir sanatçıyla işbirliği yapmamdı (68).

Öte yandan *Potemkin*'in ilk gösteriminin —1925 Aralığında 1905 Devriminin 20. yıldönümü dolayısıyla (zaten film

---

[1] Gördüğümüz gibi, iki yıl sonra yayımlanan **«Bildiri»**miz (bak. I. Ek.), görsel-işitsel görüntü sorununu bu yolda ortaya koyarken, daha önce kanıtlanmış kimi deneylere dayanmaktaydı (E.).

[2] **Potemkin**'in birçok yabancı ülkede özel gösterimler dışında gösterilmesine uzun süre denetleme izin vermemişti. Ama **Potemkin**'in müziği öylesine «ezici»ydi (etkiliydi) ki, kimi ülkede de filmin gösterimine izin verildiği halde, müziğin çalınmasına izin verilmemişti (Çev.).

bunu kutlamak için çevrilmişti) Bolşoy Tiyatrosu'ndaki gösteriminin— *bütün filmin* özgün bir «kendinden geçiş»le sona ermesinin tasarlandığını anımsatmak eğlenceli olacaktır.

Görünçlüklemenin ereğine göre, filmin son çekimi —denizde yol alan zırhlının pruvası—, görüntülüğün yüzeyini yırtıp ileriye çıkacaktı: Görüntülük yırtılıp ikiye ayrılacak ve ardından da 1905 olaylarına katılmış olan etten kemikten gerçek insanlar, gerçek bir anma toplantısına katılıyormuşçasına görüneceklerdi.

Potemkin böylelikle, geçmişte buna benzer bir dizi olguyu bütünlemiş olacaktı.

Kazimir Maleviç daha sonra bana, Subaylar Sokağı'ndaki tiyatroda «budyetliyantsi»nin —Rus gelecekçilerinin— ilk tiyatro oyunlarının başlangıcında da perdenin aynı biçimde yırtıldığını anlattı.

Ama bu örnek, bütün oyunun ne sonunda yer alıyordu ne de onun mantıklı bir sonucuydu. Bu bir iç coşturuculuğun anlatımı değil, daha çok tabak çanak kırmak gibi bir şeydi; «halkın beğenisine bir tokat»tan başka bir şey değildi.

İzleyiciler ile oyuncuları ayıran tül perde, yukarıdakinden bambaşka toplumsal bir coşturuculuk atılımıyla, bambaşka bir tarihte —unutulmaz 14 Temmuz 1789'da—, Paris'teki ufacık bir tiyatroda yırtıldı.

Başında Plancher-Valcour'un bulunduğu «Comédie-Française» Tiyatrosu, halk tiyatrolarına karşı bıkıp usanmadan yürüttüğü savaşımda, eskiden kendine tanınmış ayrıcalığa dayanarak, küçük tiyatrolara zorla uyguladığı bütün yasakların yeniden tanınmasını sağladı. Bunlar arasında, halk tiyatrosu oyuncularına görünçlükte konuşma yasağı, üç kişiden fazlasının görünçlükte görünmesi yasağı gibi yasaklar da yer almaktaydı. Bunlara, oyuncular ile izleyicilerin birbirinden... bir tül perdeyle ayrılması gibi saçma ama kesin yasak da eklenmekteydi. 14 Temmuzda Plancher-Valcour, Bastille'in ele geçirildiğini öğrenir ve yürekten bir coşturuculuğa kendini kaptırarak «Yaşasın özgürlük!» çığlığıyla yumruğunu indirip tül perdeyi ikiye ayırır. 13 Ocak 1791'de, devrim hükümeti tiyatrolara özgürlük tanır (69).

Nihayet yazında da bundan daha tanınmış bir coşturucu atılım örneği gösterilebilir. Bu atılım Golgotha trajedisi sona erdiğinde bir perdenin, tapınak perdesinin yırtılmasına eşlik eder.

Görülüyor ki, bu alanda *Potemkin*'in ataları oldukça tutarsız! Bu çağrışımlardan, bu anılardan hangilerinin benim tasarımın oluşmasına katkıda bulunduğunu söylemek güçtür. Ama bu tasarı, bu filmin doğmasını, gerçekleşmesini ve tamamlanmasını sağlayan bu coşturuculuğun katıksız anlatımıydı.

Kaynak için
yazının başında 193. sayfadaki
açıklamaya bakınız (Çev.).

BAŞARI

İnsanlığın yazgılarını çözme görevini üstlenen bizler, gururumuzdan dolayı kızarmamalıyız.

Gurur[1] kavramına saygınlığını yeniden sağlamalıyız.

Gurur, şunun bunun birtakım ufak tefek özsaygısından doğan kendini beğenme, böbürlenme, şişinme değildir.

Olumlu, canlı, son derece haklı bir gururdur bu.

Günden güne, yıldan yıla, beş yıllık plandan beş yıllık plana utkularını şaşmaz biçimde evrensel tarihin dizelgelerine yazan insanların gururudur bu.

Öyleyse, yaşasın gurur!

Ve Sovyet sinemasının bu yirminci yıldönümünde sevinçten ağzı kulaklarına varıyor.

Yeni düşünyapısal içerik, bu içeriğin somutlaştırılmasında yeni biçimler, kuramsal anlayışta yeni yöntemler... Sovyet sinemasında yer alıp da yabancı izleyiciler topluluğunu öylesine şaşırtan şeyler bunlar işte.

İzleksel çözümlerde her zaman tam olmasa da, biçimsel alanda gerçekleştirilmeleri her zaman yetkin olmasa da, kuramsal bilgi ve anlayışta henüz son kerteye erişmiş olmasa da (bütün bunları eleştirel bir gözle biz kendimiz görmekteyiz), bu filmler anamalcı ülkelerde beklenmedik bir şey olarak ortaya çıktılar.

Çünkü yeni, özgün, toplumcu ekinimizin tanığı olan sinemamızı, başka ülkelerin öbür vakit öldürme ve eğlence araçlarının yanında yer alan sinemasından dipsiz bir uçurum ayı-

---

1 Bu yazının özgün adı «Gurur»dur (Çev.).

rıyor. Toplumsal sorunların birdenbire ayrıntılarıyla gösterildiği filmlerimizin Amerika ile Avrupa'da çıkışı, böyle bir şeyi ne görmüş ne işitmiş olanlarda beklenmedik bir sarsıntı yaratmıştı.

Ama yeterli değildi bu.

Yabancı ülkeler önünde sonunda yararlı bir yapıt gerçekleştiriyorlarsa, bu, dolambaçlı yollardan olmakta ve hepimizin dilediğine pek erişememektedir.

Örneğin Chaplin'in *Asri Zamanlar*'ı *(Modern Times)*, özü yönünden korkunçtur.

Yaratıcısının yurttaş olarak duyduğu acının nerelere dek uzandığını ya da kurulu düzene indirdiği kırbaçların ne denli bilinçli olduğunu yargılayacak değilim.

Ama her görünçlükte ortaya çıkan işçilerden habersiz olan ortalama Amerikalıyı, bu filmin suçlayıcı ve yergici «ikinci yüzü»nün coşkulandırmasının pek de olası olmadığı söylenebilir.

O zamana dek görüntülüklerinde, üzerlerine noktaları konmamış «i»lerin bile yalnız en seyrek ve belirsiz dokundurmalarını görmüş izleyicilere, birdenbire toplumsal sorunlardaki «i»lerin tüm noktaları konmuş filmlerimiz sunulduğunda Amerika ile Avrupa'da düşünyapısal bir sarsıntıya yol açmıştı.

Ama bu bile yeterli değil. Biçimsel yönden eksiksiz olmayan bu ilk dönemde filmlerimiz izlek bakımından yeni olmakla birlikte, meraktan fazlasına pek az yol açıyordu.

Dışarıya gönderilen ilk filmlerimizden biri olan *Saray ile Kale*'nin *(Dvorets i krepost)* Berlin'de gösterildiği sırada (sanırım *«Film Postası» / «Filmkurier»*deki) uğradığı yarı alaycı, yarı güç beğenir değerlendirmeyi anımsıyorum:

> Çiğ aydınlatmanın bu göz tırmalayan beceriksizliğine, işlemedeki kaba işçilik de katılınca, bizim inceliklere alışkın görüşümüz için çekicilik, hatta acı bir lezzet taşıyor....

Potemkin'den sonra filmlerimizi birbiri ardından gördüğündeyse, kentsoylu izleyicilerin duygularına ulaşmayı engelleyen zırh diri diri soyulmuştu.

Filmlerimizin yeni düşünyapısal gereklerden, bu gereklerin

düzeyine erişme ve bunları yerine getirme isteğinden doğan biçimsel özellikleri de, bu izleyicileri, izleklerinden ve düşüncelerinden daha az şaşırtmadı.

Ve filmlerimiz, çoğunlukla, ülkemizin diplomatik yönden tanınmasından yıllarca önce, denetlemenin engellerine karşın sınırlar ötesine uzanan yolları zorlayarak, sanat güçleriyle, ülkülerimizin çapını hemen kavrayamamış olanlar arasında bile bize dostlar kazandırdı.

Böylece, bizi çevreleyen sınırların ötesindeki yaşlı sinemaların en kısa sürede önüne geçen, bizim yaşı bakımından en genç, ama coşku ve düşünce derinliği yönünden en güçlü, en canlı ve en varsıl sinemamız olmuştu.

Ve sinemamızın dışarıdaki etkisi sonsuzdu.

Başlangıç yıllarımızda, Amerikan sinemacılarına oldukça borçlandıksa da, bu borcumuzun faiziyle ödendiği de söylenebilirdi.

1930'da New York'a gittiğimde, Milestone'un gösterime yeni çıkan *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok (All Quiet on the Western Front)* filmiyle ilgili gazete kesiklerinin, deyim yerindeyse, altında kalmıştım. Bu eleştiriler arasında bu filmin çevrilişinde bizim etkimizden söz açmayanı yoktu!

Eğer King Vidor'un *Günlük Ekmeğimiz (Our Daily Bread)* filminin gösterime çıkışında Raisman benim durumumda olsaydı, o da kuşkusuz, *Toprak Susadı (Zemliya jajdiyot)* için aynı şeyle karşılaşacaktı.

Sternberg'in *Şanghay Ekspresi (Shanghai Express)* varlığını İlya Trauberg'in *Çin Ekspresi*'ne *(Goluboi ekspres)* borçluydu. *Sokağın Vahşi Çocukları*'nın *(Wild Boys of the Road)*, *Yaşam Yolu*'na *(Putyovka v jizn)* borcu herkesçe benimsenmiştir.

Alman sinema işleyimi *Bizim Emden'imiz*'i *(Unser Emden)*, *Potemkin*'in bir öykünmesi sayıyordu. *Viva Villa!*'nınsa —Meksika'da çevirdiğimiz bitmemiş *Yaşasın Meksika!*'yı *saymazsak*— *Ekim* dahil bütün Sovyet sinemacılarının etkilerini yansıttığı söylenebilir. Mamoulian'ın ilk filmi *Alkış (Applause)*, bizim 1920' lerdeki filmlerimizin en büyük özelliklerinden olan «nesneler simgeciliği»nin etkisindeydi.

Sovyet sinemasının etkisi çok yönlüdür; doğrudan sayılan

örneklerden her biri için, ayrıca dolaylı olan sayısız örnek vardır. Bu etki kimi zaman sonu gelmez üçlü ilişkiden daha geniş izleklere el atma biçiminde kendini göstermekte ya da filmlerimizin özelliği olan, doğruluğa bağlılık içindeki gerçekliğin daha geniş ölçüde sunulması ya da yalnızca sinemamızın yeni düşünyapısal içeriğinin meyvesi olan biçimsel yöntemlerden yararlanma isteği olarak ortaya çıkmaktadır.

Sinemanın kuramsal yönden kavranmasına gelince, bu alanda ülkemizin dışında ancak bir iki bireysel çabaya rastlanmaktadır. Çünkü sanatların bu en büyüleyicisinin araştırma ve çözümleme konusunda doğrudan doğruya sinemacıların giriştikleri çalışmaların tek yoğun ve dizgeli olanı yine bizde yapılmaktadır.

Size diyeceğim birkaç söz de işte bu sanatla ilgilidir.

Sinema gerçekten büyük bir *sanat* olarak eşsizdir; çünkü terimin en geniş anlamıyla toplumculuğun bir çocuğudur. Öbür sanatların ardında yüzyılların geleneği yer alır. Sinemanın tüm tarihinin kapsadığı *yılların* sayısı, öbür sanatların gelişmesinde yer alan *yüzyılların* sayısından daha azdır.

Bununla birlikte işin en önemli yönü şudur: Genellikle *sinemadan bir sanat olarak,* daha sonra da öbür sanatlara yalnız eşit değil, aynı zamanda birçok yönden onlardan üstün bir sanat olarak ancak toplumcu sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte söz edilmeye başlandı.

Her ne kadar sinemamızın tümüyle serpilip gelişmesinden yıllarca önce, ülkemizde en büyük düşünürlerden kimileri sinemanın bütün sanatlar içinde en önemlisi ve yığınları etkileme bakımından en güçlülerinden biri olduğunu belirtmişlerse de, sınırlarımızın ötesindeki insanların sinemanın bir sanat olarak tiyatro, yazın ya da resim denli ciddiye alınmasından söz açmaları için Sovyet filmlerinden oluşan bir yıldız kümesinin ortaya çıkmasını beklemek gerekmişti.

Sinema ancak o zaman müzikholün, lunaparkın, hayvanat bahçesinin, yılgı odalarının düzeyi üstüne yükselmiş ve büyük sanatlar ailesi arasındaki yerini almıştı.

Sinemanın bu yolda tanımlanmasını sağlayan, filmlerimizin içerikleri ve sanat yönünden taşıdıkları ustalıktı.

Çünkü ülkemizde sinema, içinde taşıdığı yetenekleri, her sanatın yüzyıllardan beri ulaştırmaya çalıştığı son aşamaya doğru sonuna dek kullanmasını bildi.

Sinema, sanatların her biri için, olanaklarını ve özlemlerini gerçekleştirmenin en üst derecesi olarak görünmektedir.

Bundan başka sinema, bütün sanat çalışmalarının gerçek ve en son bireşimidir. Sanatların bu bireşimi, Yunan ekininin doruk noktasından sonra parça parça olmuş, Diderot bunu boş yere operada, Wagner müzikli dramda, Sikriyabin renkli konçertolarında, vb. bulmaya çalışmışlardı.

Yontu için, sinema, devinimsizliğin yüzyıllarında en sonunda bir gedik açarak değişen yoğrumsal biçimlerin zincirini sağlamıştır.

Resim için, sinema, yalnız resimdeki görüntülerin devinimi sorununu çözmekle kalmaz, aynı zamanda çizisel sanatın yeni ve benzeri olmayan bir biçimini de ortaya çıkarır: Değişen, dönüşen, kaynaşan biçimlerin, resimlerin, düzenlemelerin özgürce akışından doğan bir sanatın ortaya çıkışı. Şimdiye dek bu, yalnız müzikte gerçekleşme olanağı taşımaktaydı.

Müzik bu olanağı her zaman taşımıştı; ama sinemanın ilerlemesiyle müziğin ezgisel ve dizemsel akışı, görsel, elle dokunulabilir, somut imgeler alanında yeni güçler kazandı (bununla birlikte doğrusunu söylemek gerekirse bizim bu yeni sanattaki kılgılarımız, görsel ve işitsel görüntülerin eksiksiz kaynaşmasının şimdilik ancak pek az örneğini veriyor).

Yazın için, sinema, şiirin ve düzyazının başarmış olduğu dar söylemin, istenilen görüntünün görsel-işitsel algılamalarda doğrudan doğruya gerçekleştirildiği yeni bir alana doğru genişletilmesidir.

Ve nihayet, bir zamanlar ekinin doğuşunda görüncün (spectacle) birbirinden ayrılamayan, sonraları birbirinden ayrı düşen, tiyatronun da yüzyıllar boyunca yeniden kaynaştırmak için boşu boşuna çabaladığı bütün bu öğeler gerçek birliğe ancak sinemada kavuşmuştur.

İşte gerçek birlik:

Yığının ve bireyin birliği. Bu birlikte, yığın, izleyiciye daha «büyük bir kalabalık» izlenimi vermek için bezemin bir ka-

nadından çıkıp öbür kanadından yeniden görünçlüğe koşuşan, «kalabalık görünçlüğün» bir avuç figüranı değil, gerçek bir yığındır.

İnsanın ve uzamın birliği. Tiyatroda bu sorunu çözmek için yaratıcı kaç anlak (zekâ) boş yere çaba harcayıp durdu! Gordon Craig, Adolphe Appia ve daha niceleri! Ve sinemada bu sorun ne denli kolaylıkla çözüldü.

Görüntülük, insan ile çevresini birbirine denkleştirmek için Craig'in soyutlamalarına ayak uydurmak zorunda değildir. Yalnızca bezemin gerçekliğiyle yetinmeyen görüntülük, gerçekliğin kendisini olguya katılmaya zorlar. «Ormanlarımız ve tepelerimiz dans edecek» sözü, bundan böyle bir Krilov masalının eğlenceli dizesi değildir yalnızca, açık havanın film çalgılanmasında oynadığı roldür ve bu rol, filmdeki herhangi bir başka öğeninki denli önemlidir. Film, sinemanın tek bir eylemiyle halkı ve tek bir insanı, kenti ve köyü kaynaştırır. Hem de başdöndürücü bir değişim ve aktarımla. Bütün ülkeleri ya da tek bir insanı bütünüyle kucaklayarak. Yalnız tepelerde kümelenen bulutları dikkatle izleme yeteneğiyle değil, aynı zamanda kirpiklerin altında belirmeye başlayan bir gözyaşı damlasını da izleme yeteneğiyle.

Oyunluk yazarının yaratıcı gücünün yelpazesi bütün sınırları aşacak biçimde genişler. Yalnızca besteci olmaktan uzun süredir çıkmış olan ses başyönetmeninin klavyesiyse, yalnız doğadaki tüm sesleri değil, sanatçının yaratacağı herhangi bir sesi de kucaklayarak, sağa ve sola doğru kilometrelerce uzayıp gider.

Bizler gerçek bir tansığı, şimdilik ancak ufacık bir parçasından yararlanmayı öğrenebildiğimiz uygulayımsal ve sanatsal olanakların bir tansığını avcumuzun içinde tuttuğumuzu zaman zaman unutuyoruz.

Yaratıcı etkinliğin sınırları da aşılmaz engelleri de olmadığını öğrenmiş olan bizler, bu olanakları unutmamalıyız.

Sanatların temel göreve, yani gerçekliğe ve bu gerçekliğin efendisi olan insanı yansıtma görevine kendilerini uyarlama derecelerine göre sıralanmalarını gözümüzün önünde canlandı-

rabilirsek, sinemanın tüm üstünlükleri de gözlerimizin önünde parıldayıp duracaktır.

Kendisini çevreleyen dünyanın bir aynası olan iç dünyasına —özellikleri ve duruşuyla— dokunabilmek için, insanı ayrılmaması gereken ortamından ve toplumdan genellikle koparıp almak zorunda kalan yontunun olanakları ne denli dardır. Sözcükten, renkten, devinimden, dramın değişen evrelerinden, olayların gelişerek ilerleyişinden yoksundur bu olanaklar.

Müziğe, özgül imgeleri taşıma görevini yüklemek için bestecilerin —özellikle Richard Strauss'un— çabaları ne denli boşuna olmuştu.

Düşünce yöntemleri ve ezgisel-dizemsel araçlarla insan bilincinin en ince kıvrımlarına olduğu denli olayların ve dönemlerin devinimlerine de girebilen yazın, her satırda, her sayfada yer alan duyumların enginliğine ancak dokundurmayla yaklaşabilirken ne denli eli kolu bağlıdır.

Tiyatro da bu alanda ne denli eksik ve sınırlıdır. Tiyatro, yazarın kendisinin ve kahramanlarının yaşadığı iç dünyayı, bilincin ve duyguların içsel devinimini, içsel içeriği izleyiciye ancak dıştan görünen «*fiziksel eylem*» *ve davranış*'la aktarabilir.

Sanatlarda geçici olanı ve Lessing'in deyişiyle «öykünücü sınırlamalar»ı bir yana bırakır da en önemli etkenlere dayanırsak her sanatın yöntemini şöyle belirleyebiliriz:

Yontunun yöntemi: İnsan vücudunun yapısına göre biçimlenmiştir.

Resmin yöntemi: Vücutların durumu ve bunların doğayla ilişkisi üzerine biçimlenmiştir.

Yazının yöntemi: Gerçeklik ile insanın karşılıklı ilişkileri üzerine biçimlenmiştir.

Tiyatronun yöntemi: İç ve dış etkenlerle uyarılmış insan davranış ve etkinlikleriyle biçimlenmiştir.

Müziğin yöntemi: Coşkusal olarak kavranan olayların içsel uyum yasalarına göre biçimlenmiştir.

Bütün bu sanatlar —en dışsal ve taşıl (lapidary) ama daha özdeksel ve daha sürekli olandan daha ince ve yoğrumsal ama daha az somut ve ne yazık ki geçici olana dek— ellerindeki bütün araçlarla tek bir ereğe ulaşmaya çalışırlar: Yapıla-

rıyla ve yöntemleriyle, gerçekliği ve her şeyin üstünde de insanın bilinçliliğini ve duygularını yeniden kurmaya ve yaratmaya. «Daha önceki» sanatlardan hiçbiri bu ereği tümüyle gerçekleştirememişti.

Çünkü bunlardan birinin tavanı, insan vücududur.

Bir başkasının tavanı, insanın eylemleri ve davranışlarıdır.

Bir üçüncüsününki, bunlara eşlik eden ele avuca sığmaz coşkusal uyumdur.

İnsanın iç dünyasını tümüyle kucaklamak, dış dünyayı tümüyle yeniden kurmak, bu sanatlardan hiçbiri tarafından gerçekleştirilemez.

Bu sanatlardan herhangi biri, kendi çerçevesinin dışında böyle bir ereğe ulaşmaya çabaladığında, bu sanatı ayakta tutan temel ister istemez yıkılır.

Rodin'in hiç aşılmamış yapıtlarından biri olan «*Balzac*», yontunun yıkılışına bir örnek değil midir? Bu, *aşılmış* olan yontudur.

«Aşılmış», yani *artık* yontudan daha fazla bir şey. Kuşkusuz «*Balzac*» yontusu yontudan *daha da fazlasını* yansıtıyor, ama işte bu yüzden de artık yontu *değil.*

Şunu söyleyeceğim: Bu yapıtın şaşırtıcı ve benzersiz yönü, burada anlatımsal görevin geleneksel olarak bu alana özgü sınırların dışına çıkması olgusundan kaynaklanıyor.

Bu anıtın açılışı (1 Temmuz 1939) dolayısıyla Paris'ten gönderilen mektuplardan birinde, adını bilmediğim birinin, «*Balzac*» yontusunu yaparken Rodin'e kılavuzluk eden görüşlerle ilgili anısına rastlamıştım:

.... Rodin bana bir seferinde şunu anlattı: Louvre'da Houdon'un yaptığı Mirabeau'nun olağanüstü büstü önündeyken, daha sonra bütün yapıtını etkileyen bir düşünce doğuvermiş. Rodin, Mirabeau'nun başının yukarıya kalkık olduğunu ve otoriter bakışlarının sanki sonsuz bir kalabalığın üzerinden kayarmışçasına göründüğüne dikkat etmiş. Ve Rodin, kendi anlattığına göre, Houdon'un bununla, Mirabeau'nun seslendiği görünmeyen kalabalığı duyurmak istediğini kavramış.

Rodin de «*Balzac*»ını yaparken, yazarı çevreleyen havayı

yeniden yaratmaya çabaladı. Balzac'ı ropdöşambrı içinde, uykulu gibi gezer göstererek, izleyicilerin, bu derin görüş sahibi yazarı geceleri uykusuz saatlerinde yapıtlarını yazdırırken gözleri önünde canlandırmalarını istiyordu.

İstiyordu ki yontusuna bakılınca, odanın düzensizliği, yatağın dağınıklığı, yerlere atılmış prova sayfaları göz önünde canlandırılabilsin. İstiyordu ki, öke (dâhi) Balzac'ın bütün kahramanları yazarın çevresinde görünsün. İnsanı ve gördüklerini, insanı ve çevresini, insanı ve çevresine topladıklarını bütün sanatlar içinde sinema gibi hangisi gösterebilir?

Yazında bu ereğe ulaşmakta en yiğitçe girişim, «*Ulysses*» ile «*Finnegan'ın Gecesi*»nde James Joyce'unkidir. Joyce bu yapıtlarda, gerçekliğin insan bilincine ve duygularına düzgünce ve bozularak yansımasının sınırına erişmişti.

Joyce'un özgünlüğü, bu görevi, yazma yönteminin özel ikili düzeyiyle çözmeye çalışma girişimiyle ortaya çıktı: Joyce, olayların akışının sergilenmesini, bu olayların aynı zamanda romanın başkahramanlarından birinin bilincinden ve duygularından, çağrışımlarından ve coşkularından kendine özgü biçimde geçişiyle birlikte veriyordu. Yazın burada, başka hiçbir yerde olmadığı denli, hemen hemen fizyolojik bir elle dokunurluğu gerçekleştirmekteydi. Yine burada, yazınsal etkileme yöntemlerinin tüm araçlarına, «aşırı-lirik» diyebileceğim bir yapı eklenmekteydi. Çünkü lirik, imgelemle birlikte, duyguların içsel mantığının en gizli bölümlerini eşit ölçüde yeniden kurmaktaysa da, Joyce bunu hem coşkuların fizyolojik düzenlenişinde hem de düşünce oluşumunun çekirdeği olarak ortaya koymaktaydı.

Bundan dolayı, Joyce'un yapıtında erişilen etki zaman zaman şaşırtıcı ölçülere varır; ne var ki bunun pahası, yazınsal söylemin temellerinin tümüyle çöküşü, doğrudan doğruya yazınsal yöntemin tümüyle dağılışıdır; çünkü sıradan okur için betik, bir «abrakadabra»ya dönüşür.

Bu noktada Joyce, anamalcılığın emperyalist aşamaya girmesiyle birlikte sanatta en çok serpilip gelişen sözde «sol» eğilimlerin üzücü yazgısını paylaşır.

Bu «solcu» sanatları, bu eğilimleri açısından incelersek, bu olayın oldukça tuhaf bir açıklamasını buluruz.

Bir yanda, kurulu düzenin sürekliliğine kesin bir inanç, dolayısıyla insanın sınırlılığına bir inanç vardır.

Öte yanda, söz konusu sanatlar kendi sınırlarının ötesine adım atma gereksinimini duyarlar.

Bu durum çoğunlukla bir patlamaya yol açar; ama bu patlama dışarıya doğru, sanatın çerçevesini genişletmeye doğru değil —böyle bir şey ancak bu sanatın içeriğinin emperyalizme karşı ve ileriye dönük bir yönde genişletilmesiyle olabilir—, içeriye doğru, sanatların *içeriğine* doğru değil, *araçlarına* doğrudur. Patlama, yaratıcı ve ilerici değil, yıkıcıdır.

Tarihin ilerici kesimiyle birleşmeye karar veremeyen, böylece kendi kendilerini mahkûm eden sanatçıların durumu budur. Bu sanatçılar, kafalarını duvara vururlarsa, kendi olanaklarının tavanını deleceklerini sanan insanlara benzerler.

Oysa gelişmeyi sonuna dek benimseyen, kendi sanatlarının yazgısını her zaman gelişmenin yazgısına bağlayan sanatçıların yazgısı ne denli parlaktır.

Gelecekçi bir ozanken, kendini çağımızın en büyük ozanı yapan yola giren Mayakovski'nin öyküsü böyledir.

Yapıtlarında kimi biçimcilik depreşmelerine karşın, gelişmeye açık dürüstlüklerini lekelememiş öbür sanatçıların öyküsü de böyledir.

Yaratıcılar için tek yol, tek çıkış budur.

Sanatlar da düşünyapısal sınırları, gelişmeye açık bir içerik ve düşünyapıyla ancak bu yoldan aşıp çıkabilirler.

Bu sanatların anlatım araçları için çıkış noktası, bütün olanaklarının daha yetkin bir aşamasına, yani sinemaya geçişte bulunmaktadır.

Çünkü ancak sinema, kendi oyunbiliminin estetik temeli olarak insan vücudunun yalnız duruk durumlarını, eylemlerinin ve davranışlarının devingenliklerini değil, aynı zamanda insanın duygu ve düşüncelerinin her türlü değişikliklerini ve devinimlerini yansıtan sonsuz genişlikteki dizisini de alabilir. Bu, yalnızca insanın eylemini ve davranışını görüntülükte sergileyen bir gereç değil, aynı zamanda dünyanın ve gerçekliğin

bilinçli ve duyumlanmış yansımasının üzerinde yer aldığı bir düzenleme çerçevesidir.

Sinema, düşünen ve duyan insandan ayrılamayan bir coşkuyla yazılmış izleği, gittikçe daha çok sinemalık anlatım içinde tekrar tekrar yenilenmeye zorlayarak, gerçekliğin varsıllığını, gerçeği denetleyen güçlerin varsıllığını gözler önüne ne denli kolaylıkla serebilir.

Bu, tiyatroya göre bir iş de değildir. Bu, tiyatronun olanaklarındaki «tavan»ın üstünde bir düzeydir. Tiyatro da bu olanakların sınırlarını aşmak istediğinde, en az yazın denli, yaşama benzerliğinin ve gerçekçi niteliklerinin bedelini öder. O zaman tiyatro, bir Maeterlinck'in oyunlarında gördüğümüz gibi, özdeksizciliğe (immateriality) yönelir; Maeterlinck'in tiyatro için düşlediği «izlence»yse, bu ülkünün, kendi mavi kuşu denli ele avca sığmaz olduğunu görür[1].

Tiyatro kendini «bireşimci» ereklere verdiği anda önüne geçilmez biçimde nasıl da gerçekçilik karşıtı yıkıntılara ayak basar! Bu hakikati ortaya koymak için iki örnek yeter bize: İkisi de birbiri ardından, 1890'da ve 1910'da Paris'te açılan «Théâtre d'Art» («Sanat Tiyatrosu») ile «Théâtre des Arts» («Sanatlar Tiyatrosu»). Bu tiyatrolardan, simgeci ozan Paul Fort'un kurduğu birinci tiyatronun özdeyişi şuydu: «Bezemi de, geri kalan her şey gibi, söz yaratır» (70).

Bu görüş uygulamada Pierre Quillard'ın *«Elleri Kesik Genç Kız» («La fille aux mains coupées»*, 1891) gibi görünçlüklemelere yol açmıştı.

> .... Söyleşmeli şiir biçimindeki bu oyun, şöyle görünçlüklenmişti: Perdenin yanında ayakta duran bir öyküleyici, görünçlük değişmelerini ve olaylar örgüsünün serimini belirten düzyazı parçalarını okurken tül perdeyle ayrılmış görünçlükte de oyuncular, Paul Séruzier'nin yaptığı dua eden meleklerin ilkel ikonlarını andıran yaldızlı bir tablo önünde şiir parçalarını okuyup dolaşıyorlardı. Bu biçemleştirilmiş bezem, «dizelere hapsedilmiş lirisizmi açığa vurma»ya yarayan bir araç olarak kullanılmaktaydı (71).

---

1 Eisenstein burada Maurice Maeterlinck'in **«Mavi Kuş» («L'oiseau bleu»)** adlı oyununa dokundurma yapıyor (Çev.).

Eleştirmen Pierre Véber şöyle yazmıştı:

Lirik sözler yeğlenmiş. Böylece tiyatro ortadan hemen tümüyle yitip gitmiş ve yerini bir tür ozansı bezemi andıran tumturaklı bir söyleşmeye bırakmış görünüyor.

Pierre Quillard, «bezemin, renk ve çizgideki benzerlikler sayesinde dramla birlikte yanılsamaya katkıda bulunacak salt süsleyici buluşlar olmasını» istemişti (72).

Paul Fort'un tiyatrosu, izleyicilerin «tümevarımlı yoldan etkilenmesi»nde yeni yöntemler aramaya çalışırken, simgeciliğin ozanları ve kuramcıları arasında yaygın olan bir düşünceyi, değişik duyumlar arasındaki karşılıklılık kuramını uygulamaya geçirmeye çaba harcadı.... (73).

Kendi başlarına ele alındıklarında hiçbir biçimde kınanmaması gereken tiyatrodaki bu yeni yönelimler, en saçma ve yüzeysel aşırılıklara ulaştı:

(Paul Fort), J.-Napoléon Roinard'ın «sekiz gizemsel simge ve üç açımlamalı» **«Ezgiler Ezgisi»**nin (**«Le Cantique des Cantiques»**) görünçlüklemesine yalnız bir müzik eşliği koymakla kalmadı, ayrıca titremsellikleri dizelere karşılık olan bir kokular eşliği de koydu. Çünkü, Rimbaud'nun **«Ünlüler»**inden, René Ghil'in çalgılama kuramından ve Chardin Hardancourt'un **«Kokuların Çalgılanması Kitabı»**ndan (**«Livre d'orchestration des parfums»**) esinlenen yazar, müzik titremleri, şiir, bezem ve kokular arasında bir uyum kurmaya çalışmıştı (74).

Bana kalırsa öbür öğelerde bulunan karşılıklardaki eksiklikler tiyatroyu bu saçmalığa götürmüştü.

Varlıklı bir özenci (amatör) olan Jacques Rouché'nin kurduğu öbür tiyatronun izlencesi de yine buna benzer nitelikte birçok nokta içermekteydi: «Geleneksel bezemlerde usta olan Dethomas, Drésa, Piot gibi bezemciler 'seslerin senfonisini bütünleyecek bir renkler senfonisi' bestelemeye girişmişlerdi» (75).

Bireşime varmayı erekleyen bu tür bütün girişimler, ister istemez kendi kendini yıkar ve yalnızca gerçekçiliğin karşıtına ulaştırır.

Oysa yine bu aynı erekler sinema için saptandığında, sinemayı gerçekçilikten uzaklaştırmak şöyle dursun, sinemanın gerçekçilikteki gücünü büsbütün artırır.

Örneğin, Kabuki tiyatrosundaki öyküleyiciden aktarılan beklenmedik «bilgi verici» öyküleyici, sessiz sinema döneminde bile, filmin örüsü içine arayazılar biçiminde eksiksiz ve örgensel olarak yerleştirilmişti. Arayazı bugün de «görünçlük değişmelerini ve olaylar örgüsünün serimini belirten düzyazı bölümlerini» kimseyi sıkmaksızın öykülüyor, böylelikle özyapıların lirik deneyimlerinin anlatımını filmin görsel öğesine bırakıyor.

100

10 değil

20 değil

tamı tamına

100

milyon

Daha sessiz sinema döneminde bile, arayazıları kurgu yardımıyla ve çerçeve içindeki orantılarını değiştirerek dramın bir öğesi biçimine sokmuş, böylelikle bu yönde daha da ileriye gitme girişimlerinde bulunmuştuk. *Eski ile Yeni*'nin açılış ayrımında, filmin coşkusal dizemine ve havasına doğrudan doğruya sokulmuş bulunan arayazıları anımsayalım:

Arayazı sesli filmde de anlatımsal araçlar arasındaki yerini (*Minin ile Pojarski / Minin i Pojarski*'deki arayazıları kaldırmaya çalışın ve geriye ne kaldığını görün!) ve benzeri olan öyküleyicinin sesini (daha önce anlatmış olduğumuz, tiyatrolardaki «gelenek»le özdeş olan öyküleyiciyi) koruyarak, bunları başarıyla kullandı.

1929'da Berlin'de müteveffa Pirandello'yla görüştüğümde bu sesle neler yapılabileceğini düşleyip durmaktaydı.

Eylemin dışında olup da eyleme karışan böyle bir ses, Pirandello'nun düşüncesine ne denli yakındır! Bu sesin yergili ereklerle kullanılışı, René Clair'in *Son Milyarder*'inde *(Le dernier milliardaire)* başarıyla ortaya konmuş, hele Kuleşov'un O. Henry'yle ilgili *Büyük Avutucu (Velikii uteşitel)* filminde daha da ustaca kullanılmıştır.

vb. (76).

Sovyet filmlerinde bu sesin dramatik, hatta trajik bir erekle tek kullanılışı, yönetmen Ester Şub ve açıklamanın yazarı Vsevolod Vişnevski tarafından *İspanya*'da *(İspaniya)* olmuştu. Ne var ki bu filmde de sesin etkisi, öykülemenin düzenlenişine gereken özenin gösterilmemesi ve seslendirmenin iyi yapılamamasından dolayı başarısızlığa uğramıştı. Bununla birlikte sesin gerek bu filmde gerekse belgesel filmlerde buna benzer birçok kullanılışının özgül örneği, Ivens'in *İspanyol Toprağı (The Spanish Earth)* filmi için Ernest Hemingway'in yazıp okuduğu betikte bulunabilir.

«Théâtre d'Art»ın görünçlüğü boyunca gerilen tül perdenin «gizem»i, görünüşe göre, boyalı bezemin özdeksel bakımdan gerçek olan çevresindeki çeşitli öğeleri, üçboyutlu insanları ve gerçek dokumaları (yaldızlı yüzeyler gibi) «birleştirmek» isteğinde yatmaktadır.

Tiyatronun sorunlarının en gücüdür bu: Bunun belki yüz çeşit çözümü araştırılmış, ama hemen hepsi de her zaman şu ya da bu ölçüde anlamsızlıkla sonuçlanmıştır. Oysa sinema, görünüşte nesnelerin kendisi denli gerçek olan görüntülerin fotoğrafını saptayarak, bu sorunu son derece kolaylıkla çözebilir. Sesin yalnızca doğalcı ve edilgin saptanmasının dışında, etkin ve düşlere yer veren saptanmasındaki gizemlerinde de, dolaysız, gerçek özleriyle birleştirilmeye ve çalgılanmaya yatkın olmayan seslerin buna benzer gizli uyumlanma gücü yatmaktadır.

Nihayet sinema en büyük başarısını, tiyatronun yenilerek çekilmek zorunda kaldığı bir alanda kazanır. Sinemanın özellikle büyük bir utku kazandığı alan, «seslerin senfonisini renklerin senfonisinin bütünlemesi» değildir[1].

Hayır, bu yalnız sinemanın ulaşabileceği bir utkudur.

Bu, «dizelerde hapsedilmiş lirizmin» gerçek ve eksiksiz «açığa vuruluşudur». Filmin yaratıcısı, yapıtının özellikle coşkusal bölümlerinde bu lirizme ister istemez ulaşır.

---

1 Bununla yalnız Technicolor, Agfacolor, vb. işlemlerin kullanılışını kastetmiyorum; sesli filmde siyahtan beyaza uzanan varsıl bir yelpazenin duyarlı kullanılışıdır anlatmak istediğim (E.).

Bu girişimin hem «sol» tiyatroda hem de «sol» yazındaki düş kırıklığı yaratan sonuçlarını daha önce belirtmiştik.

Bu sorunun çözümü olduğu gibi sinemaya bırakılmıştı.

Ancak sinemada gerçek olaylar, tüm özdeksel ve duyumsal bütünlüklerinin varsıllığıyla, *aynı zamanda:*

içeriklerinin açığa vuruluşunda, *destansı* (epic),

konularının işlenişinde, *dramatik,*

ve belki de ancak sinemanın görsel-işitsel görüntüler dizgesindeki denli titiz bir biçimde, yazarın izlekle ilgili deneyiminin en ince ayırtılarının yansıdığı bir yetkinlik derecesiyle *lirik* olabilirler.

Herhangi bir film ya da filmin herhangi bir parçası, bu üçlü dramatik bireşimi sağladığında, etkileme gücü özellikle büyüktür.

Kendi yapıtlarımda en başarılı saydığım üç ayrım, bu niteliği taşır: Bu ayrımlar destansı, dramatik ve aynı zamanda son derece liriktir (eğer lirizmden, ortaya çıkan biçimleri belirleyen birçok bireysel deneyimlerin ayırtıları anlaşılırsa).

Bu ayrımlar, *Potemkin*'deki «Odesa Merdivenleri» ile «Filoyla Karşılaşma», *Aleksandr Nevski*'de «Şövalyelerin Saldırısı»dır. Bu ayrımların birincisini ve üçüncüsünü ayrıntılarıyla yazmış[1] ve merdivenler ayrımı için, bunun düzenlenmesindeki gelişmenin «esrime durumundaki bir insan gibi davrandığını»; şövalyelerin dörtnala ilerlemelerinin de «konuda, nalların vuruşu; yapıda, coşkulu bir yüreğin atışı» olduğunu söylemiştim.

Aynı şey, *Potemkin*'in filoyla karşılaşma ayrımı için de söylenebilir. Burada da en son güçle çalışan makineler, zırhlının coşkuya kapılmış ortaklaşa yüreğini anlatmaktaydı; bu yüreğin atışındaki dizem ve durgu (cadence) ise, kendini, başkaldıran zırhlının durumunda düşleyen yönetmenin lirik deneyimini vermek istiyordu.

Sinema böyle sorunları büyük bir kolaylıkla çözer.

Ama önemli olan, sinemanın bu sorunu çözmesindeki kolaylık ya da çözebilmesi değildir. Önemli olan, bütün bun-

---

[1] Bundan önceki **«Filmin Yapısı»** adlı yazıda (Çev.).

ların gerçekçiliğin isterlerine uygun olarak doğruluk, özdeksellik ve şaşmaz bir bağdaşırlıkla yerine getirilmesidir ki, bunlar da canlı, değerli, verimli bir sanatın, Toplumcu sanatın vazgeçilmez koşullarıdır.

Böylece sinema bir yandan tiyatronun, resmin, yontunun ve müziğin çağdaşı olmakla birlikte, bütün bu nitelikler yönünden ilgili tüm alanlarda bunlardan bir adım ileridedir. Bir zamanlar, gençliğin verdiği bir haddini bilmezlikle, kendi güçleri ve işlevlerinde bile onlardan çok daha ileride olan yeni bir sanat ortaya çıktığı için, bütün öbür sanatların artık ortadan çekilmeleri zamanının geldiğine karar vermiştim. On beş yıl önce, sinemada çalışmayı «gözüme kestirdiğim» sırada, tiyatro ile sinemayı «Büyük İskender'in İki Kafatası» diye adlandırmıştım[1]. Öbür acayip şeyler arasında, Büyük İskender'in yirmi beş yaşındaki kafatası ile otuz beş yaşındaki kafatasını sunan panayır müzesinin öyküsünü anımsayarak, sinemanın yanı sıra tiyatronun da varlığını sürdürmesinin aynı ölçüde saçma olacağını, çünkü sinemanın gerçekte yetişkin çağa erişmiş tiyatro olduğunu ileri sürmüştüm. Kuşkusuz bu olay, kendi yaşamöyküsümüzün bir olgusuydu, çünkü ben de tiyatrodan sinemaya geçerek büyümüştüm. Yoksa, tiyatro tarihinin özünde yer alan bir olgu değildi bu. Nitekim tiyatronun benim saldırılarıma dirençle dayandığı ve kendisinin en ileri biçimi olan sinemanın yanında barış içinde yaşamakta olduğu yadsınamaz.

Belki de bu ilerleme kimileri için böylesine açık değildir. Bu kendiliğinden anlaşılan olguyu tekrar tekrar kanıtlamak için kanıt üstüne kanıt getirmeye artık gerek var mı?

Bu kez olayı yalnızca bir tek tiyatro öğesiyle, tiyatrodaki en tiyatroluk öğeyle, yani oyuncuyla sınırlayalım. Sinema,

---

[1] Eisenstein burada, Proletkult'tan ayrılarak kendini tümüyle sinemaya vermeyi düşündüğü sırada, tiyatro ile sinema konusundaki tutumunu yansıtan **«Büyük İskender'in İki Kafatası»** adlı yazısına (**«Yeni İzleyici»/«Novi Zritel»** dergisi, Sayı: 35, 1926) dokundurmada bulunuyor (Çev.).

oyuncudan, onun görünçlükte varlığını sürdürmesi için gerekli olan her şeyi titizlikle aşmasını istemiyor mu?

En iyi oyuncuların bile film çalışmalarına, özellikle bu araçtaki ilk adımlarına bakın. Görünçlükte gerçeğin ve coşkusal doğruluğun doruğu gibi görünen şeylerin, görüntülükten en abartılı oyun örnekleri, en sayrılı yüz titremeleri olarak ortaya çıktığı doğru değil mi?

Tiyatronun en büyük ustalarının bile, tiyatronun geniş çerçevesinde gelişmiş olan bir sanatı, görüntülüğün «dar çerçevesi» içinden yeni baştan kurabilmeleri için ne denli çaba harcamaları gerekmişti! Bu ustaların oyunları görünçlükten görünçlüğe, hatta filmden filme ne denli daha titiz ve daha ince bir nitelik kazanır! İzleyicinin gözleri önünde «tiyatroluk», görüntülükte gerçek bir canlılığa dönüşür. Müteveffa Boris Şçukin'in yalnız rolden role değil, filmden filme de hep aynı rolü oynarkenki gelişmesi ne denli şaşırtıcı ve aydınlatıcıdır! Onu bir *Lenin Ekimde (Lenin v Oktiyabre),* bir de *Lenin 1918' de (Lenin v 1918 godu)* filminde izleyin!

Devinimin milimetresine dek uygulanan özdenetim. Sinemanın ortadan kaldırdığı tiyatro saymacalıklarına sığınmaya hiç izin vermeyen ölçüde duyguların doğruluğu. İkisi de filmlerde, tiyatrodakiyle karşılaştırılamayacak denli güç olan aşırı-özeklenme (super-concentration) ile rolün anında benimsenmesi (çünkü tiyatrodaki oyuncu sinemada olduğu gibi işliğin ışıkları altında yanmaz; rolünü caddenin ortasında, Okyanusun dev dalgasında ya da pike yapan uçakta yaratmaz; ya da önce ölüp iki ay sonra bu ölüme yol açan soğuk algınlığını canlandırmaz!).

Görülebileceği gibi belirtiler aynıdır, ama isterler ölçüsüz biçimde artmıştır ve buna uygun olarak, gelişmenin daha önceki aşamalarının geriye dönük biçimde varsıllaştırılmasının gereği de açıktır ve tartışma götürmez.

Ve bunun tersine:

Sinemanın çeşitli öğelerini birbirinden ayırt etmek ve ayırt edilmiş şu ya da bu öğeyi geliştirmek, ancak sinemanın temel

olaylarının enine boyuna incelenmesiyle olanaklıdır. Ve bu öğelerden her birinin kökeni öbür sanatlarda yatar.

Hiç kimse görünçlüklemenin bütün gizemlerini öğrenmeksizin kurguyu öğrenemez.

Tiyatro sanatının bütün araç ve gerecine egemen olamayan bir oyuncu, görüntülükteki olanaklarını hiçbir zaman tümüyle geliştiremez.

Bir alıcı yönetmeni ancak bütün çizimsel sanatların ekininde ustalaşınca, çekimin düzenleme temelini gerçekleştirebilir.

Ve bir yazar ancak oyunbilimi, destan ve lirizmin bütün deneyiminin temeline dayanarak, daha önce benzeri olmayan bir yazın olayında, yani oyunlukta dört başı mamur bir yapıt yaratabilir. Çünkü sinema bir bütün olarak tüm sanat biçimlerinin bireşimini içerdiği gibi, film oyunluğu da bütün yazınsal biçimlerin böyle bir bireşimini içerir.

En üstün gelişme düzeyine sinemanın biçiminde ulaşmış olan bütün sanatların tükenmek bilmeyen gücü, yalnız, ustalara, sanatçılara, uygulamanlara (teknikçilere) sunulmamıştır. Bu denli değer biçilmeyen bir yön de, sanatın bir bütün olarak bu ileri gelişmesinin, sanatsal yaratıcılığın genel yasaları üzerinde kafa yoranlara sunduğu şeydir. Ve yine, dünyayı ve gerçekliği yansıtmadaki özgün ve öykünülemez yöntemleriyle genel olarak sanat olayını bir toplumsal olay olarak kuramsal yönden kavramaya çabalayanlara sunduğu şeydir.

İnsanın tinsel etkinliğinin en özgün yansımalarından biri olarak sanatın genel yasalarının ve koşullarının belirlenmesinde sinemamız bu bakımdan tükenmez bir kaynaktır.

Bütün sanatların gelişmesinin böylesine eksiksiz bir aşamasını, bütün sanatların bir tek sanatta, sinemada kaynaşma aşamasını elimizde bulundurduğumuzdan, sanatın bütün dizgesi ve yöntemi için, bütün sanatları kapsayacak denli geniş, yine de bunlardan her birine özgü sonsuz tümdengelimlere varabiliriz.

Çünkü ilk kez burada, sinemada, *gerçekten bireşimsel bir sanatı; yan yana bulunan, bitişik, «birbirine bağlanmış» değil*

birbirinden gerçekten bağımsız sanatların özlerindeki örgensel bireşimden doğan bir sanatı gerçekleştirmiş bulunuyoruz.

Elimize, en sonunda, sanatın temel yasalarını öğrenmenin bir aracı verilmiştir. Oysa biz bu yasaları şimdiye dek, şurada bir resim deneyiminden bir parça, öte yanda tiyatro deneyiminden bir parça, beri yanda müzik kuramından bir parça bularak, ancak bölük pörçük yakalayabiliyorduk. Bundan dolayı, *sinemanın yöntemi, tümüyle kavrandığında, genel olarak sanatın yöntemini anlamamızı sağlayacaktır.*

Evet, sinemamızın bu yirminci yıldönümünden gurur duymamız gerçekten yerindedir. Yurdumuzda. Ve yurdumuzun sınırları dışında. Sinema sanatının içinde ve sinemanın sınırlarının çok ötesinde, tüm sanat dizgesinde.

Evet, kendisinden gurur duyacağımız ve kendisi için çalışacağımız bir şey var.

Sovyet sinemasının
yirminci yıldönümü dolayısıyla yazılan ve
özgün adı
«Gurur» (**«Gordost»**) olan bu yazı
ilk kez
«Sinema Sanatı» (**«Iskustvo kino»**,
Sayı: 1-2, Ocak-Şubat 1940, Moskova)
dergisinde yayımlandı.
Burada
«Altı Ciltte Seçme Yapıtlar»daki
betiğe dayanan
«Le Film: Sa Forme, Son Sens»daki
Fransızca çeviriden de
yararlanıldı (Çev.).

DICKENS, GRIFFITH VE BUGÜNÜN SİNEMASI

> Adamlar sanki Wagner'den önce dramatik ya da betimleyici müzik yokmuş, Whistler'den önce izlenimci resim yokmuş gibi konuşuyorlardı; oysa ben, atılgan bir yenilik etkisi yaratmanın en güvenilir yolunu söz sanatlarına dayanan uzun konuşmaların eski çekiciliğini canlandırmakta, Molière'in yöntemlerine sıkı sıkıya bağlanmakta ve özyapıları olduğu gibi Charles Dickens'in sayfalarından çıkarmakta buldum.
>
> George Bernard Shaw (77)

«Çaydanlık fokurdamaya başladı...»

Dickens *«Ocak Çekirgesi»*ne *(«Cricket on the Hearth»)* böyle başlar.

«Çaydanlık fokurdamaya başladı...»

Filmlerden bundan daha uzaklara düşen ne olabilir! Trenler, kovboylar, kovalamalar... Ve birdenbire *«Ocak Çekirgesi»*? «Çaydanlık fokurdamaya başladı!» Ama ne denli tuhaf kaçarsa kaçsın, sinema da bu çaydanlıkta fokurdamaya başladı. Buradan, Dickens'ten, Victoria dönemi* romanından David Wark Griffith'in adına sonsuza dek bağlı Amerikan film estetiğinin ilk çekimleri doğdu.

İlk bakışta şaşırtıcı görünmese de, sinema konusundaki geleneksel kavramlarımız, özellikle anlığımızda Amerikan sinemasıyla çağrışım yapan kavramlarımızla bağdaşmaz olarak ortaya çıkar bu. Bununla birlikte, gerçekte bu ilişki örgenseldir ve soyun «kalıtımsal» (genetic) çizgisi bütünüyle bağdaşıktır.

Griffith'in kendi yaratıcı yöntemini Dickens'inkine bağlayan sözleri, yaşamöyküsünü yazanlarca ve sinema tarihçilerince saptanmıştır.

Önce, sinemanın herhalde doğum yeri olmamakla birlikte, hiç kuşkusuz benzeri görülmemiş ve tasarlanmamış ölçüde büyüyebildiği toprağın bulunduğu bu ülkeye bir bakalım.

Sinemanın dünya çapında bir olay olarak ilk kez nerede çıktığını biliyoruz. Sinema ile Amerika'nın işleyim yönünden gelişmesi arasındaki ayrılmaz bağı biliyoruz. Üretimin, sanatın ve yazının Amerika Birleşik Devletleri'nin anamalcı enginlik ve yapısını nasıl yansıttığını biliyoruz. Yine biliyoruz ki, Amerikan anamalcılığı en keskin ve en belirgin yankısını Amerikan sinemasında bulmaktadır.

İyi ama, bir yanda çağdaş işleyimin bu Moloch'u*, kentlerinin ve metrolarının baş döndürücü tartımı, borsasının alım satım fırtınası, yarışmasının uğultusu ile ... öte yanda Dickens romanlarının rahat, ataerkil Victoria dönemi Londra'sı arasında nasıl bir özdeşlik olanağı vardır?

Şu «baş döndürücü tartım», şu «fırtına», şu «uğultu»yla işe başlayalım. Bunlar, Birleşik Amerika'yı yalnızca kitaplardan, sayıca sınırlı, üstelik dikkatlice seçilmemiş kitaplardan öğrenmiş kimselerin bu ülkeyi anlatmakta kullandığı terimlerdir.

New York City'yi gezenler, bu ışık deryası (ki gerçekten engindir), borsanın bu fırtınası (gerçekten benzeri başka yerde yoktur) ve bütün bu uğultu (ki neredeyse insanı sağır etmeye yeter) karşısındaki şaşkınlıklarından az sonra kurtulurlar.

Trafiğin hızı söz konusu olduğunda, büyük kentin sokaklarındaki bir kimse bu hızdan ezginlik duymaz, çünkü bu kentte böyle bir hız yoktur. Bu şaşırtıcı çelişki şu durumdan kaynaklanır: Son derece güçlü motorları olan otomobiller birbirlerine öylesine girmişlerdir ki, her kavşakta yalnız yayalar için değil, karşı yönden gelen trafikten dolayı da durarak bir bloktan öbürüne, sürünen salyangozdan daha çabuk devinemezler.

Hepsi de güçlü olan ve göze çarpmayacak denli yavaş giden makinelerde oturan bu insanlardan oluşmuş buzul kütlelerinin ortasında yavaş yavaş ilerlerken, Amerika'nın canlı yönünün ardındaki ikiliği ve bu ikiliğin Amerikalı olan herkes ve her şeyle olan derin bağımlılaşmasını uzun uzun düşünecek zamanı bulabilirsiniz. Doksan beygir gücündeki moto-

runuz sizi iki yanı dik sokaklar boyunca bloktan bloğa sarsa sarsa götürürken gözleriniz gökdelenlerin dümdüz duvarları üstünde dolaşır. Kavramlar beyninizde tembel tembel dolaşmaya başlar: «Niye yüksek görünmüyorlar?», «Niye bütün bu yükseklikleriene karşın yine de rahat, evcil, kasaba gibi görünüşleri var?»

Birden, gökdelenlerin size oynadığı «oyun»u anlayıverirsiniz: Bir sürü kattan oluşmalarına karşın, her kat oldukça basıktır. Göğe ağan gökdelenler birden, birbiri üstüne konmuş bir sürü kasaba evinden oluşmuş gibi görünüverir. İnsanın aynı evlerin birbiri üstüne düzinelerle, ellişer yüzer dizilmeyip de ana cadde ya da yan sokaklar boyunca bitip tükenmez tek ve çift katlı evler olarak yan yana dizildiğini görmek için kentin kıyısına ya da kimi kentlerde yalnızca kentin ortasından öteye gitmesi yeter.

«Cop»lardan (polislerden) korkmuyorsanız ya da yabancı olduğunuz için trafik imlerini çözemediğinizi inandırıcı biçimde oynayabilirseniz, buralarda istediğiniz hızda gidebilirsiniz. Buralarda sokaklar hemen hemen boştur; trafik —henüz bıraktığınız büyük kent trafiğindeki yığışmanın tam tersine— hafiftir; kentin taş mengenelerine sıkıştırılmış çılgınca etkinliğin izine rastlamazsınız. Buralarda tek tük otomobiller, Amerikan taşrasının işsiz ve düşüncesiz uykuculuğuna kendini kaptırmamak için fırtına gibi gelip geçerler.

Kırların içine dek sızmış, demiryollarının sıkı ağlarını çevrelerinde ören gökdelen topluluklarına sık sık rastlarsınız, ama kasabaların çiftçi Amerikası da yine aynı oranda kentlerin göbeğine dek taşmış görünür; insan şurada burada bir gökdelenin köşesini dönüverince sömürge mimarlığının bir evine rastlar, sanki Louisiana ya da Alabama'nın uzak bir savanından fırlayıp da bu tecim kentinin tam göbeğine oturmuş gibidir.

Ama bu taşra dalgası şurada bir kır eviyle burada bir kiliseyle (örneğin çağdaş bir anıtsal Babil'i andıran «Radio City»nin bir köşesini kemirerek) ya da bir mezarlıkla hiç beklenmedik bir biçimde bir tecim mahallesinin tam göbeğinde yer alarak ya da Wall Street'in tam köşesinden uzanan İtalyan mahallesinin badanasıyla kendini gösterir. Bu mübarek taşralılık,

apartmanların içine girmiş, şöminelerin çevresindeki kabartmalarda yuvalanmış, büyükbabanın yumuşak koltuklarıyla ve çağdaş uygulayımın tansıkları olan buzdolapları, çamaşır makineleri, radyoları örten dantelli örtülerle odaları süslemiştir.

Ama bu uygulayım tansıklarıyla içli dışlı olan ve her şeye gücü yeten bu taşralılığın sınırlarının burada bittiği sanılmamalıdır.

Çok satılan gazetelerin başyazı sütunlarında, radyodaki vaazların özdeyişlerinde, tanıtılarda (reklamlarda), genellikle «Doğuya giden yol» diye tanımlanan bu tutum, iyice kök salmıştır. Bu tutum genellikle bir yürek ya da bir beyin bulunacağı umulan bir yeleğin ya da bir melon şapkanın altında sık sık yer alır. İnsan, Amerikan yaşayışında ve davranışlarında, töresinde ve felsefesinde, Amerikan ekininin orta tabakasındaki ülküsel çevrende ve davranış kurallarında taşralılığın ve ataerkil öğelerin bolluğundan hayrete düşer.

Griffith'i anlayabilmek için, insanın hızlı yol alan otomobillerden, çok modern trenlerden, yarışır gibi işleyen tikers kuşağından, amansız taşıma kayışından oluşan Amerika'dan daha fazlasını gözünde canlandırmalıdır. İnsanın Amerika'nın bu ikinci yönünü de bu denli iyi anlaması gerekir: Yani geleneksel, ataerkil, taşralı Amerika'yı. İşte o zaman, Griffith ile Dickens arasındaki bu halka sizi çok daha az şaşırtacaktır.

Bu iki Amerika'nın ipliği de Griffith'in deyiş ve kişiliğiyle dokunmuştur; tıpkı onun en şaşırtıcı koşut kurgu ayrımları gibi...

İşin en şaşırtıcı yönü, Amerika'nın bu iki yüzünü, Taşra Amerika'sı ile Üstün-Devingenlikteki Amerika'yı yansıtan Griffith'in deyişinin bu iki *çizgi*'sine de Dickens'in yön verir görünmesidir.

Bu gerçeği, ister çağdaş ister geçmişin Amerika'sı olsun, Griffith'in o denli derinleşmiş olduğu günlük yaşamı anlatan filmlerinde, «senli benli» Griffith'te daha kolaylıkla kabulleniriz; kendisinin bana söylemiş olduğu gibi «kendim için çevirdiğim ve hepsi de tecimsel başarısızlığa uğrayan» bütün filmlerinde...

Ama «tekellüflü», gösterişli Griffith'in; fırtınalı tartım-

ların, baş döndürücü olguların, soluk kesen kovalamaların Griffith'inin yapısına da yine aynı Dickens'in yön verdiğini görünce biraz şaşırırız. Neyse, bunun ne denli doğru olduğunu ileride göreceğiz.

Biz önce «içli dışlı» Griffith ile «içli dışlı» Dickens'e dönelim.

Çaydanlık fokurdamaya başladı...

Bu çaydanlığı örneksel (tipik) bir omuz çekimi olarak gördüğümüz anda bağırırız: «Neden daha önce fark etmedik! Açıkça ortada, su katılmamış Griffith bu! Onun çevirdiği bir bölümün, ayrımın, hatta bütün bir filmin başında böyle bir omuz çekimini kaç kez görmüşüzdür!» (Bu arada Griffith'in ilk filmlerinden birinin «*Ocak Çekigesi*»ne dayandığını unutmamalıyız![1])

3 Aralık 1913 günlü «*The New York Dramatic Mirror*» gazetesinde çıkan gürültülü bir duyurunun açıkladığı üzere...

Bu film kıdem bakımından, Griffith'in 1908-1913 döneminde gerçekleştirdiği yüz elli küçük ve *Bethulia'lı Yudit (Judith of Bethulia)* (dört makaralık ilk Amerikan filmi) türünden «büyük» filmin yirmincisiydi.

Hiç kuşkusuz, bu çaydanlık örneksel bir Griffith'lik omuz çekimidir. Artık anlarız ki, bu omuz çekimi örneksel Dickens'lik «havayla» doymuştur. Griffith bu havayı aynı ustalıkla *Doğuya Giden Yol*'daki *(Way Down East)* yaşamın sert yüzünü ve suçlu Anna'yı (Lillian Gish) fırdönen buzların kaygan yüzeyine iten özyapıların buz gibi soğuk törel yüzlerini çevrelemekte kullanır.

Dickens'in örneğin «*Dombey ile Oğlu*» *(Dombey and Son)* romanında verdiği de bu aynı amansız soğuk hava değil midir? Mr. Dombey'nin görüntüsü, soğukluk ve aşırı erdemlilik yoluyla ortaya konmuştur. Ve soğuğun izi herkeste, her şeyde ve her yerdedir: Küçük oğlunun vaftizi soğuktur, donuk çağrılıların karşılanması soğuktur. Kitaplar raflar üzerinde buz

---

[1] Herbert Pryor, Linda Arvidson Griffith, Violet Mersereau, Owen Moore'un oynadığı ve 27 Mayıs 1909'da gösterime çıkarılan bu film, Albert Smith'in Dickens'in onayıyla «**Ocak Çekirgesi**»nden yaptığı oyun uyarlamasına dayanmaktaydı (Leyda'nın notu).

tutmuş gibi katı, donmuş biçimde sıralanmıştır. Kilisede her şey soğuktur, yemek soğuktur, şampanya buz gibidir, kızartma buz gibidir, vb. Her zaman ve her yerdeki «hava», doğrudan doğruya özyapıların iç dünyalarını ve törel yüzlerini açığa vurmanın en etkili yollarından biridir.

Dickens'in bu özel yöntemini, Griffith'in doğrudan doğruya günlük yaşamdan görüntülüğe geçmişe benzeyen öyküsünülmez küçük özyapılarında bulabiliriz. *Hoşgörüsüzlük*'ün çağdaş öyküsünün sokak görünçlüklerinden birinde kimin kiminle konuştuğunu anımsayamam, ama yoldan geçenler arasında elleri sanki arkasında kelepçelenmiş gibi yürüyen, gözlüğü ile seyrek sakalları arasından sipsivri burnu çıkmış birinin yüzünü hiçbir zaman unutmayacağım. Adam geçerken, acı çeken delikanlıyla kızın konuşmasındaki en dokunaklı yeri keser. Kızla oğlanı hayal meyal anımsayabiliyorum; ama çekimde ancak göz açıp kapayıncaya dek görülebilen bu adam önümde dipdiri duruyor, hem de filmi yirmi yıldan beri bir daha görmediğim halde!

Bu unutulmaz kişiler zaman zaman Griffith'in filmlerine neredeyse doğrudan doğruya sokaktan girmişlerdir: Griffith'in elinde yıldızlığa yükselen bir figüran; bir daha hiçbir filmde oynamayan, yoldan geçen adam, *Amerika*'da *(America)* korkunç bir kasabı oynamaya çağrılan şu matematik öğretmeni —müteveffa Louis Wolheim— gibi. Wolheim, böylece başlayan oyunculuk uğraşını, *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*'ta «Kat»ı unutulmaz biçimde canlandırarak sona erdirmişti.

Yaşlı, babacan adamların bu göz alıcı görünüşleri, aynı zamanda tam Dickens geleneğindedir; üzgün ve incecik kızların soylu ve oldukça tek boyutlu görünüşlerinin; taşranın dedikoducu, değişik tuhaf tiplerinin olduğu gibi. Dickens bunları kısaca, arada bir kullandığında, özellikle inandırıcı bir nitelik kazanırlar. Chesterton şunları yazar:

> Pecksniff üzerinde bunun dışında söylenebilecek tek şey, Dickens'in romanlarında her zaman olduğu gibi, özyapıların, üzerlerinde ne denli az durulursa o denli iyi çizildikleridir. Dickens özyapılarını öykülerinden uzak tuttuğu sürece anlaşılmaz bir gizem yükleninceye dek eksiksizdir.... Micawber hiçbir şey

yapmadığında soyludur, ama Uriah Heep'i ispiyonlamaya başlayınca inandırıcılığını hepten yitirir.... Bunun gibi, Pecksniff öyküde en iyi şey olduğu halde, öykü Pecksniff'te en kötü şeydir (78).

Griffith'in özyapıları da böyle bir sınırlamaya girmeksizin ve aynı inandırıcılıkla, bölük pörçük kişilerden yola çıkıp Griffith'in görüntülüğünde bol bol rastlanan bu dipdiri insanların şaşırtıcı ve eksiksiz görüntülerine doğru gelişir.

Bunun ayrıntılarına daha fazla girmeksizin şu daha açık olguya, tartımın ve kurgunun büyücüsü olarak Griffith'in yaratıcı ustalığının öbür yönüne dönmemiz yerinde olur. Bu yönü de yine aynı Victoria dönemi kaynağında bulmak oldukça şaşırtıcıdır.

Griffith *Nice Yıllardan Sonra*'nın *(Enoch Arden/After Many Years)* ilk evirimi için patronlarına koşut kurgu yeniliğini önerdiğinde ortaya çıkan tartışmayı, Linda Arvidson Griffith, «Biograph» Ortaklığında çalıştıkları dönemle ilgili anılarında şöyle anlatıyor:

Mr. Griffith, kocasının dönüşünü bekleyen Annie Lee'yi gösteren görünçlüğü, ıssız bir adaya düşen Enoch'u gösteren görünçlüğün izlemesini önerince hepsinin aklı karıştı.

— Böylesine oradan oraya atlayan bir öyküyü nasıl anlatabilirsiniz? İzleyici ne olup bittiğini anlamayacak.

Mr. Griffith:

— Canım, Dickens de böyle yazmıyor mu? dedi.

— Öyle ama, Dickens o; roman yazıyor; bu başka.

— Yooo, hiç de başka değil. Bunlar resimli öykülerdir; büyük bir başkalık yoktur aralarında (79).

Ama doğrusunu söylemek gerekirse, bu konudaki bütün şaşkınlıklar, Griffith'in sözlerinin görünüşteki bütün beklenmedik nitelikleri, bizim Dickens konusundaki bilgisizliğimize dayandırılabilir.

Dickens'i çocukluğumuzda hepimiz okuduk, kitaplarını oburca yuttuk; ama Dickens'in çekiciliğinin büyük bir bölümünün yalnız kahramanlarının çocukluğundaki ayrıntıları yakalamasından değil, öykü anlatmaktaki doğal, çocukca ustalığından geldiğinin ayrımına varmadık. Oysa öykü anlatmada-

ki bu doğal, bu çocukça ustalık hem Dickens hem de Amerikan sineması için aynı ölçüde örnekseldir; Amerikan sineması, izleyicilerin çocukça özellikleri üzerinde güvenle, inceden inceye oynayıp durur. Dickens'in düzenleme uygulayımıyla daha da az ilgilenmişizdir: Bizim için böyle bir şey yoktur; ama bu uygulayımın etkilerine kendimizi kaptırarak Dickens'in özyapılarını sayfadan sayfaya coşkuyla izleriz; özyapılarının en önemli anda gözden yittiğini görür, sonra da bunların asıl öyküye koşut yan öykünün halkaları arasında yeni baştan ortaya çıktıklarını görürüz.

Çocukluğumuzda bunun düzeneğine dikkat etmemişizdir. Büyüdüğümüzde de Dickens'in romanlarını yeniden pek okumayız. Sinemacı olduğumuzda da, bizi bu romanlarda çeken şeyin gerçekte ne olduğunu, bu bol sayfalı ciltlerde dikkatimizin direnilmez biçimde hangi araçlarla uyanık tutulduğunu anlamak için, kapaklarının altına bakacak zamanı bulamayız.

Anlaşılıyor ki Griffith daha uyanıkmış...

Fakat, bu Amerikan sinemacısının sağlam bakışının Dickens'in sayfalarında neler yakalayabildiğini açıklamadan önce, doğrudan doğruya David Wark Griffith'in bizim için, 1920 yıllarının genç Sovyet sinemacıları için neyi simgelediğini anlatmak istiyorum.

Bunu en yalın biçimde, hem de bir yanlışlığa meydan vermeyecek şu sözcükle anlatabiliriz: Vahiy.

İlk günlerimizi, Ekim toplumcu devriminin şu ilk yıllarını anımsamaya çalışın. Yapımcılarımızın *Ocak Başında (U kamina)* yaktıkları ateşler sönmüştü, yapımlarındaki *Nava'nın Tatlılığı* üzerimizdeki gücünü yitirmişti ve soluk dudaklarıyla «Ocağı unut» *(Ocağı Unut)* diye fısıldayan Kudoloyev, Runich, Polonski, Maksimov unutulmaya; Vera Kolodnaya mezara; Mojukin ile Lisenko yurt dışına yollanmışlardı[1].

Genç Sovyet sineması, 1920'lerin ikinci yarısındaki ben-

---

1 **Ocak Başında, Nava'nın Tatlılığı, Ocağı Unut**, 1917 Devriminin hemen öncesindeki yılların filmleridir; bunu izleyen adlar da aynı dönemin gözde erkek ve kadın Rus sinema yıldızlarının adlarıdır (Çev.).

zeri bulunmayan patlayışla bütün dünyanın hemen tanıdığı bağımsız, olgun, yepyeni sanat olmaya hazırlanırken, ilk deneylerden (Vertov), ilk dizgeli atılımlardan (Kuleşov) devrimci gerçekliğin ilk deneyimlerini edinmekteydi.

Bu ilk günlerde en değişik filmlerden oluşan bir arapsaçı görüntülüklerimize yansımıştı. Kekremsi tuhaflıktaki eski Rus filmlerinden ve «gelenek»i korumaya çalışan yenilerinden, henüz Sovyet filmi denilemeyecek olan yeni filmlerden, dışarıdan gelişigüzel getirtilen ya da tozlu raflardan indirilen filmlerden iki ana akım ortaya çıkmaya başladı.

Bir yanda komşumuz, savaş sonrası Almanya'sının sineması vardı. 1923'teki başarısız devrimi gizemcilik, çöküntü, sıkıntılı düşlem izlemişti ve görüntülük bu ruh durumunu yansıtmakta gecikmedi. *Nosferatu, Bir Yılgılar Senfonisi (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens), Sokak (Die Strasse),* gizemli *Gölge (Schatten),* gizemci suçlu *Kumarbaz Dr. Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler)* yılgının sınırlarına vararak, geleceği uğursuz gölgeler ve cinayetlerle dopdolu bitmez bir gece gibi göstererek, görüntülüklerimizden bize doğru uzanıyorlardı...

Bindirmelerin, uzayıp giden zincirlemelerin, devinimsiz örtülü filmlerin* kargaşalığı, 1920'lerin sonlarında daha çok göze çarpar (örneğin *Ölüm Perendesi / Looping the Loop* ya da *Bir Ruhun Gizemleri / Geheimnisse einer Seele* filmlerinde olduğu gibi), ama önceki Alman filmlerinde de bu eğilim oldukça bol yer alır. Bu film hilelerinin aşırı ölçüde kullanılışı da yine savaş sonrası Almanya'sının kargaşa ve kaynaşmasını yansıtır.

Bütün bu ruh durumu ve yöntem eğilimleri bu filmlerin en eskilerinden ve en ünlülerinden biri olan *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'nde *(Das Cabinet des Dr. Caligari),* sanatımızın sağlıklı çocukluğunun bu barbarca yıkıcılık karnavalında; sinema kaynaklarının bu ortak ölüm çukurunda; sessiz isterinin, alacalı bulacalı kanavaların, kötü çizilmiş bezemlerin, boyalı yüzlerin, korkunç yaratıkların doğal olmayan kırık dökük davranış ve devinimlerinin bu birleşiminde kendini gösteriyordu.

Dışavurumculuk sinemamızda pek az bir iz bıraktı. Bu

boyalı, acılı «Sinemanın St. Sebastian'ı»[1], yükselen sınıfın genç, sağlam ruh ve vücuduna çok yabancı düşüyordu.

Bu yıllarda sinema uygulayımı alanındaki elverişsizliklerin olumlu bir rol oynamış olması ilginçtir. Bu elverişsizlikler, kendilerini bu kuşkulu yöne çekebilecek coşkuda olanları yanlış bir adım atmaktan alıkoymakta yardımcı olmuştu. Ne işliklerimizin boyu, ne aydınlatma donatımlarımız, ne de makyaj ve giysiler ya da bezem için gerekli gereç, görüntülüğe buna benzer bir düşler yığmak olanağını bize veriyordu. Ama bizi bundan asıl alıkoyan başka bir şeydi: Anlığımız bizi yaşama doğru, halkın arasına, yeniden canlanan bir ülkenin dalgalanan günlük gerçeklerine doğru itiyordu. Dışavurumculuk, sinemamızın oluşum tarihine, güçlü bir tiksindirici etken olarak geçti.

Bu sıralarda *Gülen Maske (The Laughing Mask), Nefret Evi (The House of Hate), Zorro'nun İşareti (The Mark of Zorro)* gibi filmlerde kendini gösteren bir başka film etkeninin rolü ortaya çıktı. Bu filmlerin görüntülükte birbirini günü gününe hangi tarihlerde izlediğinin önemi yoktur: Filmlerin adları, belirli bir filmi adlandırmaktan çok, türleri belirten bir rol oynamaktadır. Bu filmlerde coşkulu ve anlaşılmaz olmakla birlikte, tiksindirici de yabancı da olmayan bir dünya vardı. Tersine, bu dünya büyüleyici ve çekiciydi; tıpkı yine bu sıralarda yine bu Okyanus aşırı, uzak, bilinmeyen ülkeden gönderilen bize yabancı mühendislik uygulayımı örneklerinin genç ve geleceğin mühendislerini çektiği gibi, bu filmler de kendi yöntemlerince genç ve geleceğin sinemacılarını kendine çekiyordu.

Bizleri büyüleyen yalnız bu filmler değil, aynı zamanda bunların olanaklarıydı. Tıpkı tarlaların ortaklaşa sürülmesini

---

1. «Boyalı, acılı Sinemanın St. Sebastian'ı»: Ermiş Sebastianus (3. yy.) Hıristiyan olduğu için oklarla delik deşik edilmiş, öldü sanılarak bırakılmış, iyileşmiş, yeniden yakalanarak bu kez kırbaçlanarak öldürülmüştür. En çok acı çeken Hıristiyan ermişlerinden sayılır. Eisenstein'ın «boyalı ve acılı» nitelemesi, oklarla delik deşik edilmesinden ve iki kez acı çekmesinden dolayıdır (Çev.).

bir gerçeklik haline traktördeki olanakların getirmesi gibi, bizi de bu olağanüstü aracın derin, anlayışlı, ustaca kullanılışının olanakları üzerinde derin derin düşünmeye yönelten de, bilinmeyen bir ülkenin bu şaşırtıcı (aynı zamanda şaşılacak denli işe yaramaz) yapıtlarının sınırsız yapısı ve tartımıydı.

Bu dipliğin (fonun) önünde ortaya çıkan en coşkulandırıcı insan Griffith'ti; çünkü sinemanın, bir eğlenceden ya da avuntudan fazla bir şey olduğunun bilincine ermesini Griffith'in filmleri sağlamıştı. Amerikan sinemasının parlak yeni yöntemleri Griffith'te, öyküdeki duygunun derinliği, oyuncu, kahkaha ve gözyaşıyla birleşmişti ve bütün bunlar *Gülen Maske, Zorro' nun İşareti, Nefret Evi*'nde yer alan bütün o filmsel canlı bayramın ışığını korumaktaki şaşılacak yetenekle yapılıyordu. Sinemanın hiçbir şeyle karşılaştırılamayacak denli yüce olabileceği ve bunun henüz tomurcuklanan Sovyet sinemasının temel görevi olduğu, bizim için Griffith'in yaratıcı yapıtında ortaya konmaktaydı ve onun filmlerinde yeni bir kanıt bulmuştu.

Bu yıllarda *yapı ve yöntem*'e karşı gittikçe artan merakımız, bu büyük Amerikalının filmlerindeki en güçlü duygusal etkenlerin nerede yattığını hemen ayırt etti. Bu, o zamana dek bilinmedik bir alandı; bizim tanıdığımız bir adı taşıyordu ama bu ad sanat alanında değil mühendislik ve elektrik aygıtları alanında kullanılıyordu; sanat alanına da ilk kez onun en ileri kesiminde, sinemada ulaşmıştı. Bu kurma ve yapı alanı, yöntemi, ilkesi, *kurgu*'ydu.

Bu, temelleri Amerikan sinema ekinince atılan, ama tam, eksiksiz ve bilinçli kullanılışı ve dünyaca benimsenmesi filmlerimizle sağlanan kurguydu. Kurgunun gelişmesi, Griffith'in adıyla sonsuza dek birleşmiştir. Kurgu, Griffith'in yaratıcı çalışmasında en yaşamsal rolü oynadı ve ona en büyük başarılarını sağladı.

Griffith kurguya, koşut kurgu yöntemiyle ulaştı. Ve temel olarak, bir duraklamaya uğraması da yine bu noktada oldu. Bu çalışmayı tamamlama işini, yeryuvarının başka bir bölümünde, başka bir dönemde, başka bir sınıf anlayışındaki sinemacılara bıraktı.

Ama bu konuda daha ileri gitmeyelim; kurgunun Griffith'e

nasıl ulaştığı ya da Griffith'in kurguya nasıl ulaştığı sorununu inceleyelim.

Griffith kurguya koşut kurgu yoluyla ulaştı ve koşut olgu düşüncesine de Griffith'i Dickens yönelttil

A.B. Walkley'nin Londra'da çıkan «*The Times*» gazetesinin 26 Nisan 1922 günlü sayısında ileri sürdüğüne göre, bu gerçeği açığa vuran, Londra'ya yaptığı bir ziyaret sırasında Griffith'in kendisi olmuştur. B. Walkley şunları yazıyor:

O [Griffith], kendisinin de kabul ettiği gibi, bir bulucudan çok, bir öncüdür. Yani o Film Dünyası'na dışarıdan verilen düşüncelerin kılavuzluğuyla, yeni yollar açmıştı. Onun en iyi düşüncelerinin Dickens'ten geldiği görülüyor, zaten Dickens onun her zaman en sevdiği yazar olmuştur.... Dickens, B. Griffith'e bir düşünce vermişti, Griffith'in patronları (ki yalnızca işadamlarıydılar) bu düşünceden yılgıya kapılmışlardı; ama B. Griffith diyor ki: «Eve gittim, Dickens'in romanlarından birini yeniden okudum ve ertesi gün gidip ya benim düşüncemi kullanmalarını ya da bana yol vermelerini kendilerine bildirdim».

B. Griffith böylesine yiğitçe sarıldığı düşünceyi Dickens'te buldu. Dickens'te bulması bir rastlantıydı, çünkü Griffith aynı düşünceyi hemen her yerde bulabilirdi. Newton yerçekimi yasasını bir elmanın düşüşünden çıkarmıştı, ama bir armut ya da erik de aynı işi görebilirdi. Bu düşünce, öykülemede bir «kesinti»den, öykünün bir özyapı topluluğundan öbürüne kaydırılmasından başka bir şey değildi. Dickens gibi uzun ve bol kişili romanlar yazanlar, özellikle bu romanlar bir de parça parça yayımlandığı takdirde, bu çeşit anlatımda bir kolaylık buldular. Bu çeşit anlatıma Thackeray, George Eliot, Trollope, Meredith, Hardy ve öyle sanıyorum ki, Victoria döneminin herhangi bir romancısında rastlayabilirsiniz.... B. Griffith aynı işlemi yalnız biçime pek az önem veren baba Dumas'da değil, Tolstoy, Turgenlyev ve Balzac gibi büyük sanatçılarda da bulabilirdi. Ama gerçek şu ki, Griffith bunu, saydıklarımızdan hiçbirinde değil de Dickens'te buldu; bütün öykü alanında gerçekten ortak olan bir kullanış için yetkili bir kişi olarak Dickens'in adının anılması da onun büyük etkisi yönünden anlamlıdır.

Bu büyük İngiliz romancısının yapıtıyla yüzeyden bir tanışıklık bile, Dickens'in sinemaya yalnızca koşut olgunun kur-

gusuyla sonuçlanandan çok daha büyük ölçüde kılavuzluk yapabileceğine ve yaptığına herhangi birini inandırmaya yeter.

Gerçekten de Dickens'in yöntemde, deyişte, özellikle görüş noktası ve sergilemede sinemanın niteliklerine yakınlığı şaşırtıcıdır. Ve belki de hem Dickens'in hem de sinemanın izlekler ve örgüler bir yana, bu çeşit sergilemenin ve yazı biçiminin özel niteliğine böylesine yığınsal bir başarı sağlamalarının gizeminden bir bölüğünde de işte bu nitelikler, hem Dickens hem de sinema için ortak olan nitelikler bulunmaktadır.

Dickens'in romanları, çağdaşları, okurları için acaba neydi? Buna verilecek tek karşılık vardır: Filmler zamanımızda aynı katlarla hangi ilişkiyi kurmuşsa; bu romanların, okurlarıyla ilişkisi de aynıydı. Bu romanlar okuru aynı tutkularla yaşamaya itiyordu. Bu romanlar, filmlerdeki aynı iyi ve duygusal öğelere başvuruyorlardı (hiç olmazsa yüzeyde); bu romanlar da filmler gibi kötülük[1] karşısında ürperiyor, filmler gibi bu romanlar da yaşamın her günkü can sıkıcılığından, yavanlığından olağanüstüyü, alışılmadığı, düşlemseli (fantastiği) öğütüyorlardı. Ve bu romanlar özel görüşlerini bu ortak, yavan kumaşla örtüyorlardı.

Öykü alanından yaşama yansıyan bu ışıkla aydınlanınca bu ortaklaşalık coşumsal (romantik) bir havaya büründü ve canları sıkkın halk, kendisine gerçekten coşumsal insanların yüzlerini izlettirdiği için yazara minnetar kaldı.

Bu da Dickens'in romanlarına ve aynı biçimde filmlere sıkı sıkıya bağlanmanın nedenini biraz olsun açıklar. Dickens'

---

1 Griffith en azından 17 Nisan 1944'e dek, bunu sinemacılığın başlıca toplumsal görevi sayıyordu. Los Angeles'te yayımlanan «Times» gazetesinin bir muhabiri kendisine «İyi bir film nedir?» diye sorduğunda Griffith şu karşılığı vermişti: «İyi bir film, izleyiciye dertlerini unutturan filmdir. Yine iyi bir film, düşündürmeye yönelttiği kuşkusunu izleyicide uyandırmaksızın onları biraz düşünmeye yönelten filmdir. Bir bakıma, iyinin kötüyü yendiğini gösterdiğinden bütün filmler iyidir». Osbert Sitwell'in de Dickens için «Erdem'in Kötü'ye karşı son eleme maçı» demesi aynı şeydir (E.).

in romanlarının evrensel başarısı bundan kaynaklanmaktaydı. Stefan Zweig, Dickens üzerine bir denemesinde, romancının halk tarafından sevilişini şöyle anlatır:

Dickens'in çağdaşlarının, Pickwick'in yaratıcısına besledikleri sevgi, kitaplarda ve yaşamöykülerinde anlatılanlarla değerlendirilemez. Sevgi ancak konuşma dilinde yaşar ve soluk alır. Bu sevginin yeğinliğini iyice anlayabilmek için, Dickens'in henüz yaşadığı günleri dipdiri anımsayabilecek denli yaşlı bir İngilizi (benim bir zamanlar yaptığım gibi) bulmak gerekir. Bu İngilizin ondan söz açarken şimdi bile Charles Dickens demeyi güç bulması, sevgisini belirten «Boz»[1] lakabını kullanması gerekir. Eski anıların yol açtığı hafif özlemle karışık coşku, daha genç kuşaktan olan bizlere, mavi kapaklı aylık fasiküller (ki şimdi çok azdır) İngiliz evlerine vardığında binlerce yüreğe verdiği coşkunluğu biraz sezdirir. Benim yaşlı Dickens'çimin bana anlattığına göre, postacının en sonunda «Boz»un mavi kaplı yeni fasiküllerini paketler halinde getireceği gün, evlerinde bekleyemezlermiş. Çünkü bütün bir ay boyunca bu lezzetli yemeğin özlemini çekmişler, beklemişler, ummuşlardı. Copperfield'in Dora'yla mı yoksa Agnes'le mi evleneceğini tartışıp durmuşlardı, Micawber'in durumunun yeni bir bunalıma ulaşmasından sevinç duymuşlardı, çünkü onun nasıl olsa bunu da sıcak bir punç içip keyifle göğüsleyeceğini, yiğitçe atlatacağını iyi biliyorlardı! Ve işte şimdi, bütün bu sevinçli bilmecelerin çözümü için, yaşlı beygirinin üstünde postacının sallana sallana gelişini beklemeleri gerekiyordu! Hayır, bekleyemezlerdi, olamazdı bu. Ve hepsi, yaşlısı, genci, her ay beklenen gün gelince fasikülü bir an önce ele geçirmek için postacıyı üç dört kilometre ötede yakalarlarmış. Fasikülü daha evlerine dönerken okumaya başlarlar, ele geçirmek mutluluğuna erişemeyenler de daha mutlu olanların omuzlarından bakıp okumaya çalışırlarmış; kimileri de hem yürür hem de yüksek sesle okurlarmış; ancak gerçekten özgeci olanlar, yalnız kendilerini düşünmeyi bir yana bırakıp hazineyi eşleri ve

---

[1] «Boz», Dickens'in 1836'da **«Morning Chronicle»** gazetesinde yayımlanan **«Boz'un Taslakları»** (**«Sketches by Boz»**) adlı yazı dizisi için kullandığı takma adıdır. Daha sonra sevgi gösterisi olarak Dickens'i belirtmekte kullanılmıştır (Çev.).

çocuklarıyla paylaşmak üzere bir an önce eve dönmeye bakarlarmış.

Charles Dickens, Britanya Adaları'ndaki her köyde, her kasabada ve daha uzaklarda, İngilizce konuşan ulusların yerleşmeye ve sömürge kurmaya gittikleri dünyanın en uzak köşelerinde sevilmişti. Halk Dickens'i (basımevi aracılığıyla) tanıdığı andan başlayıp öldüğü güne dek sevdi.... (80).

Dickens'in konuşmacı olarak çıktığı geziler, gerek kendi yurdunda gerekse yabancı ülkelerde kendisine beslenen sevginin kesin kanıtını verdi. New York'ta konuşmaları için biletler satışa çıkarıldığında, sabahın dokuzunda her biri bir kilometreden uzun iki kuyruk oluşuvermiştil

Konuşmanın biletleri öğleye varmadan satılıp bitti. Kuyrukta bekleşen aile üyeleri birbirlerini avutmaya çalıştılar; yakındaki lokantanın garsonları aralık ayında açıkta kahvaltı yapanlara hizmet için sokaklarda, alanlarda vızır vızır işlediler. Coşkulu kişiler, kuyruğun başındakilerle yer değiştirmek için bile beş dolar, on dolar önerdiler![1] (81).

---

[1] Dickens'in kendi de halk arasındaki başarının çağdaş bir ürünü olan vurgunculara tanık olmuştu: «Brooklyn'de B. Ward Beecher'in küçük kilisesinde konuşacaktım; bu yöredeki tek elverişli yapı buydu. Şunu da söyleyeyim ki, Brooklyn New York'un bir çeşit yatakhanesidir ve para kazanmak için en elverişli bir yer sayılır. Kilisedeki yerleri tek tek sattık! Perdenin ve havagazı ışığının yerleştirilmesi için kürsü indirildi! Ve giyinme odasından dinsel giysimle çıktım!... Burada biletlerin satılışı şaşırtıcı bir görünçlük oluşturuyordu. Vurguncuların soylu ordusu (bunu anlatırken hiç hilafım yok ve çok ciddiyim) adam başına bir minder, küçük bir et ve ekmek paketi ve bir şişe viski dağıtıyordu.... Brooklyn'de korkunç bir soğuk olduğundan, ahşap evlerin sıralandığı bu dar caddede, büyük bir ateş yakmışlardı, polis de gelip söndürmüştü. Sonra bir kavga koptu; kuyruğun en sonundakiler kapıya daha yakın olanları atlatmakta en ufak bir olasılık gördüklerinde, yüzü gözü kan içinde koşup, kaptıkları yere minderlerini seriyorlar ve demir parmaklıklara sımsıkı yapışıyorlardı....» (82).

Bu hava Chaplin'in Avrupa'daki gezisinin ya da «Doug»[1] ile «Mary»nin[1] Moskova'ya yaptıkları başarılı gezilerinin ya da bir uçak servisinin Batı Kıyısındaki izleyicilerin bilet almasını kolaylaştırdığı *Büyük Otel*'in *(Grand Hotel)* New York'taki ilk gösteriminin coşkun havasını andırmıyor mu? Dickens'in romanlarının kendi zamanında halk arasındaki büyük başarısıyla ancak şu ya da bu coşkulandırıcı filmlerin kasırgayı andıran başarısı boy ölçüşebilir.

Belki de bunun gizemi, Dickens'in (aynı zamanda sinemanın) olağanüstü bir yoğrumsallık yaratmasındadır. Romanlarındaki gözlem tıpkı optik nitelikleri gibi olağanüstüdür. Dickens'in kişileri yoğruktanmış (plastiktenmiş) gibi yuvarlatılmışlar ve günümüzdeki görüntülük kahramanları gibi hafifçe abartılmışlardır.

Görüntülüğün kahramanları izleyicinin duyumlarına rahatça görülebilen çizgilerle kazınmışlardır. Görüntülüğün kötü adamları kimi yüz anlatımlarıyla anımsanır ve hepsi de üzerlerine görüntülükten yöneltilen özel, biraz doğal olmayan parlak ışıkla doyuk duruma geçmişlerdir.

Dickens de kişilerini işte tıpkı böyle çizer: Bu kusursuz biçimde, yoğrumsal yönden yakalanmış ve acımasız bir keskinlikle çizilmiş ölmez Pickwick'lerden, Dombey'lerden, Fagin'lerden, Tackleton'lardan ve öbürlerinden oluşan bir galeridir.

Dickens'in yaşamını yazanların usuna onu sinemaya bağlamak hiç gelmediğinden, Dickens'in gözleminin önemini aracımıza doğrudan doğruya bağlayan alışılmadık ölçüde nesnel kanıtı da bize verebilmektedirler:

[John] Forster, Dickens'in acıklı çocukluğunun anılarından söz açar ve gözünden kaçması hemen hemen olanaksız olduğundan, Dickens'in şaşılacak ölçüde ayrıntılı olan belleğini vurgu-

---

[1] «Doug» ile «Mary», zamanın en ünlü sinema çifti Douglas Fairbanks ile Mary Pickford'dur. Fairbanks'lar 1926 Temmuzunda Moskova'yı ziyaret etmişler ve Eisenstein'ın Hollywood'da film çevirmesi için ön ayak olmuşlardı (Çev.).

lar. Forster, bu son derece keskin fizik görüşün Dickens'in sanat yöntemine nasıl temel bir öğe getirdiğini belirtmez. Çünkü fizik görüşteki bu keskinlik ve görünen nesnedeki her ayrıntının yanılmaz bir biçimde anımsanmasıyla birlikte, aynı nesneyi bütün doğal bağlantılarıyla birlikte bir tüm olarak kavramaktaki olağanüstü yetenek de yer alır....

Eğer göz bakımından —ve yalnız göz değil kulak ve burun bakımından— görünen, işitilen, tadılan, koklanan, duyulan her şeyin ayrıntılarını bir mikroskop keskinliğiyle anımsanması yetisi bakımından Tanrı vergisine sahip bir insan varsa, bu insan Charles Dickens'tir.... Bütün tablo, tıpkı gerçek yaşamdaki gibi, hem de gerçekten tekin olmayan bir canlılıkla, gözlerimizin önünde görmeyle, sesle, dokunmayla, tatmayla ve kokuyla doğuverir.

Dickens denli duyarlı olmayan okurlara, Dickens'in yalın nesneleri yalın günlük yaşam içinde görmekteki bu canlılığı bir «abartma» gibi gelir. Hiç de öyle değildir oysa. Gerçek şudur ki Dickens gördüğü şeyi hemen görüverir ve en ufak, en geride, en kuytudaki ayrıntıda bile görülmesi gereken her şeyi görür; oysa onun kadar yetenekli olmayan insanlar bunun ancak bir bölümünü, kimi zaman da yalnızca çok önemsiz bir parçasını görürler (83).

Zweig da aynı konuyu şöyle sürdürür:

Dickens'in bakışı, yanılmaz, olağanüstü, eşine rastlanmadık kesinlikte bir araçtır. Dickens bir görsellik ökesiydi. Gençliğindeki ya da olgunluk yıllarındaki portreleri tek tek incelensin, yüzüne egemen olan olağanüstü gözlerin hemen göze çarptığı görülür. Bu, insanın başını döndüren bir güzelliğe ya da ağıtın loşluğuna kendini bırakıvermiş bir ozanın gözü değildir; güçsüz ve kararsız bir göz değildir ya da bir gönül erinin ateşli gözü de değildir. Bu bir İngiliz gözüdür: Soğuk, çelik gibi keskin ve gri bir gözdür. Kendisi de zaten bir çeliği andırır: Ne zaman olursa olsun, dün ya da yıllarca önce, dış dünyadan kendisine verilmiş olan her şeyi, yangından ya da herhangi bir kayıptan koruyan, havadan etkilenmez çelik bir kasadır sanki: En önemlisinden en önemsizine dek her şey; beş yaşındayken Londra'da görmüş olduğu bir dükkânın cicili bicili levhasından, penceresinin tam karşısında çiçek açan bir ağaca dek her şey. Bu göz bir kez bir şeyi saptamaya görsün, bir daha hiç yitmiyordu. Zamandan daha güçlüydü o; izlenim üstüne izlenimleri, yazar ortaya çıkıp

da geri isteyinceye dek, belleğinin kilerine biriktiriyordu. Hiçbir şey unutulmuyordu, solmuyordu, rengi atmıyordu. Her şey orada, kokusu ve tadıyla, rengi ve parlaklığıyla bozulmadan, kurumadan olduğu gibi bekler.

Dickens'te gözün belleği eşsizdir. Çelikten bıçağıyla çocukluğunun sisli yığınını keser ve bunu gün ışığına çıkarıverir. Örtülü bir özyaşamöyküsü olan «**David Copperfield**»de iki yaşında bir çocuğun anasıyla ilgili anıları, kadının güzel saçları ve diri vücudu ve Peggotty'nin biçimsiz vücudu anlatılır; çocukluğunun boşluğundan yükselen gölgeleri andıran anılardır bunlar. Dickens'in kendisinin de işe karıştığı yerlerde hiçbir bulanık çizgi yoktur; bize hayal meyal görünüşler değil her ayrıntısı keskin çizgilerle çizilmiş portreler sunar. Betimlemelerdeki gücü, okurun düş gücüne hiçbir özgürlük tanımaz; okuru zorlar Dickens... Kitaplarının önüne yirmi ressamı oturtun, Copperfield ile Pickwick'in portrelerini çizmelerini isteyin onlardan, resimlerin hepsi de birbirine benzeyecektir; hepsi de beyaz yelekli, gözlüklerinin camlarının ardından dostça bakan, şişman, babacan adamı ya da Yarmouth posta arabasının üstündeki utangaç ve güzel sarışın oğlanı, açıklanması olanaksız bir benzerlikle çizeceklerdir.

Dickens öylesine seçik, öylesine ince bir biçimde betimler ki, sizi büyüleyen bakışını ister istemez izlemek zorunda kalırsınız. Dickens'in bakışı, kişilerini tutkularının ateşindeki dumanın içinde karmakarışık durumdayken çekip alan Balzac'ın büyülü bakışı değildir. Dickens'in bakışı, ayağı yere basan, bir denizcinin ya da bir avcının bakışıdır; insanlığın küçük şeylerini gören bir kartal bakışıdır. Kendisinin de bir keresinde söylediği gibi, yaşama anlam verenler ufak şeylerdir. Bundan dolayı Dickens hep ufak tefek belirtilere bakar: Bir giysideki ufacık bir leke, sıkılganlığın yol açtığı beceriksizce bir davranış, sanki öfkelenmiş bir insanın perukasının altından çıkıveren bir kızıl saç demeti gözünden kaçmaz. Dickens bir el sıkışmasının bütün ayırtılarını yakalar, her parmağın dokunuşunun ne anlama geldiğini bilir; bir gülümsemedeki bütün anlam kaymalarını ortaya çıkarır.

Dickens yazarlığa başlamadan önce bir gazetenin parlamento muhabiriydi. Bundan dolayı özetleme sanatında, upuzun tartışmaları kısaltmakta ustalaştı; bir stenograf olarak bir sözcüğü tek çizgiyle, bütün bir tümceyi birkaç eğri ve noktayla aktardı. Böylelikle sonraki yıllarda bir yazar olarak, gerçekliği aktarmakta da bir çeşit stenografi yarattı; bu stenografi uzun betimlemeler

yerine ufacık imlerden, yaşamın sayısız olaylarından damıtılmış bir gözlem ruhundan oluşuyordu. Dickens'in bu önemsiz dış görünüşleri bulup çıkarmakta tekin olmayan keskin bir gözü vardır; hiçbir şeyi kaçırmaz; belleği ve algısındaki keskinlik, saniyenin yüzde birinde en ufak yüz anlatımını, en ufak devinimi saptayan ve çok eksiksiz bir negatif veren iyi bir fotoğraf makinesinin merceğini andırır. Dikkatinden hiçbir şey kaçmaz. Üstüne üstlük, bu hızlı gözlem, bir de şaşırtıcı kırma gücüyle artmıştır; çünkü bu kırma gücü, herhangi bir nesneyi bir aynanın yüzeyinden olağan boyutlarıyla yansıtmak yerine, bu nesnenin niteliklerinin abartılmasıyla oluşan bir görüntü verir bize. Çünkü Dickens, kişilerinin kendilerine özgü niteliklerinin altını her vakit çizer....

Bu olağanüstü optik yetenek Dickens'te ökelik düzeyine varır. Dickens, doğrusu istenirse, hiçbir zaman bir ruhbilimci değildi; yani nesnelerin ruhunu büyücülere yakışır biçimde yakalayan, bunların renklerini ve biçimlerini gizemli bir büyüme içinde sunabilmesi için açık ya da koyu tohumları yeterli olan biri değildi. Dickens'in ruhbilimi, somuttan yola çıkar; kişilerin derinliğine inmeyı dış görünüşün gözlemiyle kazanır: Yalnızca olağanüstü bir imgelemenin keskinleştirdiği gözlerin ayırt edilebileceği bu dış benzerliğin en ince, en nazik ayrıntılarını gözlemleyerek. Dickens İngiliz filozofları gibi, varsayımlarla, tasarılarla değil, niteliklerle işe koyulur. Önce törel varlığın özdeksel ve en az göze çarpan belirtilerini yakalar ve olağanüstü yergici bakışı, bu belirtiler sayesinde gözlerimizin önüne bir özyapıyı eksiksiz olarak sunar. Dickens, çizgiler yardımıyla tipleri ortaya koyar: Creakle'in sesi yoktur, fısıldar gibi konuşur; bu çaba ona pahalıya mal olur ya da böylesine güçsüz bir biçimde konuştuğunun bilincine varmak onun öfkeli suratını daha da öfkeli kılığa sokar. kalın damarları daha da kalınlaşır. Bu betimlemeyi okurken bile, bu azgın palavracının yaklaşmasıyla çocukların kapıldıkları yılgı duygusu bizde de kendini gösterir. Uriah Heep'in elleri nemli ve soğuktur; sanki bir yılanla karşılaşmış gibi, daha ilk ağızda bu yaratıktan tiksiniriz. Ufak şeyler mi? Dış görünüşler mi? Öyle ama ruha tiksinti verenler de hep böyle şeylerdir (84).

Dickens çalışmaya koyulduğunda, betimlediği şeyi gerçekten de gözlerinin önünde görüyordu; yazdığı şeyi gerçekten işitiyordu. Dickens'in yaşamöyküsünü yazan Forster onun bir mektubundan şunu aktarıyor:

Kaygılarımdan, üzüntülerimden sıyrıldığımda, kitabıma çalışmak üzere masama yerleştiğimde, bilinmedik iyiliksever bir güç bana çalışacağım şeyi gösterir, yapmam gerekenle ilgilenmemi sağlar. Hiçbir şeyi uydurmam, şerefim üzerine ant içerim, hiçbir şeyi uydurmam; kitabı görürüm ve aktarmaktan başka bir şey de yapmam (85).

Dickens'in görsel imgeleri, işitsel imgelerinden ayrılamaz. İngiliz filozofu ve eleştirmeni George Henry Lewes, anlamını iyi kavrayamamakla birlikte, şunu aktarıyor: «Dickens bir keresinde bana, kişilerinin söylediği her sözcüğü kendisinin de açıkça *işittiğini* söylemişti....» (86).

Dickens'in betimlemelerinin yalnız salt *ayrıntı keskinliği* değil, aynı zamanda kişilerindeki devinim ve *davranışların keskin çizilişi*'ni de verdiğini kendimiz de görebiliriz. Hem de bu, imgenin genelleştirilmiş temel niteliklerinde olduğu gibi, davranışın en önemsiz ayrıntıları için de doğrudur. Mr. Dombey'nin davranışını ele alan şu betimleme parçası, gerçekte ayrıntılı bir yönetmen-oyuncu yönergesi (talimatı) değil midir?

Richards'a her zamanki siparişlerini bildirmek için elini çıngırağın ipine uzatmıştı ki, ölmüş karısının yazı masasına ilişti gözü. Bu masa da, öbür eşyalarla birlikte karısının odasından alınmıştı. Gözü masaya ilk kez ilişmiyordu. Masanın anahtarını cebinde taşıyordu; anahtarı masanın kilidine soktu ve —daha önce odanın kapısını kilitleyerek— masayı çok alışık bir elle açtı (87).

Burada son tümce insanın dikkatini çekiyor: Buradaki betimlemede bir beceriksizlik var. Ne var ki, şu «araya sokuşturulmuş» tümce: «daha önce odanın kapısını kilitleyerek» tümcesi, betimlemenin birbirini izleyen sırasında bulunması gereken yere, yani «anahtarı masanın kilidine soktu» sözcüklerinin önüne konacak yerde, sanki daha sonraki tümcenin ortasında yazar tarafından birdenbire anımsanmış gibi «sokuşturulmak»ta ve böylece tam bu noktada hiç de gelişigüzel olmayan nedenlerden dolayı bulunmaktadır.

Betimlemenin zaman içindeki akışında bilerek yapılan bu «kurgu» aktarmasında, ilk davranış ile bir başkasının mektuplarını okuma işi arasında kayıveren devinimdeki *geçici hırsızlık* ustaca ortaya konmaktadır. Bu devinim, Mr. Dombey'nin

herhangi bir davranış ya da devinimine nasıl vereceğini bildiği çelebice ağırbaşlılığa tam yakışan bir «dürüstlük»le gerçekleştirilmektedir.

Tümcelerin bu çok «kurgusal» düzenlenişi, «oyuncu»ya yanlışsız bir yön verir; böylelikle oyuncu, yazı masasının bu kurallara uygun, güvenli açılışını verirken, kapının kapatılışını ve kilitlenişini, tümüyle ayrı bir davranış havası içinde «oynamalı»dır. Mektubun açılışı da yine bu «hava»yla oynanmalıdır; fakat Dickens «oyun»un bu bölümünde, yalnız sözcükleri anlamlı bir kılıkta düzenleyerek değil, niteliklerin yanlışsız betimlenmesiyle de bu havayı daha belirginleştirmektedir.

Yırtılmış, çizilmiş kâğıt parçalarının oluşturduğu kümenin altından hiç dokunulmamış bir mektubu aldı. Açarken, elinde olmaksızın soluğunu tutarak ve bu hırsızlama davranışından dolayı kibirli tavrının birazını yitirerek, oturdu, başını ellerinden birine dayayarak, mektubu başından sonuna dek okudu.

Doğrudan doğruya bu okuma işi de, yine eksiksiz bir çelebice soğuk görgü havası içinde geçmektedir:

Mektubu ağır ağır, dikkatle ve her seslem üstünde titizlikle durarak okudu. Derin derin düşünceye dalması, belki de aynı ölçüdeki büyük bir çabanın sonucu olduğundan, olağandışı görülmekle birlikte, bunun dışında hiçbir coşku izini açığa vurmuyordu. Mektubu okuyup bitirince, ağır ağır katladı, katladı, sonra dikkatle küçük küçük parçalar halinde yırttı. Parçaları tam atacakken durdu, sanki yeniden birleştirilip çözülmesine fırsat vermek istemiyormuşçasına, cebine koydu ve her zamanki gibi küçük Paul'ü çağırmak için çıngırağı çalmak yerine geç vakitlere dek iç karartıcı odasında tek başına oturdu.

Bu görünçlük, romanın son biçiminde yer almaz, çünkü devinimin gerilimini artırmak ereğiyle, Forster'in öğüdüne uyarak Dickens bu bölümü çıkarmıştır. Forster, Dickens'in yaşamını anlattığı kitabında, kendisine büyük bir çabaya mal olan yazıları Dickens'in kimi zaman nasıl acımasızca «kestiğini» göstermek için bu bölümü saklamıştır. Bu acımazlık, Dickens'in gerekli saydığı şeyi, tam bir sinemalık özlülükle her yola başvurarak ulaşmaya çalıştığı keskin belirginliği bir kez daha

ortaya koymaktadır. (Bununla birlikte bu özlülük, romanlarını alabildiğine geniş boyutlara ulaşmaktan hiç de alıkoymamaktadır.)

Bu örnek üzerinde uzun uzadıya durmakla yanıldığımı sanmıyorum; çünkü burada söylenenlerin hemen hemen hepsini harfi harfine Griffith'e uygulamak için insanın yalnızca birkaç kahramanın adını değiştirmesi ve Dickens'in adını da, bu yazımın kahramanının adına çevirmesi yeter.

Kendisiyle görüştüğüm zamandan belleğimde kalan bu keskin, gözlemci bakışından tutun da, ana ayrıntıları ya da belirtileri —özyapı belirtilerini— şöylece geçerken yakalayışına dek Griffith hep bu Dickens'çi keskinlik ve belirginliğe sahiptir. Nasıl ki öte yandan Dickens'in de sinemaya özgü «optik niteliği», «görüntü düzenlemesi», «omuz çekimi» ve özel mercekler yardımıyla, üzerine basılan noktaları değiştirme nitelikleri vardır.

İster istemez, sinemanın ilk klasiğiyle, Griffith'le ilk kez karşılaşmamın ilk izlenimini düşünüyorum.

Bu «ayrım», onun ilk filmlerindeki kurgulamalardan birini andırıyordu:

....Bir Broadway oteli. New York'un göbeğinde... Griffith'le buluşmam burada gerçekleşmişti; otuz yıl önce seçtiği ve bir daha değiştirmediği bu konutta.

Şöyle oldu: Sabahın beşi ya da altısı. Çöp dolu variller. Sokakları süpürüyorlar. Koskocaman, bomboş bir hol. Belli belirsiz gün ağarmasında pencereler gözden yitiyor ve bomboş Broadway, uyuyan otelle birbirine karışıyor. Sandalyeler tersine çevrilmiş. Halılar sarılmış. Temizlik yapılıyor. Holün dibinde, elindeki anahtarıyla kapıcı sanki gözden yitmiş gibi. Kapıcının yanında gri renkte bir gölge. Yüzünün gri derisinde kırçıl sakallar uzamış. Açık renk gözlerin gri bakışı. Sivri. Devinimsiz. Gözlerini bir noktaya dikmiş: Tersine çevrilmiş koltuklar ile sarılmış halılar arasındaki bir sedyeye. Çıplak yer üzerindeki iki hastabakıcı. Arkalarında bir polis. Sedyede kanlar içinde bir adam. Pansumanlar. Kan. Bir yanda palmiyelerin tozları alınıyor. Pencerelerin altından kâğıt kümelerini süpürüyorlar. Bir yerde bir kavga çıkmış. Yaralı adamı bu otelin holüne getirmişler. Pansuman yaptılar. Götürdüler. Gri sokak. Gri insanlar. Ve holün

dibinde gri bir adam. O, Griffith, Amerikan haydutluğunun bu çeşit görünçlüklerini bizler için kaç kez yeniden yaratmıştı. İnsan bunların tümünü görüntülükte izlediğini sanıyor: Renk yitip gitti, grinin tonlarından başka bir şey kalmadı: Sokaktaki kâğıtların beyaz lekelerinden tutun da, otelin merdivenlerinin yukarıdaki katlarda içinde yitip gittiği tam karanlığa dek[1].

Andırışlar ve benzerlikler daha çok izlenemez, çünkü inandırıcılığını ve çekiciliğini yitirir; bir hile ya da kâğıt oyunu havasına bürünmeye başlar. Bu ortak özelliklerin bolluğunun, belirtilerdeki öykümsü benzerlik oyununa kaymasına göz yumarak, Dickens ile Griffith arasındaki yakınlığın inandırıcılığının yitmesine çok üzülürüm.

Yine de Dickens'ten derlenen bu ufak tefek noktalar, Griffith'in kişisel sinema ustalığına beslenen ilginin sınırlarını aşar ve genellikle sinema ustalığı konusundaki bir ilgiye ulaşır. Dickens'teki film belirtilerini gittikçe daha derinlemesine eşlememin, bunları geleceğin film yorumcuları için Griffith yardımıyla ortaya koymamın nedeni de budur. Bundan dolayı Dickens'in sayfalarını çevirirken onda bir «zincirleme» bile bulduğum için bu konuda bağışlanmalıyım. Evet, bir «zincirleme»... Yoksa *«İki Kentin Masalı»*nın *(«A Tale of Two Cities»)* son bölümünün başında yer alan şu parça başka nasıl nitelenebilir?

Ölüm arabaları, kulakları tırmalayan, gümbürtülü bir sesle Paris sokaklarını geçer. Altı ölüm arabası, günün ürününü giyotine taşır....

Altı ölüm arabası gürültüyle sokaklardan geçer. Sen ey güçlü büyücü Zaman, bunları eski kılıklarına sok, o zaman bunlar saltık kralların arabaları, soylu derebeylerin araba takımları, göz kamaştırıcı Jezebel'lerin tuvaletleri, Tanrının evi değil hırsızların inleri olan kiliseler, açlıktan can çekişen milyonlarca köylünün kulübeleri olarak görünecektir!

Dickens'in sayfalarında böyle «sinemalık» kim bilir kaç sürpriz saklı olmalı!

---

[1] **«Sinema» («Kino»**, 5 Temmuz 1932) gazetesinde Griffith'le karşılaşmamı anlatan yazımdan aktarıyorum (E.).

Ama biz, temel kurgu yapısına dönelim; Dickens'in yapıtındaki olgunlaşmamış yapısı, Griffith'in yapıtında film düzenlemesinin öğeleri olarak gelişen temel kurgu yapısına. Bu varsıl, bu şimdiye dek kullanılmamış deneyimleri örten tülün bir köşesini kaldırarak «*Oliver Twist*»e bakalım. Romanın yirmi birinci bölümünü açalım, başlangıcını okuyalım:

XXI. Bölüm[1]

1. Sokağa çıktıklarında iç karartıcı bir sabahla karşılaştılar; şiddetli bir rüzgâr ve yağmur vardı; bulutlar iç karartıcı ve fırtına habercisi gibi görünüyordu.

Gece çok yağmurlu geçmişti, çünkü yol boyunca geniş su birikintileri oluşmuştu, köpeklerin kulübelerini sular basmıştı.

Gökte, yeni gelen günün donuk aydınlığı vardı; ama bu aydınlık, görünçlüğün iç karartıcılığını azaltmaktan çok, artırıyordu: Bu donuk ışık, ıslak damlara, ıssız sokaklara sıcak ya da parlak hiçbir renk getirmeksizin, sokak lambalarının sağladığı aydınlığı donuklaştırmaktan başka işe yaramıyordu.

Kentin bu kesiminde sanki hiçbir canlı yokmuş gibiydi; çünkü bütün evlerin pencereleri sımsıkı kapalıydı; geçtikleri sokaklar gürültüsüz ve bomboştu.

2. Bethnal Green Road'a döndüklerinde gün ancak doğmaya başlamıştı. Sokak lambalarından çoğu sönmüştü bile;

birkaç köy arabası, ağır ağır Londra'ya doğru yol almaya çalışıyordu;

arada bir, çamura batmış posta arabalarından biri büyük bir gürültüyle hızla geçip gidiyordu:

posta arabasının sürücüsü, geçerken, yolun ters yanından gittiği için yazıhaneye varışını bir dakikanın dörtte biri kadar uzattığından yük arabasının hantal sürücüsüne uyarıcı bir kırbaç sallıyordu.

İçlerinde gaz lambaları yanan meyhaneler açılmıştı bile.

Yavaş yavaş öbür dükkânlar da açılıyordu; şurada burada tek tük kimselere rastlanmaktaydı.

Sonra işlerine gitmekte olan dağınık işçi toplulukları ortaya çıktı;

---

[1] Örneklemek ereğiyle bu bölüm başını, yazarının yaptığından daha küçük parçalara ayırdım; kuşkusuz, sayıları da ben koydum (E.).

sonra başlarında balık sepetleri taşıyan kadın ve erkekler:
sebze yüklü küçük arabalar;
canlı hayvanlar ya da kesilmiş hayvanlarla dolu büyük arabalar;
ellerinde gerdellerle sütçü kadınlar;
ve ellerinde çeşitli azıklar, kentin doğu kesimlerine doğru yorgun argın yürüyen bir insan kafilesi.

3. City'ye yaklaştıkça, gürültü ve gidiş geliş yavaş yavaş artmaya başladı;
ve Shoreditch ile Smithfield arasındaki sokaklardan geçerlerken, bu gürültü ile gidiş geliş, bir uğultuya ve telaşlı talaşlı yürüyüşe çevrildi.
Gece yeniden bastırıncaya dek, ortalık alabildiğine aydınlanmıştı; Londra halkının yarısının işlek sabahı başlamıştı....

4. Pazarın kurulduğu sabahtı.
Yer hemen hemen ayak bileklerine dek çöp ve çamurla örtülüydü;
ve sığırların terli gövdelerinden durmaksızın koyu bir buğu yükseliyor,
bacaların üstünde, bütün ağırlığınca asılı kalmışa benzeyen, sisle karışıyordu....
Köylüler,
kasaplar,
celepler,
işportacılar,
çocuklar,
hırsızlar,
aylaklar,
ve en aşağı tabakadan serseriler,
yoğun bir kütle biçiminde birleşmişlerdi;

5. Celeplerin ıslıkları,
köpeklerin havlamaları,
öküzlerin böğürmeleri ve atılışları,
koyunların melemeleri,
domuzların homurtu ve çığlıkları;
işportacıların bağırışları,
her yanda bağırışmalar, antlar, kavgalar;
çıngırak sesleri
ve meyhanelerden yükselen seslerin uğultusu;
itişip kakışma, vurma,

haykırma ve çığlık;
pazarın her köşesinden yansıyan çirkin ve uyumsuz şamata;
ve durmaksızın öteye beriye koşuşan, kalabalığın arasından fırlayan pis, tıraşsız, yoksul insanlar; bunu şaşırtıcı, sersemletici bir görünçlük kılığına sokuyorlar, insanın aklını başından alıyorlardı.

Griffith'in yapıtında da böyle bir kuruluşa kim bilir kaç kez rastlamışızdır? Bu süssüz kümeleme ve gittikçe hızlanan tartım, ışığın bu kerteli değişimi: Yanan sokak lambalarından sönüşlerine dek, geceden gün doğumuna dek, günün tam ışımasına dek («Gece yeniden bastırıncaya dek, ortalık alabildiğine aydınlanmıştı»); tümüyle görsel öğelerden, bu öğelerin işitsel öğelerle dokunuşuna doğru bu hesaplı geçiş: Başlangıçta, gittikçe çoğalan ışığın ikinci aşamasında uzaktan gelen belirsiz bir uğultu olarak, sonra bu uğultunun bir gürlemeye dönüşü, bizi tümüyle işitsel bir yapıya götürür (dökümümüzde beşinci parça); bu arada, geçerken kapılan ve bütünün içine sokuşturulan görünçlükler —yazıhaneye varmak için acele eden sürücü gibi—; ve en sonunda şu çok güzel örneklik ayrıntılar: Sığırların terli gövdeleri, bu gövdelerden yükselen buğunun sabahın sisiyle karışması ya da neredeyse ayak bileğine yükselen çöp ve çamur içindeki ayakların omuz çekimi... Bütün bunlar, bir pazarın genel görünümüne tam bir sinemalık duygu vermektedir.

Dickens'ten alınan bu örneklerle şaşırarak, Dickens'in genellikle yaratıcı çalışmasıyla ilgili bir durumu unutmamalıyız.

Dickens'in yapıtlarının eski «güzel» İngiltere'de yer aldığını düşünerek, yalnız İngiliz yazını bezemi önünde değil, bu çağın dünya yazını bezemi önünde de ele alınan bu yapıtların, aynı zamanda bir kent sanatçısının yapıtları olarak ortaya çıktığını unutmak eğilimimiz vardır. Dickens üretimlikleri (fabrikaları), makineleri, demiryollarını yazına ilk kez getiren kimseydi.

Ama Dickens'teki bu «kentçilik» belirtisi yalnız izlek gerecinde değil, Dickens'in kenti canlı bir kurgu tablosu biçiminde çizdiği değişik izlenimlerin bu baş döndürücü tartımında da yer almaktadır. Kentin tartımlarının bu kurgusu, bu çağdaki

(1838) hızın sınırlarının duyumunu, hızla geçip giden posta arabasının duyumunu verir!

Hızla ve sürekli olarak değişen şeylerin yanından seğirtip geçtikçe, bunların ne denli acayip bir geçit töreni oluşturduğunu görmek çok çekiciydi. Göz kamaştırıcı giysilerin bulunduğu büyük mağazalar; dünyanın dört bir köşesinden getirilmiş gereçler; doyuk iştahları bile yeniden açan, devindiren ve sık sık yinelenen şölenlere yeni bir istek uyandıran her çeşit yiyeceğin kümelendiği dükkanlar; çeşit çeşit ince vazo, tabak, kadeh biçiminde işlenmiş pırıl pırıl altın ve gümüş eşya; tüfekler, kılıçlar, tabancalar, patentli yok etme silahları; dalavereci için vidalar ve zincirler, yeni doğmuş için giysiler, sayrı için ilaçlar, ölü için tabutlar, gömülmüş için kilise gömütlükleri... Bütün bunlar birbirine karışmış, yan yana dizilmiş, kalabalık bir yığının dans etmesi gibi hoplayıp zıplıyora benziyordu.... (88).

Bu «bir büyük kentin senfonisi»nin[1] habercisi değil midir?

Bu da, Hollywood'un City'yi ele alan filminden seksen yıl önce, bir kentin tam karşıt yönünü veren bir başka örnek:

Hepsi de birbirine çok benzeyen bir sürü geniş sokakları vardı; yine hepsi aynı ölçüde birbirine benzeyen insanlar oturuyorlardı bu sokaklarda. Hepsi aynı saatlerde, aynı kaldırımlar üstünden aynı seslerle, aynı işlere gidip geliyorlardı ve her biri için her gün, dünün ve yarının aynıydı ve her yıl bir önceki ve bir sonraki yılın eşiydi (89).

Bu, Dickens'in 1853 yılındaki Coketown'u mudur, yoksa King Vidor'un 1928'deki *Yığın*'ı *(The Crowd)* mı?

Yukarıda aktarılan örneklerde, Griffith'in *kurgu sergilemesi* için belirgin ilkörneklere rastlamışsak, *«Oliver Twist»*ten biraz daha okumak bizim için yararlı olacaktır; çünkü bu romanda Griffith için örneksel olan bir başka kurgu yöntemini, *birbiri arasına sokuşturulmuş koşut görünçlüklerin kurgu gelişimi* yöntemini bulabiliriz.

---

[1] Alman yönetmeni Walter Ruttmann'ın 1927'de çevirdiği **Berlin, Büyük Kentin Senfonisi (Berlin, die Sinfonie der Grosstadt)** adlı belgesel filmine dokundurma (Çev.).

Bunun için, Oliver'in yankesicilik ününe karşın, B. Brownlow'un ona güvenini göstermek üzere, kitapları onunla kitapçıya nasıl gönderdiğini ve Oliver'in nasıl yeniden hırsız Sikes'in, Sikes'in sevgilisi Nancy'nin ve yaşlı Fagin'in pençelerine düştüğünü anlatan ünlü parçaların yer aldığı görünçlükler topluluğuna bir göz atalım.

Bu görünçlükler bütünüyle Griffith'e özgü biçimde ortaya konmuştur: Gerek içteki duygusal çizgileri, gerekse özyapıların alışılmadık yontumsu kabartıları ve betimlemeleri yönünden; gerek dramatik yapıdaki rastlanmadık canlılık gerekse gülmeceli özellikler yönünden; nihayet ayrı ayrı parçaların bütün halkalarının örneksel bir Griffith'çi kurguyu veren koşut kenetlenmesi yönünden. Griffith'e özgü olduğu denli Dickens'te de beklenmedik bir şey olduğu için, bu son özelliğe çok dikkat edelim!

XIV. Bölüm

OLIVER'İN B. BROWNLOW'UN EVİNDE GEÇİRDİĞİ GÜNLERLE İLGİLİ BAŞKA AYRINTILARI VE OLIVER BİR İŞ İÇİN SOKAĞA ÇIKTIĞINDA B. GRIMWIG'İN ŞAŞILACAK KEHANETİNİ ANLATIR.

.... Hay Allah! diye söylendi B. Brownlow, çok üzüldüm buna. Bu kitapların bu gece geri verilmesini özellikle istiyordum.

B. Grimwig alaylı bir gülümsemeyle:

— Oliver'le gönderiver, dedi, biliyorsun ya bu iş için biçilmiş kaftandır.

Oliver söze karıştı:

— Evet, bırakın ben götüreyim, efendim. Bir koşuda giderim, efendim.

Yaşlı adam, Oliver'in ne olursa olsun dışarıya çıkmaması gerektiğini söylemek üzereydi ki, B. Grimwig'in en kötü niyetli çeşitten bir öksürüğü, ona Oliver'in gönderilmesi gerektiği kararını verdirdi. Oliver'in verilen işi hemencecik yerine getirmesi B. Grimwig'e kuşkularının haksızlığını kanıtlayacaktı, hiç olmazsa bu konuda, hem de ilk ağızda.

[Oliver, kitapçıya gitmek üzere hazırlanmıştır].

Oliver atılarak yanıt verdi:

— On dakika bile sürmez, efendim.

[B. Brownlow'un kâhya kadını Bayan Bedwin, Oliver'e talimat verir ve dışarı yollar].

Yaşlı kadın, Oliver'in ardından bakıp:

— Tanrım tatlı yüzünü korusun, dedi. Ne olursa olsun gözümün önünden kaybolmasına dayanamıyorum.

O anda Oliver sevinçle arkasına bakıp, köşeyi kıvrılmadan önce başıyla işaret verdi. Yaşlı kadın gülümseyerek Oliver'in selamına karşılık verdi ve kapıyı kapatarak odasına döndü.

B. Brownlow saatini çıkarıp masanın üstüne koyarak:

— Haydi bakalım, dedi, en geç yirmi dakikaya dek dönecek. O zaman karanlık bastıracak.

B. Grimwig sordu:

— Ya! Sahiden döneceğini umuyor musun?

B. Brownlow gülümseyerek bir soruyla karşılık verdi:

— Sen ummuyor musun?

O anda B. Grimwig'in yüreği bunun tersini söylemek için atıyordu; üstelik dostunun güvenli gülümsemesi bu isteğini daha da artırıyordu. Yumruğunu masaya indirerek söylendi:

— Hayır, ummuyorum. Oğlanın sırtında yeni bir giysi var; koltuğunun altında pahalı kitaplar; cebinde de beş sterlin. Eski hırsız dostlarına kavuşacak, sana da bir güzel gülecek. Bu oğlan bu eve dönerse, bileklerimi keserim.

B. Grimwig bunu söyledikten sonra koltuğunu masaya yaklaştırdı ve iki dost, aralarında saat, orada ses çıkarmaksızın oturup beklediler.

Burada «arasöz» biçiminde kısa bir «kesinti» yer almaktadır:

Yargılarımıza verdiğimiz önemi, en uluorta, en tez canlı yargılarımızı öne sürerkenki övüncümüzü göstermek için şunu belirtmek yerinde olacak ki, B. Grimwig hiç de kötü yürekli bir insan olmadığı ve saygıdeğer dostunun aldatılmasından, düş kırıklığına uğramasından gerçekten üzüntü duyacağı halde, Oliver Twist'in dönmemesini o anda gerçekten ummaktaydı.

Ve yine yaşlı iki çelebiye dönüş:

Ortalık o denli kararmıştı ki, saatin kadranındaki sayılar güçlükle seçilebiliyordu; ama yaşlı iki çelebi, aralarında saat, ses çıkarmaksızın oturmayı sürdürdüler.

Alacakaranlık yalnızca kısa bir süre geçtiğini gösterir, oy-

sa yaşlı çelebilerin arasında *iki kez* gösterilen saatin *omuz çekimi*, daha şimdiden uzun bir sürenin geçtiğini ortaya koyar. Fakat tıpkı «gelecek mi, gelmeyecek mi?» oyunundaki gibi, yalnız yaşlı iki adamı değil aynı zamanda yufka yürekli okuru da işin içine sokarak, yaşlı kâhya kadının aklına gelen en kötü olasılıklar ve belirsiz kuruntular, yeni bir görünçlüğe, XV. Bölüme yapılan bir «kesme»yle haklı çıkmaktadır. Bu bölüm, meyhanedeki kısa bir görünçlükle başlar: Haydut Sikes ile köpeği, yaşlı Fagin ve Oliver'in nerede olduğunu ortaya çıkarmaya zorlanan Miss Nancy'nin bulunduğu görünçlükle...

Sikes kadehi uzatarak:
— Kokuyu aldın, değil mi, Nancy? diye sordu.
Genç kadın, kadehtekini bitirerek karşılık verdi:
— Evet, Bill. Hem artık bu iş beni de sıkmaya başladı....

Sonra bütün romanın en iyi görünçlüklerinden biri, hiç olmazsa Fagin'in şeytansı görünüşüyle birlikte çocukluktan beri akılda eksiksiz kalan görünçlük gelir: Oliver'in, elinde kitaplarla yürürken birdenbire Nancy'yle karşılaştığı görünçlük:

Genç bir kadının:
— Ah, sevgili kardeşçiğim! diye çığlık atışıyla şaşırdı. Ne olup bittiğini anlamak için bakmaya fırsat kalmadan iki kol sımsıkı boynuna sarıldı.

Nancy bu kurnazca davranışıyla, sokakta bulunanların hepsinin sevgisini de kazanarak, direnen Oliver'i «yuvadan kaçan kardeş» diye tanıtarak doğruca Fagin'in hırsızlar çetesinin bağrına iter. Bu on beşinci bölüm, şimdi artık tanıdığımız kurgu tümcesiyle sona erer:

Gaz lambaları yanmıştı; Bn. Bedwin açık kapıda kaygıyla beklemekteydi; uşak belki yirmi kez sokağa çıkıp Oliver'den bir iz var mı diye bakmıştı; ve yaşlı iki adam karanlık oturma odasında, aralarında saat, hâlâ bekleyip durmaktaydılar.

On altıncı bölümde Oliver yine çetenin pençesindedir, çetenin üyeleri onunla eğlenirler. Oliver'i dayak yemekten Nancy kurtarır:

Kız:

«Dokunmayın ona, Fagin, istemiyorum» diye bağırdı. «Çocuğu ele geçirdiniz, daha ne istiyorsunuz? Rahat bırakın onu, rahat bırakın, yoksa elimden bir kaza çıkacak, başımı belaya sokmayın.»

Bu arada «törel yönden çürümüş» kimselerde bu çeşit beklenmedik iyilik parıltılarının gerek Dickens gerekse Griffith'in ortak özelliklerinden olduğunu belirtelim. Bu duygusal görüntüler ucuz bir gösteriye dönmek tehlikesine karşın öylesine eksiksiz gerçekleştirilir ki, en kuşkucu okur ve izleyicileri bile etkiler!

Bu bölümün sonunda, hasta ve bitkin Oliver «derin bir uykuya» dalar. Burada fizik zamanın birliği kopmuştur: Olaylarla dolu bir akşam ve gece; ama bölümün kurgu birliği kopmamıştır, bir yandan Oliver'i B. Brownlow'a, bir yandan da Fagin'in çetesine bağlar... On yedinci bölümden alınan aşağıdaki parça, çocuğun kayboluşu dolayısıyla açılan soruşturma için kilisenin görevlisi B. Bumble'un gelişini ve Bumble'un B. Brownlow'un evine gidişini anlatır. B. Brownlow yine Grimwig'ledir. B. Bumble ile B. Brownlow'un konuşmalarının nedeni ve hangi konu üzerinde olduğu, bölümün başlığında açıklanmıştır: OLIVER'İN YAZGISININ UĞURSUZLUKTAN KURTULAMAMASI BÜYÜK BİR ADAMI SAYGINLIĞINI ZEDELEMEK PAHASINA LONDRA'YA GELMEK ZORUNDA BIRAKIR...

Yaşlı adam kâğıtlara baktıktan sonra üzüntüyle:

— Korkarım, gerçeğin ta kendisi bu, dedi. Emeklerinizin karşılığı bu değil ama, sağladığınız bilgiler çocuğun lehine olsaydı bunun üç katını memnunlukla verirdim size.

B. Bumble bu bilgiyi, B. Brownlow'la konuşmasından önce edinmiş olsaydı, öyküsüne çok daha başka bir renk katması hiç de beklenmeyecek bir şey değildi. Ne var ki, artık iş işten geçmişti; bundan dolayı başını ciddî bir tavırla salladı ve beş sterlini cebine atarak çekildi....

Kâhya kadın göründüğünde B. Brownlow dedi ki:

— Bayan Bedwin, bu Oliver sahtekârın biri.

Yaşlı kadın bütün gücüyle karşılık verdi:

— Olamaz, efendim, mümkün değil... İnanamam buna, efendim, hiçbir zaman inanamam!

— Siz yaşlı kadınlar zaten yalnız sahte doktorlara, bir de masal kitaplarına inanırsınız, diye homurdandı B. Grimwig. Böyle olduğunu başından beri biliyordum....

Bn. Bedwin öfkeyle karşılık verdi:

— Oliver sevimli, tatlı, dürüst bir çocuktur, efendim. Çocukları iyi tanırım, efendim; kırk yıldan beri çocuklarla düşüp kalkarım. Aynı şeyi söyleyemeyecek olanların çocuklardan hiç söz açmamaları gerekir. Benim görüşüm bu!

Bu, B. Grimwig'e atılmış bir taştı, çünkü B. Grimwig bekârdı. Yaşlı kadın, bu baydan bir gülümsemeden başka karşılık almadığı için yeni bir söyleve hazırlanmak üzere başını arkaya attı, önlüğünü düzeltti, ama B. Brownlow fırsat vermedi, yapmacık bir öfkeyle:

— Susun! dedi. Bir daha bana bu çocuğun adını anmayın. Sizi bunu söylemek için çağırdım. Ne olursa olsun, bir daha adını anmayın! Çıkabilirsiniz, Bayan Bedwin. Ama unutmayın, bu işin şakası yok!

Ve bu bölümün bütün o çapraşık kurgusu şu tümceyle sonuca bağlanmaktadır:

Bu gece B. Brownlow'un evinde üzgün yürekler atıyordu.

Yalnız görünçlüklerin yapısı yönünden değil, özyapıların çizilişi yönünden de bu denli geniş aktarmalar yapmam rasgele değil; çünkü bu özyapıların çizilişi, nitelikleri ve davranışında Griffith'in çalışma biçimiyle büyük benzerlikler var. Bu, aynı zamanda Griffith'in «Dickens'e özgü» üzgün, savunusuz yaratıkları (*Kırık Zambaklar*'daki / *Broken Blossoms* Lillian Gish ile Richard Barthelmess'i ya da *Fırtınanın Yetimleri*'ndeki / *Orphans of the Storm* Gish kardeşleri anımsayın) konusunda da böyledir; yaşlı iki adamla Bn. Bedwin'i anımsatan özyapıları için de böyledir; nihayet «şaklaban koca Yahudi» Fagin çetesindeki tiplerin benzerlerini çizmek de tam Griffith'e özgüdür.

Ama biz asıl işimize, Dickens'in öykü yapısında kullandığı kurgu gelişmesi örneğine dönersek, çıkan sonucu şu çizelgeyle gösterebiliriz:

1. *Yaşlı adamlar.*
2. Oliver'in yola çıkışı.

3. *Yaşlı adamlar ve saat. Ortalık henüz aydınlık.*
4. B. Grimwig'in özyapısı konusunda açılan ayraç.
5. *Yaşlı adamlar ve saat. Alacakaranlığın başlaması.*
6. Fagin, Sikes ve Nancy meyhanede.
7. Sokaktaki görünçlük.
8. *Yaşlı adamlar ve saat. Gaz lambaları yakılmıştır.*
9. Oliver zorla Fagin'e götürülür.
10. On yedinci bölümün başındaki «arasöz».
11. B. Bumble'un gezisi.
12. *Yaşlı adamlar* ve. B. Brownlow'un Oliver'in tümüyle unutulması için verdiği buyruk.

Gördüğümüz gibi önümüzde öykünün iki ana çizgisinin koşut kurgu biçiminde gelişmesi gibi örneksel ve Griffith için örnek olacak bir durum var. Birincisi (yani bekleyen yaşlı adamlar), ikincisinin (yani Oliver'in yakalanması) gerilim ve dramını duygusal yönden artırıyor. Griffith de en büyük ününü, «acı çeken kadın kahraman»ını kurtarmak için, «kurtarıcılar»ı koşut kurgu yardımıyla koşturarak sağlamıştı!

Hepsinden daha ilginç olan, bölümlerin ayrımının *tam ortasına* bir başka «ara»nın sokuluşudur. Bu ara, XVII. Bölümün başındaki uzun bir ayracın açılışıdır. Biz bunu bile bile geçiştirmiştik. Bu ayracın dikkati çeken yönü neresi? Dikkati çeken yönü şurası: Dickens burada o denli şaşırtıcı bir biçimde kullandığı ve Griffith'in biçemine de geçmiş olan, öykünün yapısındaki bu kurgu ilkeleri üzerinde kendi «inceleme»sini ortaya koymaktadır. İşte bu bölüm başı:

Görünçlükte bütün iyi cinayet melodramlarında acıklı ve gülünç görünçlüklerin, tıpkı iyi tütsülenmiş bir domuz etinin kenarındaki yol yol ak ve kırmızı katlar gibi, birbirini düzenle izlemesi âdet olmuştur. Zincirlerinin ve mutsuzluklarının ağırlığı altında ezilen kahraman, saman döşeğine kendini bırakıverir; sonra, öbür görünçlükte kahramanın sadık ama dünyadan habersiz arkadaşı, izleyiciyi gülünç bir şarkıyla eğlendirir. Kadın kahramanı, çalımlı ve tutkulu baronun pençesindeyken yüreklerimiz çarparak izleriz, namusu da yaşamı da tehlikededir çünkü; kadıncağız birinin pahasına öbürünü kurtarmak için hançerini çeker ve tam bekleyişimiz en uç sınıra vardığı anda bir ıslık işiti-

lir: Doğruca şatonun büyük salonuna taşınırız: Burada kır saçlı bir kâhya, derebeyinin kilise kubbelerinden saraylara dek her yerden boşanmış, durmaksızın dolaşıp şarkı söyleyen neşeli uyruklarıyla birlikte oynak bir şarkı söyler.

Böylesine değişiklikler saçma görünür; ama bunlar ilk ağızda göründükleri denli olağandışı değildir. Gerçek yaşamda şölen sofralarından ölüm döşeklerine, yas giysilerinden bayram giysilerine geçiş, bundan daha az şaşırtıcı değildir; yalnız, bu sonuncusunda yerinden kıpırdamayan izleyiciler olmaktan çıkıp işi başından aşkın oyuncular oluruz; bu da öbüründen çok başka bir şeydir. Tiyatronun mimiğe dayanan yaşamında oyuncular keskin geçişleri ve tutkuların beklenmedik patlayışlarını değerlendiremezler; zaten bunlar yalnız izleyici olanların gözleri önünde sergilendiğinden, hemen, ölçüsüz ve mantıksız damgasını yer.

Görünçlüğün birdenbire değişmesine, yer ve zamandaki hızlı değişmelere gelince, bunlar yalnızca uzun süreden beri kullanılan kitapların onayladığı bir şey değildir; aynı zamanda birçoklarınca yazarlığın büyük sanatı sayılmaktadır. Bu tür eleştirmenlere göre, bir yazarın sanatındaki ustalık her şeyden önce, kahramanlarını her bölümün sonunda içine soktuğu ikilemlerle ölçülmektedir. Bu bölüm için yapılan bu giriş belki gereksiz görülebilir....

Bu incelemede ilgi çekici bir başka şey de var: Yaşamı boyunca özenci bir oyuncu olan Dickens, kendi ağzından tiyatrodaki melodramla olan doğrudan doğruya ilişkisini tanımlıyor. Öyle ki, Dickens burada sanki kendisini geleceğin akılından bile geçmeyen sanatı sinema ile kendisi için pek de eski olmayan geçmişin «iyi cinayet melodramı» geleneği arasında bağlayıcı bir halka durumuna koyuyor.

Bu «inceleme», kuşkusuz, Amerikan sinemasının babası olan Griffith'in gözünden kaçmamıştır ve Griffith'in filmlerinin yapısı çoğunlukla, on dokuzuncu yüzyılın büyük romancısının, yirminci yüzyılın büyük sinemacısına aktardığı akıllıca öğüdü izler gibidir. Ve hiçbir şeyi saklamayan Griffith, Dickens'in anısına olan borcunu sık sık belirtmiştir.

Griffith'in böyle bir yapıyı görüntülükte ilk kez *Nice Yıllardan Sonra*'da kullandığını ve bu kullanışına da Dickens'i örnek gösterdiğini yukarıda görmüştük. Bu film, baş çekimle-

rinin *akıllıca* kullanılması ve baş çekimlerinden *yararlanılmasıyla* da unutulmaz bir nitelik taşır[1].

Lewis Jacobs, bu filmden üç ay önce Griffith'in Jack London'un *«Yalnızca Yemek» («Just Meat»)* adlı öyküsünden uyarladığı *Altın Uğruna (For Love of Gold)* adlı filminde baş çekimini nasıl ele aldığını anlatmıştır:

Öykünün doruk noktası, iki hırsızın birbirlerine güvensizlik duymaya başladıkları görünçlüktü. Bu görünçlüğün etkililiği, iki hırsızın anlıklarından neler geçirdiklerini izleyicilerin anlamasına bağlıydı. Oyuncunun düşündüklerini belirtmenin bilinen tek yolu ikizlemeye başvurarak «düş balonları» kullanmaktı[2]. Bu alışkanlık iki yanlış anlayıştan doğmuştu: Bunlardan biri, alıcının hep bir tiyatrodaki izleyicinin görüş noktasına uyan yere yerleştirilmesiydi (şimdi genel çekim diye bilinen durum); öbürü de, bir yenisi başlamadan herhangi bir görünçlüğün oynanıp tamamlanmasıydı....

Bundan sonraki mantıklı adım, alıcıyı oyuncuya daha çok yaklaştırmaktı ki, buna şimdi baş çekimi denmektedir....

Beş yıl kadar önce Porter'in **Büyük Tren Soygunu**'ndan (**The Great Train Robbery**) beri Amerikan filmlerinde baş çekimi görülmemişti. O vakit yalnızca bir gösteri olarak kullanılan baş çekimi (haydut, izleyicilere ateş ederken gösteriliyordu) **Enoch Arden**'de, genel çekim ile toplu çekimin doğal dramatik bütünleyicisi oldu. Annie Lee'yi kara kara düşünüp kocasının dönüşünü beklerken gösteren bir görünçlükte Griffith o zamana kadarki denemesinden daha da ileriye gidip Annie'nin kocaman bir baş çekimini yüreklilikle kullandı.

Biograph işliğinde herkes bir tuhaf olmuştu: «Bir kimsenin

---

1 Griffith'ten önce başın ve nesnelerin baş çekimleri genellikle sanıldığı denli az değildir; (Georges Sadoul'un da belirttiği gibi) baş çekimleri Méliès ve İngiliz «Brighton Okulu» gibi yaratıcı öncülerce salt yenilik ya da film hilesi olarak kullanılmaktaydı (E.).

2 «Düş balonu», karikatürlerde, resimli romanlarda kişilerden herhangi birinin aklından geçirdiklerini vermek için, balon biçiminde çizgi içinde bu düşüncelerin yazıyla verilmesidir. İlk sessiz filmlerde bu «düş balon»ları ikizleme yardımıyla sıkça kullanılmıştır (Çev.).

yalnız başını göstermek mi? Halk buna ne der? Bütün sinema kurallarına aykırı bu!»....

Ama Griffith'in tartışmaya vakti yoktu; sunacağı daha köklü bir başka yeniliği vardı. Annie'nin baş çekiminin hemen ardından, düşüncelerinin konusunu gösteren bir görüntüyü getirdi: Issız bir adaya düşmüş olan kocasının görüntüsü. Bir görünçlükten öbürüne, hem de görünçlüklerden hiçbirini bitirmeksizin bu geçiş, deneyciyi bir eleştiri fırtınasıyla karşı karşıya getirdi (90).

Yukarıda Griffith'in, bu denemesini, Dickens'i tanık tutarak nasıl savunduğunu okumuştuk.

Bunlar Griffith'e ün sağlayan ilk belirtiler sayılırsa, yeni yönteminin olgun bir meyvesini, yönetmenliğe başladıktan daha bir yıl sonra çevirdiği bir filmde, *Issız Villa*'da *(The Lonely Villa)* bulabiliriz. Bu olay, Iris Barry'nin Griffith üzerine monografisinde anlatılmıştır:

Griffith 1909 haziranında gerecini nasıl kullanacağını artık biliyordu ve yaratıcı çalışmasında daha ileriye gitti: Porter'in başlangıç yönteminiı **Issız Villa**'da yeni bir gelişme aşamasına ulaştırdı: Hırsızlar anne ile çocuklarının bulunduğu villaya zorla girerlerken, babanın bunları kurtarmak için eve yetişmeye çalıştığı koşut görünçlükler boyunca geciktirimi* artırmak üzere almaşık kurguyu kullandı. Griffith burada, sonradan uğraşının geri kalan bölümünde işine o denli yarayacak olan ve daha önce de denenmiş olan yöntemi —son anda kurtarış'ı— yeni bir tarzda ele alıyordu. Griffith, öykülemedeki bu parçalara ayırma yöntemini 1911 martında **Lonedale Telgrafçısı**'nda **(The Lonedale Operator)** daha da geliştirdi. Bu film, ambarı soyan haydutların saldırısına uğrayan kadın kahramanı kurtarmak için treniyle geri dönen demiryolcuyu gösteren görünçlüklerde soluk kesen coşku ve geciktirimi çok daha ileri bir noktaya götürüyordu (92).

Burada *Bir Ulusun Doğuşu*'nda *(The Birth of A Nation)*, *Hoşgörüsüzlük*'te, *İki Yetim*'de, *Amerika*'da ve Griffith'in ye-

---

1 Bayan Barry aynı yazıda daha önce şunu belirtmekteydi: «Edwin S. Porter, **Büyük Tren Soygunu**'nda almaşık kurgunun kaba biçimi içine koşut gelişmeyi sokarak önemli bir adım atmıştı» (91).

tişkin kurgusunun öbür sayısız örneklerinde yeni bir güçle ortaya çıkan şeyin ilk örneğini görüyoruz.

Griffith kurgunun soyağacını yüzyıllar boyunca geriye uzatabilir ve hem Dickens'e hem de kendine bir başka İngilizin, Shakespeare'in kişiliğinde görkemli bir ata bulabilir.

Gerçekte Dickens'in sözünü ettiği tiyatro, Elizabeth tiyatrosunun büyük geleneklerinin 19. yüzyılın başlangıcındaki bulvar melodramlarıyla dikkate değer biçimde halka yaygınlaştırılmasından ya da 19. yüzyılın başında melodramatik biçimde oynanan doğrudan doğruya bu tiyatronun halka yaygınlaştırılmasından başka bir şey değildi. Çünkü yine Forster'in tanıklığına göre, çocuk Dickens'in ilk tiyatro izlenimleri, Shakespeare'in, söz aramızda, melodrama en yakın olan *«Üçüncü Richard» («Richard III»)* ile *«Macbeth»*in tam da buna benzer biçimde oynanışından kaynaklanmaktaydı.

Örnek olarak, tek bir alıntıyla, Shakespeare'deki kurgu yapısının en yetkin örneklerinden biriyle yetineceğiz.

Bu örnek, *«Macbeth»*in kısaca anımsatacağımız beşinci perdesindendir.

Kurgu alanında *«Macbeth»*in bu beşinci perdesi, Shakespeare'in bu tür yapılarının en parlak örneklerinden biridir. Bu tıpkı *tek tek kısa görünçlükler arasındaki teke tek savaşların* sürekli bir kurgusu gibidir. Bu süreklilik VII. görünçlükte *kişiler arasındaki teke tek savaşların* kümeler biçiminde dağılmasıyla sonuçlanır.

Görünçlüklerin bu devinimini kısaca anımsatalım.

«Macbeth» V. Perde

Beşinci perde Lady Macbeth'in uyurgezerliği görünçlüğüyle başlar[1].

---

[1] Gerçekte V. Perde, İngiltere Sarayı'nda Malcolm ile Macduff arasındaki görünçlükle başlar. Dunsinane'daki uyurgezerlik görünçlüğüyse II. görünçlüktür; Eisenstein'ın açıklamalarında görünçlükler arasındaki kayma bundan ileri gelir. Eisenstein'ın belirttiği VII. görünçlüğe gelince, bu da VII. ve VIII. görünçlüklerden oluşur (Çev.).

Bunun ardından, görünçlükler arasındaki düelloların zincirlenmesi gelir ve kişiler arasındaki düellolara dönüşür.

II. Görünçlük. Birnam ile Dunsinane arasındaki ova.

İngiliz birliklerinin yaklaştığı haberi: Birliklerin buluşma yerinin Birnam Ormanı olması kararlaştırılır.

III. Görünçlük. Dunsinane Şatosu.

Macbeth, Birnam Ormanı ve kendisini yenecek olan düşmanını «bir kadının doğurmadığı» yolundaki kehaneti anımsar.

On bin askerin Dunsinane üzerine yürüdüğü Macbeth'e bildirilir.

IV. Görünçlük. Birnam Ormanı yakınında bir ova.

Malcolm askerlere, kesilmiş dallarla kendilerini gizlemeleri komutunu verir.

V. Görünçlük. Dunsinane Şatosu.

Lady Macbeth'in ölümü.

Haberci, Birnam Ormanının Dunsinane üzerine yürüdüğünü bildirir. Macbeth ovaya çıkar.

VI. Görünçlük. Dunsinane surları altında.

Malcolm, Macduff, yaşlı Siward ile askerleri. Gizlenmekte kullanılan dalların atılıp saldırıya geçilmesi komutu.

VII. Görünçlük. Surların altında bir başka nokta.

Burada görünçlük teke tek bir dizi düelloya bölünür.

Macbeth tek başına («bir kadının doğurmadığı» düşmandan söz açar).

Macbeth, genç Siward'la düello eder. Macbeth, Siward'ı öldürür (Siward'ı bir «kadın doğurmuş»tur). Macbeth gider.

Dunsinane Şatosu teslim olur (bunu Macbeth'e yaşlı Siward bildirir). Giderler.

Macbeth tek başına. Canına kıymayı kabul etmez. (Yeniden «bir kadının doğurmadığı» düşman izleğine dönüş.)

Macbeth ile Macduff. Macduff'ı «bir kadın doğurmamış»tır, «vaktinden çok önce anasının karnından çıkarılmış»tır. Macbeth ile Macduff dövüşerek giderler.

Bir «ara görünçlük» gerilimi artırır. Rosse'un, yaşlı Siward'a öykülemesiyle, genç Siward'ın Macbeth'le düellosu yinelenir.

Macbeth'in kellesini taşıyan Macduff'un gelişi.
Son. Malcolm kral ilan edilir.

*«Üçüncü Richard»*ın son perdesi de yalnız dövüş görünçlükleriyle değil, birbirine tam olarak uyan «bindirmeler»le de —örneğin Richard'ın kurbanlarının, savaştan bir önceki gece ona görünmeleri— yine *«Macbeth»*teki gibi ayrıntılarıyla çözümlenebilir.

Bununla birlikte Elizabeth tiyatrosunda «bindirme», «zincirleme görüntü» gibi sinema işlemlerinin ilkörnekleri aranmaya kalkışılırsa, en iyisi Webster'e başvurmaktır. Webster, *«Beyaz Şeytan»*da *(«The White Devil»)* bunun aşılmayan iki örneğini vermiştir:

II. Perde, 3. Görünçlük

Camillo'nun evinde bir oda.
Bracchiano ile Büyücü girerler.

Bracchiano:

Verdiğin sözü getir yerine. Gece yarısı bitiyor,
Gücünün ve sanatının saati.
Çekilmez prensesin ve Camillo'nun katilleri
Buyruğu yerine getirirler mi?

Büyücü:

Cömertliğinizden giriştim bu işe
Pek üstlenmem yoksa böyle şeyleri
.....
..... Geçin yerinize
İşte büyülü başlık. Şaşmaz sanatım
Gösterecek size nasıl, ne biçim
Durduğunu yüreğinin düşesin.

PANDOMİM

Julio ile Christophoro sessiz adımlarla girerler, Dük Bracchiano'nun portresini örten perdeyi çekerler. Julio ile Christophoro gözlerini ve burunlarını örten sırça maskeler takarlar. Sonra portrenin önünde tütsü yakarlar ve dudaklarını yıkarlar. İşlerini bitirince mumu üflerler ve gülerek çekilirler. Isabelle

girer; üzerinde geceliği vardır, yatmaya hazırlanmaktadır. Isabelle'in ardında Kont Ludovigo, Giovanni, Guidantonio ve şamdanlar taşıyan adamları vardır. Isabelle dua eder gibi diz çöker, perdeyi çeker, portrenin dudaklarından üç kez öper, üç kez eğilir. Isabelle fenalık geçirir, ama kimsenin yanına yaklaşmasına izin vermez. Isabelle ölür. Giovanni ile Kont Ludovigo'nun acıları yüzlerinden okunur. Düşesi gösterişli bir biçimde götürürler.

Bracchiano :

Öldü! Çok iyi!

Büyücü :

Portre öldürdü onu,
Tütsüden zehirlendi.
Âdetiydi yatmadan önce,
Gelip iyi akşamlar dilemek resminize,
Dudakları ve gözleri zevk alsın diye
Bu duyarsız gölgeden. Doktor Julio
Farketmişti bunu. Yedirdi bize
Çeşitli ilaçları, yağları.
Bunlar öldürdü onu....

Sonra yine aynı uygulayımla ikinci pandomim gösterilir: Camillo'nun öldürülmesi (93).

Böylece, Elizabeth dönemi oyun yazarlarından ve Shakespeare'den gelen etkinin, bunların yapıtlarının 19. yüzyılın başında İngiliz melodramında halka yaygınlaştırılması yoluyla nasıl Dickens'e ve onun aracılığıyla Griffith'e dek ulaştığı görülüyor.

Griffith'in ortaya çıkışından hemen önce, Amerikan melodramının bu dönemi nasıldı? Bu dönemin en ilginç yönü, Griffith'in gelecekteki yaratıcılığının özelliği olan *iki yan*'ı, Dickens'in dikkati çekici özelliği olan bu *iki yan*'ı görünçlükte sıkı sıkıya dokumasıdır ki, Dickens'in bu özelliğinden bu yazının başında söz açmıştık.

Bu, özgün «*Doğuya Giden Yol*»un tiyatrodaki tarihiyle de örneklenebilir. Bu tarihin bir bölümü, William A. Brady'nin anılarıyla bize ulaşmıştır. Bu anılar, özellikle «kaba» yerel

melodram diye bilinen tiyatro türünün ortaya çıkışını ve halk arasında tutulmasını göstermesi yönünden ilginçtir. Bu geleneğin kimi özellikleri günümüze dek korunmuştur. Erskine Caldwell'in *«Tütün Yolu» («Tobacco Road»)* ile John Steinbeck'in *«Gazap Üzümleri» («The Grapes of Wrath»)* (hem özgün hem de film evirimlerinde) gibi katıksız çağdaş yapıtlarının başarısı, halkın sevdiği bu türle ortak öğeler taşır. Bu iki yapıt, Amerikan taşrasına özgü bir kır şiiri çemberini bütünler.

Brady'nin anıları, o dönemin görünçlüklerinde bu melodramların görünçlük uygulayımı yönünden nasıl somutlaştığının ilginç bir tutanağıdır. Yalnız görünçlükleme yönünden ele alındığında bile, bu somutlaşma, yalnızca izlekleri, konuları ve bunların yorumlarını değil, bize her zaman «katıksız sinemalık» gibi görünen, örneği bulunmayan ve görüntülüğün doğurduğu sanılan görünçlükleme yöntemlerini ve etkilerini çok kez sözcüğün tüm anlamıyla önceler[1].

Denman Thompson adında bir varyete oyuncusu, 1870'lerde varyetelerde **«Joshua Whitcomb»** adıyla bilinen bir skeci oynuyordu.... Günün birinde James M. Hill adında Chicago'lu bir kumaşçı **«Joshua Whitcomb»**u gördü, Thompson'la görüştü ve onu Koca Josh çevresinde geçen dört perdelik bir oyun yazmaya kandırdı (94).

Bu düşünceden, yatırımını Hill'in yaptığı *«Eski Çiftlik» («The Old Homestead»)* adındaki melodram doğdu. Yeni tür yavaş yavaş tuttu, ama ustaca tanıtı işini becerdi. Bu tanıtı eski, güzel ve ne yazık ki artık bırakılmış ocakbaşının; eski, güzel taşra Amerika'sının duygusal düş ve anılarını yansıtıyordu. Böylelikle oyun yirmi beş yıl görünçlükte kaldı ve B. Hill'e bir servet kazandırdı.

---

[1] Bundan dolayı 1890'larda **«Doğuya Giden Yol»** oyununun başarısına yol açan koşullar ve hazırlıklarla ilgili olguların hemen ardından, 1902'de New York tiyatrosunda başarı kazanan **«Doksan Dokuz» («Ninety and Nine»)** adlı melodramdaki görünçlük etkilerinin de aynı ölçüde ayrıntılı bir anlatımına girişeceğim (E.).

Aynı reçeteyle başarı kazanan bir oyun da, Neil Burgess' in «*Panayır*»ıydı (*«The County Fair»*):

Burgess, oyununa, görünçlüğe ilk kez bir at yarışını soktu. Bu yöntemin patentini aldı ve başka yapımlarda kullandığında da bütün dünyada bunun telif hakkını topladı. **«Ben-Hur»** bu yöntemi yirmi yıl kullanmıştı....

Bu çeşit görünçlüklemelere katılan bu konu gerecinin yenilik ve çekiciliği her yerde tutuldu ve «kaba dramlar her yerde mantar gibi bitti....».

Afişten uzun zaman inmeyen bir başka melodram, içinde yer alan Pickaninny Band ile sahibi Jacob Litt'e on yılda birkaç milyon kazandıran **«Eski Kentucky'de»**ydi (**«In Old Kentucky»**).... Augustus Thomas da üçlü taşra dramları **«Alabama»**, **«Arizona»**, **«Missouri'de»**yi (**«In Missouri»**) yazarak talihini denedi.

Brady gibi her alana el atan canlı bir girişimcinin, para getiren bu yeni dram biçimine yönceleceği söz götürmezdi:

1890'lar boyunca, Broadway'de ve çevresinde işi son derece başından aşkın bir kimseydim. Eğlence alanındaki her şeyle uğraşmıştım: Broadway ya da Bowery'de geçen melodramlar, boks karşılaşmaları, bisiklet yarışları —uzunu, kısası, altı günlüğü, yirmi dört saatliği—, beyzbol.... Palalarla düello, dans yarışması, halat çekme, güreş. Madison Square Garden'de her ulus için maskeli balolar. James J. Corbett'l John L. Sullivan'ın karşısına çıkarıp dünya ağırsiklet boks şampiyonluğunu kazanma. Bu, benim sivrilmemi sağladı, böylelikle Broadway'de bir tiyatro edinmiştim.

Brady, «Florenz Ziegfield, Jr. adlı bir delikanlıyla» Manhattan Theatre'ı kiraladı ve görünçleyecek bir oyun aramaya çıktı.

Yanımda çalışan Harry Doel Parker adında bir gişe memuru, [eşi Lottie Blair Parker'in yazdığı] **«Annie Laurie»** adlı bir oyun getirdi. Okudum, oyunu her şeyi silip süpüren şu taşra dramlarından biri durumuna getirme olanağını gördüm.... Kendisine oyunda değişiklikler yapmak gerektiğini söyledim. Sonunda, on bin dolar peşin ödemem koşuluyla, bana bir «oyun doktoru»na başvurma hakkını da vererek, oyunu sattı. Bu görevi

Joseph R. Grismer'e verdim, o da oyunun adını **«Doğuya Giden Yol»a** (**«Way Down East»**) çevirdi....[1]

.... Oyunu Broadway'deki tiyatromuzda sergiledik; hiçbir kazanç sağlamaksızın yedi ay burada oynadı. Eleştirmenler oyunu yerin dibine batırdılar.... Oyun Broadway'de oynadığı sırada eleştirmenleri kafaya almak için gezginci oyuncuların kullandıkları her hileye başvurduk, ama işe yaramadı.... New York'un ikinci derecedeki tiyatrolarına ve yörekentindeki tiyatrolara bel bağlamıştık.

Bir gece tanınmış bir rahip tiyatroya geldi ve bize takdirlerini bildiren güzel bir mektup yazdı. Bu bize bir ipucu verdi. Bedavadan on bin tane «rahip bileti» gönderdik ve hepsinden görüşlerini bildirmelerini istedik. İsteğimizi yerine getirdiler. Hepsi de oyunun bir başyapıt olduğunu bildirdiler, bunun için görünçlüğe çıkıp uzun söylevler çektiler, ayrıca kendi kürsülerinden de bu konuda vaazlar verdiler. Broadway ile Yirmi Üçüncü Caddenin köşesinde yer alan üçgen biçimindeki yapının kocaman elektrikli tanıtı levhasını (New York'un ilk büyük ışıklı tanıtı levhasını) kiraladım. Aylığı bin dolara patladı bize. Rialto'dakilerin dilinden düşmedi bu! **«Güneş»** (**«The Sun»**) gazetesinin bizimle ilgili yayımladığı haftalık tanıtma notlarından birinde, **«Doğuya Giden Yol»**un **«Eski Çiftlik»**ten daha iyi olduğu belirtilmişti. Bu da bize yirmi yıl kullandığımız bir sloganı sağladı....

Buna karşın, taşradaki turne yine tam bir başarısızlıkla

---

[1] William A. Brady bir başka yerde Grismer'in katkısı konusunda daha ayrıntılı bilgi vermektedir: «Deneme dönemi sırasında zaman zaman Birleşik Amerika'daki her kasabayı **'Doğuya Giden Yol'** için deneme tahtası diye kullanmıştık; üstelik bu kasabalardan hiçbiri aynı evrimi göremedi.... Grismer bu oyunla yaşadı, uyudu, yiyip içti. Grismer kuşkusuz izlencede her zaman yer alan şu açıklamayı hak etmişti: 'Joseph R. Grismer tarafından uyarlanmıştır.' Nitekim oyunun büyük bir başarı kazanmasındaki payı az olmayan, üçüncü görünçlükteki kar fırtınası Grismer tarafından bu yapım için özellikle bulunmuş, sonra da patenti alınmıştı. Grismer'in buluşlarından biri de Harry Seamon adındaki bir vodvil oyuncusunun rolünü üç bölüme ayırarak ve **'Doğuya Giden Yol'**a aktararak ortaya çıkarmış olmasıydı» (E.) (95).

sonuçlandı. Bundan dolayı New York'a döner dönmez ivedi ve yürekli önlemler almaya karar verdiler. Müzik Akademisi'nin yöneticisi *«Doğuya Giden Yol»*un kendi tiyatrosunda oynanmasını istemişti.

Yönetici istekliydi, ancak gösterinin ve yapımın kendi kocaman görünçlüğüne göre pek ufak kaldığında direniyordu. Grismer ile başbaşa verip düşündük ve atları, sığırları, koyunları, her çeşit çiftlik taşıtını, dört atın çektiği kocaman bir kızağı, elektrikle gerçekleştirilmiş bir kar fırtınasını, annenin sevdiği şarkıları her fırsatta söyleyen iki ayrı dörtlüyü bir araya getirip gerçek bir çiftlik sirki kurarak büyük bir yapımı gerçekleştirmeye karar verdik. Bu bir bomba etkisi yaptı ve New York'ta bütün bir mevsim kalarak, yüz bin doları aşan bir kazanç sağladı. Bundan sonrası kolaydı. Yarım düzine gezginci tiyatro topluluğunu harekete geçirdim. Ortalığı silip süpürdüler.

Gösteri her seferinde aynı başarıyı yineledi ve oyunu eskitmek için yirmi bir yılın geçmesi gerekti. Büyük kentler hiçbir bıkkınlık belirtisi göstermediler....

«Doğuya Giden Yol»un sessiz film hakları, görünçlüğe ilk çıktığından yirmi beş yıl sonra D.W. Griffith tarafından 170.000 dolara satın alındı.

Ve işte, yüzyılımızın başında New York'u ayağa kaldıran görünçlerden (spectacles) ikinci bir örnek[1].

7 Ekim 1902'de **«Doksan Dokuz»** adlı sürükleyici bir melodramın ilk sunuluşu gerçekleşti. Bu oyundaki görünçlük etkileri, sinemanın yardımı olmaksızın tiyatronun verebileceği her şeyi aşıyordu. Zamanın **«Tiyatro Dergisi»** (**«The Theatre Magazine»**) bu gösteriden şöyle söz açmaktaydı: «Ufak bir köy, çayırda çıkan korkunç bir yangının alevleriyle kuşatılmıştır. Üç bin kişinin yaşamı tehlikededir. Kırk beş kilometre ötedeki tren istasyonunda heyecan içinde biriken halk, facianın öyküsünü telgraf aygıtından izlerler. Yardım için hazırlanan özel bir tren

---

[1] **«Amerikan Alayı: 1860'tan Beri Fotoğraflarla Amerikan Yaşamı»** (**«The American Procession: American Life Since 1860, in Photographs»**, New York ve Londra, 1933) adlı kitaptan aktarıyorum. Kitapta, bu oyunda yer alan lokomotifin fotoğrafı da yer almaktadır (E.).

yola çıkmak üzeredir. Ama lokomotifin sürücüsü ortalarda yoktur; yüreksiz, genç bir milyoner bu işi üstlenme tehlikesini göze alamaz. Oyunun kahramanı öne atılarak onun yerini alır. Görünçlük kararır. Bir gerilim anı, sonra perde yeniden kalkar; heyecanlı bir görünçlük belirir. Büyük görünçlük hemen hemen alevlerle doludur. Alevler ağaç gövdelerini yalar. Telgraf direkleri tutuşur ve teller sıcağın yeğinliğinden kopar. Çayırın içinden alevlerin dilleri uzanır ve her şeyi yalayıp yayılır. Bütün bunların arasında, çağdaş ekspres katarlarını çekenlere benzeyen doğal büyüklükte kocaman bir lokomotif, buhar ve duman arasında hemen hemen gözden gizlenir. Lokomotifin büyük tekerlekleri rayların üzerinde döner ve sanki bütün hızıyla yol alıyormuşçasına sallanıp sarsılır. Lokomotifin sürücü bölümünde, isten kararmış, yaralı sürücü vardır; itfaiyeciyse onu havada uçuşan korlardan korumak için üzerine kovayla su boca eder[1].

Bununla ilgili daha fazla yorum gereksizdir: İşte yine koşut olgunun, koşunun, kovalamacanın gerilimi: Alevden engeli aşarak olay yerine zamanında yetişmek zorunluluğu. İşte yine, binlerce vaizi ateşlendirebilecek törel vaaz. İşte yine, çok az tanıdığı bir yaşam biçimine susamış izleyicilerin ilgisine «bütün yabancılığıyla» verilen yanıt. İşte yine, çocukluğun ve «sevgili yaşlı ana»nın anılarıyla bağlantılı karşı konulamaz şarkılar. Kısacası Griffith'in daha sonraları izleyiciyi yine bu denli karşı konulamaz biçimde büyülemekte kullanacağı bütün araç ve gereçler burada yatmaktadır.

Bununla birlikte Amerikan sinemasının öylesine borçlu olduğu bu tiyatro türünün özellikle açık bir örneği olarak Augustin Daly'nin yapıtı sayılabilir. Arthur Hobson Ervin'in yazdığı

---

1 Bu yazıya eşlik eden eleştirisinde, Arthur Hornblow bize bu etkinin nasıl sağlandığı konusunda bir fikir veriyor: «Yapımın 'heyecanı artırıcı' yönü olan bu görünçlük, herhangi bir tiyatroda görülmüş en gerçekçi etkilerden biridir.... Üzerlerinde parlak kırmızı ve sarı ışıkların oynadığı ve gizli vantilatörlerin püskürttüğü incecik kâğıtlardan ışık dilimleri, alevleri canlandırır; hızla yol alan lokomotifin ileriye doğru devinimiyse, ormanı gösteren dipliğin ters yönde hızla dönüşüyle sağlanmıştır» (E.).

gibi, Daly'nin yapıtı da «çağdaş Amerikan dramının çıkış noktası»dır.

A. Daly'nin 1876'da yazdığı birinci dram *(«Gaz Işığı Altında» / «Under the Gashlight»)* bile, sinemanın eksiksiz bir ön belirtisidir.

Olgu, Laura ile Pearl Kertliand'ın evinde geçer; evin rahatlık ve sıcaklığına egemen olur.

Laura bir piç olduğu ortaya çıkınca bir mağaraya gizlenir; polis mahkemesi, kendisini, şantajcı Byke'in vasiliğine verir; Laura'yı ırmağa atarlar, vb. Ama hepsi bu kadar değil. Daly'nin kendi anlattıklarına göre, her gün demiryolu raylarını aşarken esinlendiğini söylediği ünlü görünçlük işte ilk kez bu oyunda görülür.

Laura'yı koruyan ve kızı tecavüzden kurtaran yaralı asker, haydut Byke tarafından rayların üzerinde sıkı sıkıya bağlanmıştır. Ama, kendisini kaçıranların elinden kurtularak onları atlatan, ırmağın buzlu sularından çıkan Laura, oraya çok yakın bir demiryolu bekçi kulübesine kapatılmıştır.

İzleyici heyecanın doruğuna ulaşırken, Laura kendisini göz altında bulunduranların elinden sıyrılır, her an bir trenin altında paramparça olmayı bekleyen zavallı kahramanı kurtarır. Bu durum, az sonra tiyatro yazarı Boucicaut tarafından *«Karanlıktan Sonra» («After Dark»)* oyununa olduğu gibi aktarıldı. Bunun üzerine bir dava açıldı ve mahkeme, bu konuyla ilgili hakların yalnız Daly'ye ait olduğuna karar verdi. Daha sonraları sinemada öylesine gelenekleşmiş olan bu durum, ilk kez Daly'nin yapıtında kullanılmaktaydı. Durum bir facia beklentisine eşlik eden gerilimin yarattığı iç sıkıntısına dayanmaktaydı.

Pearl White'larda ya da Ruf Dollan'larda yine bu denli gelenekleşmiş olan bir durumu da aynı Daly'ye borçluyuz:

«Kırmızı Eşarp» («The Red Scarf») oyununun kahramanı Gail Bardson, kara çağlayanlarda rakibi olan bıçkı üretimliğinin sahibi Harvey Tatcher'in eline düşer. Canavar adam, kahramanımızı, ikiye biçilecek bir kalasa bağlar. Niyeti, Tatcher'i iki-

ye biçtikten sonra, cinayetinin izlerini silmek için bıçkı üretimliğini yakmak ve her ikisinin de sevdiği May Hamilton'u Bardson'un kendisini bıraktığına ve kaçıp gizlendiğine inandırmaktır. Ama kuşkusuz Bayan Mary tam zamanında yetişir ve kahramanı kurtarır!

Bir başka oyunda, «*Şimşek Çakışı*»nda (*«A Flash of Lightning»*) olgunun kaynama noktasında, iki gemi arasındaki bir yarış sırasında, gereğinden çok ısınmış bir kazan, Groudson'un üzerine patlar. «*Çevrenler*» (*«Horizons»*) adlı oyundaysa geniş bir bezem içinde görünçlükte Kızılderili atlıların bir saldırısı izlenebilmektedir.

Ama tartışmayı kurgunun genel tutumlarından, daha dar bir çerçevede, kurgunun özgül niteliklerine aktarmak hoşunuza giderse, Griffith kendisi için daha başka «kurgu ataları» bulabilir, hem de kendi topraklarında.

Walt Whitman'ın kurgu konusundaki büyük görüşlerini üzülerek bir yana bırakmak zorundayım. Griffith'in Whitman'daki *kurgu geleneği*'ni sürdürmediği belirtilmelidir (hem de Griffith'in *Hoşgörüsüzlük*'te bir kavuştak (nakarat) çekimi olarak başarısız biçimde kullandığı Whitman'ın *«durmaksızın sallanan beşikten»* dizelerine karşın; ama buna sonra geleceğiz).

Burada, kurguyla ilgili olarak, Mark Twain'in en neşeli ve en esprili çağdaşlarından birinden, John Phoenix takma adıyla yazı yazan birinden söz açmak istiyorum. Bu kurgu örneği 1 Ekim 1853 (!) günlüdür ve Phoenix'in henüz ortaya çıkardığı bir yeniliği, resimli gazeteleri yansılamasından (parodisinden) alınmıştır.

Bu yansılama gazetesinin adı *«Phoenix's Pictorial and Second Story Front Room Companion»*dur ve ilk kez San Diego *«Herald»* de yayımlanmıştır (96). Daha sonra Mark Twain tarafından kendi döneminin en iyi gülmece yazarlarından derlediği seçkiye (*«Mark Twain'in Gülmece Kitaplığı»* / *«Mark Twain's Library of Humour»*, 1888) alınmıştır. Twain bu seçkide yer alan yazılara kendine özgü bir «kişisel özür» eklemişti: «Bu seçkiye kendi yapıtlarımdan alınan parçaların seçimi, benim tarafımdan değil, iki çalışma arkadaşım tarafından ya-

pılmıştır. Öyle olmasydı buraya benim yapıtlarımdan daha çoğu girecekti. Mark Twain» (97).

Bu gazetede, zamanın herhangi bir ufak kent basımevinde bulunan çeşitli «hazır klişe»lerle ustaca resimlenmiş çeşitli gereçler arasında, bizim için en ilginç olanı şudur:



Fearful accident on the Princeton Rail Road! Terrible loss of life!!

John Phoenix bu satıra biri düz, öbürü tersine çevrilmiş dört *kalıplaşmış klişe*'yi katarak, kurgu *«sanatının bütün kurallarına göre»*, resimaltı yazısının belirttiği gibi, *Princeton demiryolunda korkunç facia! Sayısız ölü var!»* sözünün «görüntü»sünü yaratmaktadır.

Buradaki kurgu yöntemi apaçıktır: Kendileri değişmez, hatta birbiriyle ilişkisiz olan *ayrıntıların (çekimlerin) yan yana getirilişiyle,* istenilen bir *bütün*'ün görüntüsü yaratılmaktadır. Burada özellikle şaşırtıcı olan, tersine dönmüş bir vagonun genel çekiminin yanına, bir takma dişin «omuz çekimi»nin yerleştirilmiş olmasıdır. Bunların ikisi de *aynı boyda* verilmiştir, sanki «bir görüntülüğü boydan boya» kaplarcasına!

Phoenix takma adı altında, Birleşik Amerika Ordusu istihkâm sınıfı subaylarından Albay George Horatio Derby'nin saygıdeğer adını gizleyen yazarın kendi de ilginçtir. 1846'da Serro Gordo'da yaralanan Derby, 1861'deki ölümüne değin dürüst bir müfettiş, muhabir ve mühendis olarak çalışmış, 1861'de Florida kıyılarında fenerler yaparken güneş çarpmasından ölmüştür. İşte kurgunun tansık yaratan yönteminin Amerikan atalarından birincisi böyle bir kişiydi! Derby, Amerikan gülmece yazarlarının yeni bir türünün ilk önemli sanatçılarından biriydi. Hatta kimi yazarlar onu yepyeni Amerikan gülmece okulunun «babası» sayarlar. Kimileri de onu Mark Twain'in

yapıtı üzerindeki başlıca etkiyi yapan kişi olarak görürler. Her ne olursa olsun şurası çok açıktır: John Phoenix, sinemada en büyük gelişmesine örneğin Marx Kardeşler'in yapıtlarında ulaşan «çılgın gülmece»nin tartışma götürmez öncüleri arasında yer alır[1].

Okurlarımın bu konuda ne duyduklarını bilmiyorum, ama ben kendi hesabıma, sinemamızın hiç de ana babasız olmamasından, soy soptan yoksun bulunmamasından, geçmişten yoksun kalmamasından, geçmiş çağların geleneklerinden ve varsıl ekin kalıtından eksik kalmamasından her zaman memnunluk duymuşumdur. Bu sanatın bir güvercinden, sudan ya da Kutsal Ruhtan yaratıldığı gibi inanılmaz önsellerden yola çıkarak sinema için yasalar ve bir estetik kurabilenler yalnızca son derece düşüncesiz ve küstah kimselerdir!

Dickens'in ve ta eski Yunanlılara, Shakespeare'e dek uzanan bütün ataların, bu gibi kimselere Griffith'in de sinemamızın da, özerk varlıklarının zamandizinine, kendi kendileriyle başlamadıklarını, uçsuz bucaksız bir ekin geçmişine sahip olduklarını anımsatabilmesini dileyelim. Yine bu geçmişin, köksüz olduğu sanılan bu sanata son derece büyük katkısı olan yazına karşı gösterdikleri aşırı küstahlıktan dolayı, bu gibi düşüncesiz kimselere bir kınama olmasını dileyelim. Bu sanat her şeyden önce ve her şeyin üstünde, bir *bakış* sanatı değil, bir *görüş* sanatıdır; bakışı da kapsayan geniş anlamda bir görüş sanatıdır.

İşte *sinemanın gözü*'nden, *olaya bakış açısının somutlaştı-*

---

1 Bunun yeterli kanıtı, John Phoenix'in bir öyküsünde (**«Tushmaker'in Diş Çekme Aygıtı» / «Tushmaker's Toothpuller»**) bulunur. Öykü şöyledir: Tushmaker, yaptığı yeni bir diş çekme aygıtıyla diş çekerken, «yaşlı bir bayanın iskeletini bütünüyle vücudundan çekip çıkardı; geriye paluze gibi titreyen etten başka bir şey kalmadı. Tushmaker bunu bir yastık yüzünün içine koyarak götürüp evine bıraktı. Kadıncağız bundan sonra yedi yıl yaşadı ve adı 'Lastik Kadın' kaldı. Romatizmadan çok çekmişti kadıncağız, ama bu olaydan sonra kemiklerinde hiç sızlama olmadı. Dişçi bu kemikleri camdan bir kasada sakladı...» (98).

rılmış görüntüsü'ne doğru olan estetik gelişme, özellikle bizim sinemamızın gelişmesindeki en önemli süreçlerden biriydi. Sinemamız ayrıca bir bütün olarak dünya sinemasının gelişmesinde de çok büyük bir rol oynadı; nasıl ki Sovyet sinema okuluna özgü olan film kurgusu ilkelerinin kavranmasındaki rolü de az buz değildi.

Sovyet kurgu dizgesinin evriminde Griffith'in oynadığı rol de daha az değildir: Bu rol, Griffith'in yöntemlerinin oluşmasında Dickens'in oynadığı rol denli büyüktür. Dickens bu konuda, geçmiş dönemlerin geleneğini ve ekinsel kalıtını yükselterek büyük bir rol oynadı. Nitekim bundan daha yüksek bir düzeyde, tarihin dönüm noktalarında, bu toplumsal önsellerin, önüne geçilmez biçimde kurgu yönteminin öğelerini sürekli olarak yaratıcı çalışmalara yönelik dikkatin göbeğine ittiğini de görebiliriz.

Griffith'in rolü çok büyüktür; ama sinemamız da Griffith'in ne yoksul akrabasıdır ne de borcunu ödemeyen bir borçlusudur. Griffith'in erişimindeki (menzilindeki) ülküler ve bu ülküleri yansıtan görüntüler için, ülkemiz denli ülkemizin izleklerinin de, anlayış ve içeriklerinin de kesinlikle ulaşılamaz olduğu ortaya çıkmıştı; başka türlü de olamazdı zaten.

Toplumsal davranışlar yönünden Griffith her zaman bir liberaldi. Griffith, Dickens'in anlatmayı çok sevdiği Victoria İngiltere'sinin o yaşlı iyi çelebilerinin ve tatlı yaşlı hanımefendilerinin duygusal insancılığından hiçbir zaman fazla uzaklaşmadı. Griffith'in yufka yürekli film törebilimi, insan adaletsizliklerinin Hıristiyanca suçlanması düzeyini aşmadı ve filmlerinin hiçbir yerinde toplumsal adaletsizliğe karşı bir protesto sesi yükselmedi. Griffith'in filmlerinde ne çağrı ne savaşım vardır.

Griffith en iyi filmlerinde barışseverliği ve yazgıya boyun eğmeyi (*Yaşam Ne Olağanüstü Değil mi? / Isn't Life Wonderful?)* ya da «genellikle» insanlık sevgisini *(Kırık Zambaklar)* öğütler. Griffith kimi zaman kınama ve ayıplamalarında göz alıcı bir coşturuculuğa ulaşır (örneğin *Doğuya Giden Yol*'da).

Yapıtlarının izleksel yönden daha kuşku uyandırıcı olanlarında bu tutum, içki yasağının savunulması *(Savaşım / The*

Struggle) ya da İyi ile Kötü'nün sonsuzluğu üzerindeki fiziköte-si felsefe biçimini alır *(Hoşgörüsüzlük).* Marie Corelli'nin romanından uyarlanan *Şeytanın Üzüntüleri (Sorrows of Satan),* baştan sona fiziköte siyle dolup taşar. Nihayet, filmlerindeki en itici öğeler arasında (böyle filmleri vardır), Griffith'in Ku Klux Klan'a selüloitten bir anıt diktiğini, *Bir Ulusun Doğuşu*'nda olduğu gibi Klan'cıların zencilere saldırılarına katıldığını, ırkçılığın açık bir savunucusu olduğunu görürüz[1].

Bununla birlikte bu son durumda Griffith, Dickens'in cana yakın kahramanlarının karşıtı olan İngiliz emperyalizminin geleneklerine yakındır.

Yine de hiçbir şey Griffith'ten Amerikan sinemasının gerçek ustalarından biri olmanın utku çelengini alamaz.

Ama kurgu düşüncesi, bir bütün olarak düşüncenin genel içeriğinden ayrılamaz. Griffith'in kurgu kavramına yansımış olan yapı, kentsoylu toplumun yapısıdır. Ve bu yapı, gerçekte Dickens'in yergiyle söz ettiği «iyi beslenmiş yağlı domuz eti» ne benzer. Gerçekten de (üstelik bir şaka değildir) bu yapı, yağlı domuz etindeki gibi birbirinden iyice ayrı ve uzlaşmaz «beyaz» ile «kırmızı» katlardan, varsıl ile yoksuldan oluşmuştur. (Bu, Dickens'in romanlarının tükenmeyen izleği olduğu gibi, Dickens bu bölünmenin ötesine geçememiştir. Dickens'in olgun yapıtı *«Küçük Dorrit» («Little Dorrit»)* böylece iki kitaba bölünmüştür: «Yoksulluk» ile «Varsıllık». Ve *yalnızca varlıklılar ile varlıksızlar arasındaki karşıtlık olarak* algılanan bu toplum, Griffith'in bilincine, iki koşut çizgi arasındaki ustaca bir yarışın görüntüsünden daha derine yansımamıştır.

Bunun sonucu olarak, birbirinden sonsuzluğa dek ayrılmış bu iki çizgi arasında var olan tek bağ şöyle yansımaktadır: Acımasız bir savaşımın bağı; birbirlerinin boğazını kasılmalar içinde sıkan iki güreşçiyi birleştiren bağ; birbirlerinin

---

[1] Bütün bu örneklerde Griffith'in ustalığı bu filmlerin hiçbirinde hemen hemen değişmez, çünkü hepsi de Griffith'in bu filmlerdeki izleklerin doğruluğuna içtenlikle beslediği inançtan kaynaklanmaktadır. Ancak ben burada her şeyden önce izlekleri ve bunların düşünyapısal ereklerini belirtiyorum (E.).

işini acı, mutsuz bir sonla bitirmeye çalışan iki düşmanı birleştiren bağ. Griffith bile bunu iliklerine dek duymaktan kendini alamıyordu ve böyle düşünceleri kovalamak için de, kendini zorlayarak filmlerinin bitimine mutlu bir sonu yama gibi yapıştırıyordu!

Griffith'e özgü kurgu yönteminin, onun gözleri önünde bulunan ve yine onun her zaman göz önünde tuttuğu toplumun yapılarının eksiksiz bir eşlemi (kopyası) olduğu anlaşılıyor!

Griffith her şeyden önce kurgu alanındaki en görsel olanın, *koşut kurgu*'nun ustasıdır. Griffith her şeyin üstünde, devinimin doğru bir çizgi üzerinde hızlanmasını ve *tartımın artması*'nı sağlayan kurgu yapılarının büyük ustasıdır.

Griffith'in okulu her şeyden önce bir *tartım* okuludur, *dizem*'in değil. Griffith, anlatım alanında ve *dizem*'in son derece etkileyici eylem gücü alanında genç Sovyet kurgu okuluyla boy ölçüşebilecek güçte değildi. Sovyet okulunun sorunları, tartımın son derece dar sınırlarını çok aşar.

Bizim ilk Sovyet filmlerimiz Amerika'da ortaya çıktıklarında ilk ağızda değerlendirilen de, *tartım*'ın etkilerinden çok değişik olan, insanı *allak bullak eden dizem*'in işte bu özellikleriydi. 1926-1927 yıllarında Amerikan basınındaki yazılarda, yapıtlarımızın izlekleri ve düşünceleri belirtildikten sonra, üzerinde en çok durulan özellikler de bunlardı.

Ama gerçek dizem, her şeyin üstünde örgensel *birlik* ister.

Dizemin temelinde yatan ne birbirini mekanik biçimde izleyen almaşık bir kurgu ne de birbirinin karşıtı olan izleklerin iç içe geçişidir. Dizemin temelinde yatan şey, her şeyden önce ve her şeyin üstünde, içsel çelişkilerin, gerilimdeki değişmelerin düzenlenmesiyle örgensel vurularını çizen birliktir. Bu, geleneksel kovalamaca örneğinde bile var olan yüzeysel —izleksel— bir birlik değildir; kurguda tümüyle değişik bir yapı dizgesinde gerçekleştirilebilen içsel birliktir; koşut kurgu adı verilen şey, ancak böyle bir yapı dizgesi içinde en yüksek ya da özellikle kişisel bir çeşitleme olarak yer alabilir.

Şurasını belirtmek ilginç olacaktır: Sinemamızın kimi zaman aşırı ölçüde gözler önüne serdiği kurgu biçimlerinin çe-

şit bolluğu içinde, bizim klasik dağarcığımızda örnekleri en az bulunanı da, en dar anlamda alınan «koşut kurgu» çeşididir. Kurgunun bu özel biçimi, Griffith için en örneksel olanı, bizde en az rastlananıdır. Bununla birlikte eğer ödünç almak söz konusu olsaydı, sinemamızda en aşırı ölçüde serpilip gelişenin bu çeşit kurgu olması gerekirdi.

Oysa durum böyle değildir. Üstelik bu, hiç de bir rastlantı değildir. Griffith'in kurgusunun ilkörneği (archétype), Dickens'in sözünü ettiği, birbiriyle uzlaşmaz koşutların «yağlı domuz eti»dir.

Böyle bir «kurgu düşüncesi»nin koyutlarındaki ikicilik (dualism) göze batacak ölçüdedir.

Öte yandan yukarıda söylediğimiz gibi «kurgu düşüncesi» bir bütün olarak düşüncenin temelini oluşturan genel düşüncelere ayrılmaz biçimde bağlıdır.

Ve Griffith'in önüne geçilmez ikiciliği (bilinciyle yansıtılmış olan toplumsal yapıların ürünü olan ikiciliği), yine bunun gibi düşüncesinin yapısından doğrudan doğruya kaynaklanan sanatındaki yöntemlerde de aynı biçimde önüne geçilmezdir.

Yukarıda gördüğümüz gibi, Griffith'in toplumsal görüşünün çevreni (ufku), toplumun varsıllar ile yoksullara ayrılmış olmasının sınırlarını aşmaz.

Kentsoylu etik, törebilim ve toplumbilimi bize bunların, belki de Yüce Tanrı tarafından kurulmuş iki içkin ulam (catégories immanentes) olduğunu öğretmektedir.

Bizim için usa aykırı ve gülünç olan bu görüşe göre, tıpkı birbirine koşut, birbirinden özerk ve bağımsız ve her şeyden önce de açıklanamaz iki olay gibi, «varsıllar» ile «yoksullar» vardır.

Böyle bir formül bize tümüyle gülünç gelir.

Bununla birlikte kentsoylu kuramcılar bundan sözcüğü sözcüğüne böyle söz açarlar; «toplumsal izlekler» üzerine felsefe yürüten ak saçlı para babaları da toplumu gözlerinde böyle canlandırırlar!

Bana kalırsa, büyük bir olasılıkla, bu durum onların gözlerinde çok değişik bir biçimde ve çok daha doğru olarak

canlanır; ama işte bundan dolayı da kendi bilimlerini ve kendi sanatlarını bu «anlayış»a katılmaya zorlarlar.

Aynı zamanda gerçek durumu, yani «yoksullar» ile «varsıllar»ın hiç de birbirinden ilişkisiz, *bağımsız, koşut iki olay* olmayıp, tam tersine *tek ve aynı olayın iki yüzü,* sömürüye dayanan bir toplumun iki yüzü olduğunu gizlemek için her yola başvurulur.

Bu iki olayın tek örüsü (trame) vardır; bu örü de, ikicilik için anlaşılmaz bir şeydir. Bu tek örü içindeki iki olay, örneğin, özdeksel çeşitten ve düşünsel çeşitten olabilir. Bunlar birbirlerini ne dışlarlar ne de yadsırlar; ikiciliğin tutumlarını «doğrulama»ya da en az elverişli olan şeylerdir.

Çelişkileri içinde çözümlenen tek bir olay, bu tek olayın ikiye bölünmesi, sonra yeni bir anlayışla yeniden bir araya gelmesi... İşte, kentsoylu dünyaya karşı çıkan dünyamızın öbür yarısının düşünyapısal temeli buydu ve böyle kalmaktadır.

Değişik bir bilinç, değişik bir düşünce yöntemi... İşte, olayların değişik anlaşılması, sanat yöntemleriyle ilgili değişik kavram buradan kaynaklanmaktadır.

Griffith'in kurgu kavramının, her şeyden önce koşut olan kurgunun, onun dünya konusundaki ikici görüşüne uyması çok olağandır. Bu ikici görüşte, birbirine koşut iki çizgi, «yoksullar» ile «varsıllar» varsayımsal bir «uzlaşma»ya doğru koşarlar... Nereye mi? İki koşut çizginin birleştiği yere, yani sonsuza... «Uzlaşma»nın kendisi denli ulaşılması olanaksız olan sonsuza!

Bundan dolayı bizim kurgu kavramımızın da, olayların anlaşılmasındaki tümüyle değişik «görüntü»den doğmasını beklemek de aynı ölçüde olağandı. Bu görüntü, bize evrenin tekçi ve eytişimsel görüşüyle sağlanmıştı.

Bizim için kurgunun küçükevreni (microcosm'u) ancak şöyle anlaşılabilir: Çelişkilerin içsel baskısıyla ikiye bölünen, sonra görüntü olarak kavranan, yeni bir biçimde düşünülen, nitelikçe daha üst düzeyde yeniden bir araya getirilerek kurulan yeni bir birlik.

Griffith'in kurgu kavramı ile Sovyet sinemasındaki kurgu kavramı arasında bir ilke ayrımı var.

Kurgu kavramımızın bu *genel eğilimi*'ni kuramsal olarak ortaya koyma girişimi bana düşmüştü. Bu genel eğilimi 1929'da *«Çerçeve Dışı»* adlı yazıda[1], o zaman kendi yöntemimizin gerek kökenleri gerek ilkeleri bakımından Griffith'in kurgusuna ne denli karşıt olduğunu düşünmeden, ortaya koymuştum.

Bu görüş çekim (çerçeve) ile kurgu arasındaki ilişkilerin *aşamalarının* tanımlanması biçiminde ortaya konmuştu. Bir filmdeki içeriğin izleksel birliği, «çekim», «çerçeve» konusunda şunları yazmıştım:

> Çekim (çerçeve) hiçbir zaman kurgunun bir öğe'si değildir. Çekim (çerçeve) bir kurgu **gözesi**'dir.
>
> Gözeler bölünürlerken nasıl şu ya da bu çeşitten bir olayı, örgenliği (organizmayı) ya da dölütü oluşturuyorsa, çekimden (çerçeveden) oluşan eytişimsel sıçramanın öbür yanında da kurgu yer almaktadır.

Kurgu, çekim (çerçeve) içindeki çatışmanın (ya da çelişkinin) aşılarak, önce, yan yana bulunan iki çekimin çatışmasına doğru genişlemesidir:

> Çekim (çerçeve) içindeki çatışma, gizil (potential) kurgudur; yeğinliğinin gelişmesi sırasında çekimin (çerçevenin) dört kenarlı kafesini kırar ve kurguda çatışmalarını kurgulanmış parçalar **arasındaki** çarpışmalara iter.

Sonra çatışma bütün bir düzlemler dizgesine yayılır; bunun sayesinde «.... Parçalanmış olayı yeni baştan bir bütün olarak kurarız, ama bu kez *kendi* görüş açımızdan. Olayla ilişkimizi kendimize göre kurarak»[2].

Böylece *kurgu birimi* gözesi —kafes—, bir *ikiye bölünmeler zinciri*'ne parçalanır; bu da *yeni baştan yeni bir birlikte bir araya gelir: Olayın görüntüsünün kavramını veren bir kurgu tümcesinde.*

Böyle bir sürecin sözcükle («çekim-çerçeve») ve tümceyle («kurgu tümcesi») ilgili olarak dilbilimde de ortaya çıktığını

---

[1] Bu kitaba **«Sinema İlkesi ve Kavramsal Yazı»** başlığıyla alınan yazı (Çev.).

[2] Bu alıntılar aynı yazıdandır (Çev.).

belirtmek ilginçtir. Dilbilimde de ilkel aşamada ortaya «sözcük-tümceler» çıkmış, sonradan bunlar ayrı ayrı bağımsız sözcüklerden oluşan tümceye doğru «bölünmüşlerdir».

V.A. Bogoroditzki şöyle yazıyor: «.... İnsanlık, başlangıçta düşüncelerini tek tek sözcüklerle anlatıyordu. Bu tek tek sözcükler aynı zamanda tümcenin ilkel biçimleriydi» (99). Bu sorun, Akademi üyesi İvan Meşçaninov tarafından daha ayrıntılı olarak ortaya konmuştur:

Sözcük ile tümce, tarihin ürünü olarak ortaya çıkar ve bunlar, boğazsılların upuzun dönemiyle özdeşleştirilmekten çok uzaktır. Bunlardan önce bugüne dek bitişimli dillerin[1] gereçleri içinde araştırılmamış olan henüz gelişmenin yer almadığı bir durum yer almaktadır.

Sözcük-tümceler, kendilerini oluşturan parçalara ayrıldıklarında, özgün sözcükler ile bunların tümcenin sözdizimsel bütünlüğünü oluşturmak için birleşmeleri arasındaki bir birliği gösterirler. Bu da anlatımsal sözcük birleştirmelerinde bir olanak çeşitliliği kazanır....

Daha önce ekilmiş olan sözdizimi tohumları o zaman içlerinde sözcük-tümceleri gizleyen bir biçimdedir; daha sonra dağılmaları sırasında ileriye doğru itilir. Ortaya çıkan tümce, kendini oluşturan başlıca öğelere ayrılmıştır, yani tümce kendine özgü sözdizimi yasalarına uygun olarak yaratılmıştır.... (100).

Yukarıda kendi kurgu kavramımızın özelliklerini açıklamıştık. Bununla birlikte, Griffith'in sinemaya getirdiği ve tıpkı kurgu gibi bizde tümüyle değişik bir yoruma uğrayan bir başka yeniliğin kavramını da yine buna benzer bir ilke ayrılığıyla incelersek, Amerikalıların kurgu kavramı ile bizimki arasındaki ayrım daha büyük bir keskinlik ve seçiklik kazanır.

Söz konusu olan yenilik, *omuz çekimi* ya da başka bir deyişle «büyük çekim»dir.

---

[1] Bu, günümüze dek bu özelliği koruyan kimi çağdaş diller için kullanılan bir terimdir. Örneğin Çukçi'nin, Yukagirlerin ve Gilyakların dilleri gibi. Bu dillerle özellikle ilgilenenlerimiz için bunların ayrıntılı bir açıklanması Profesör Meşçaninov'un yapıtında bulunabilir (E.).

İlkedeki bu ayrılık daha terimin kendinden başlar.

Biz şöyle deriz: Bir nesne ya da yüz, «büyük çekim»de yani *büyük*[1] olarak filme alınmıştır.

Amerikalılar şöyle der: *Yakın* çekim ya da «close-up» (yakın çekim, «close-up»ın gerçek anlamıdır)[2].

Amerikalılar görmenin *fizik* koşullarından söz açarlar.

Biz olayın *niteliksel* yanından, olayın anlamına bağlı olan yanından söz ederiz (tıpkı, genel çizgiden ayrılan bir sanatçının *büyük* yeteneğinden ya da özellikle önem ya da anlam taşıyanı vurgulamak için *büyük* punto harften söz açtığımız gibi).

Amerikalılarda terim *görme*'ye bağlıdır.

Bizdeyse, *görülen şeyin değerlendirilmesine.*

Aşağıda sinemamızda «büyük çekim»in yöntem ve uygulamalarını kullanışın, Amerikan sinemasının «omuz çekimi»ni kullanışından çok değişik olan dizgesini çözümleyince, bu ilke başkalığının ne denli derin olduğunu göreceğiz.

Bu karşılaştırmada hemen açıkça göze çarpan ilk şey, sinemamızda omuz çekiminin temel işleviyle ilgilidir: *Göstermek*'ten ve *sunmak*'tan çok, *anlamak*'la, *anlam vermek*'le, *anlamlı kılmak*'la...

«Omuz çekimi»nin yalnızca bir gösterme aracı olarak yeteneği Amerikan sinemasının uygulamasında ancak kavrandığı halde, biz bu çekimin doğasıyla ilgili çok kişisel kavramımıza kısa zamanda ulaşmış ve hemen özümlemiştik.

Omuz çekimi yönteminde bizi çeken ilk etken, bu çekimin son derece şaşırtıcı olan şu özelliğiydi: *Birbirinden ayrı parçaları yan yana getirerek bir bütünün yeni niteliğini* yaratmak olanağı.

---

1 SSCB'de omuz çekimi karşılığında kullanılan terim «krupni plan»dır. «Krupni» Rusçada «büyük» anlamına geldiğine göre «krupni plan»ın tam karşılığı «büyük çekim»dir (Çev.).

2 Griffith'in kendisi 3 Aralık 1913 günlü **«The New York Dramatic Mirror»** gazetesindeki ünlü demecinde her iki terimi de kullanmıştır: «Büyük ve omuz çekimindeki görüntüler....» Ama Amerikan sinemasında alışılmış olan kullanımda, ikinci terimin, «omuz çekimi»nin («close-up») benimsenmiş olması dikkati çekicidir (E.).

Dickens'in çaydanlığı geleneğindeki tek başına omuz çekiminin çoğunlukla Griffith'in çalışmasında belirleyici ya da «anahtar» ayrıntı olduğu yerde; yüzlerin almaşıklı omuz çekimlerinin gelecekteki eşlemeli söyleşmenin (bu arada Griffith' in sesli filmlerinde o zamanki yöntemleri hiçbir yeni işlemle varsıllaştırmadığını belirtelim) bir habercisi olduğu yerde, bizler *yan yana getirme* işleminden kaynaklanan *yeni niteliksel kaynaşma* düşüncesini öne sürmüştük.

Örneğin 1920'lerdeki hemen hemen ilk sözlü ve yazılı demeçlerimde sinemayı her şeyden önce «yan yana getirme sanatı» olarak nitelemiştim.

Gilbert Seldes'in ileri sürdüklerine inanmak gerekirse, Griffith'in kendisi de «Görünçlükleri, kurtarıcıların dörtnala at koşturmalarını korku içindeki kurbanları gösteren küçük küçük parçalara ayırınca, coşkusal etkiyi birkaç katına çoğaltt tığını; sonucun, kendini oluşturan parçaların toplamından daha büyük olduğunu» sonunda anlamıştı (101). Ama bu sonuç bile bize yetersiz gelmekteydi.

Bize göre bu *niceliksel artış*, böyle «çarpımlı» durumlarda bile yeterli değildi: Biz yan yana getirmede bundan daha çoğunu, yani *niteliksel bir sıçramayı* aradık ve bulduk.

Bu sıçrama, bir görünçlükteki *olanakların sınırlarını* aşan, *durumun sınırlarını* aşan bir şey olarak ortaya çıktı: Kurguyla gerçekleştirilen bir *görüntü*'nün alanına sıçrama, kurguyla yaratılan *kavram*'ın alanına sıçrama, her şeyden önce *düşünyapısal kavramı* açığa vurmanın bir aracı sayılan kurgunun alanına sıçrama.

Sırası gelmişken Seldes'in bir başka kitabında, 1920'lerin Amerikan filmlerini kınayan uzun bir bir eleştirisinin yer aldığını belirtelim. Seldes bu eleştirisinde, bu filmlerin «sanatçı» ve «tiyatrocu» geçinmeye kalkışmalarından dolayı doğallıklarını yitirdiklerini öne sürer.

Bu eleştiri, *«Sinemanın Para Babalarına Açık Mektup» («An Open Letter to the Movie Magnates»)* biçiminde yazılmıştır. Mektup şu okkalı iltifatla başlar: «Bilisiz ve Mutsuz İnsanlar» ve sonuç bölümünde de şu türden dikkate değer satırlar yer alır:

....Ve o zaman yeni bir film, sizin yardımınız olmaksızın ortaya çıkacak. Çünkü sizler, anamalınız ve tanıtılarınız cehennemin dibine gidince, meydan başkalarına kalacak.... Meydan, sanatçıların olacak. Kadın ve erkek yıldızlar yerine oyuncularla, taptaze düşüncelerle (bunlar arasında büyük kazançlar sağlamak düşüncesi belki yer almayacak) bu sanatçılar, sizin canına okuduğunuz şeyi, imgelemi görüntülüğe geri verecekler. Bu sanatçılar alıcı yardımıyla saptamayacaklar, yaratacaklar.... Amerikan işleyiminin büyük destanlarını yaratmak eldedir ve herkesin dileğidir. Bu destanda makine, bir oyundaki kahramanın rolünü oynayacaktır. Tıpkı Batının toprağının, tahılının kendi rolünü oynaması gerektiği gibi. Frank Norris'in anıtsal düşünceleri, alıcının olanaklarının dışında değildir. Alıcı için çalışmak isteyen ressamlar, mimarlar, fotoğrafçılar vardır. Ve sanırım romancılar da yeni bir anlatım yolu olarak oyunluğu çok ilginç bulacaklardır. Yaratabileceğimizin sınırı yoktur.

....Çünkü sinema, eylemdeki insanlığın imgelemidir.... (102).

Seldes bu parlak sinema geleceğinin, filmlerin giderini azaltacak bilinmeyen kimselerce, bilinmeyen «sanatçılar»ca, Amerikan işleyimine ve tahılına adanmış destanlarla sağlanacağını ummuştu. Ne var ki bu peygamberce sözler, tümüyle değişik bir yönde doğrulandı: Bu sözler, tam da bu yıllarda (Seldes'in kitabı 1924'te yayımlanmıştı) yeryuvarının öbür yarısında, bütün bu kehanetleri yerine getiren ilk Sovyet filmlerinin hazırlanışını önceden haber vermekteydi.

Çünkü ancak sanatı tecimin dar sorunlarından sonsuza dek kurtaran yeni bir anlayış, ilerici Amerikalıların düşlemekten başka bir şey yapamadıklarını eksiksiz olarak gerçekleştirebilir.

Yine bu sırada kurgu uygulayımına, anlamı bakımından yepyeni bir kavram girmekteydi.

Amerika'nın omuz çekiminin almaşıklığına ve koşutluğuna karşı bizim sinemamız bunları bir bütün olarak kaynaştırmayı, yeni KURGU DEĞİŞMECESİ'ni çıkardı.

Yazın kuramında bir *değişmece (trope)* şöyle tanımlanır: «Bir sözcüğün ya da bir deyimin kendine özgü anlamından başka bir anlamda kullanılmasına dayanan söz sanatı» (103). Örneğin *keskin* anlak (olağanı: *keskin* kılıç).

Griffith'in sineması bu tür kurgu yapısını bilmez. Onun omuz çekimleri havayı yaratır, kahramanların özelliklerini çizer, başlıca kahramanların söyleşmesinde birbirini izler ve kovalayan ile kovalananın omuz çekimleri, kovalamacanın tartımını hızlandırır. Ama Griffith her zaman *yansıtma ve nesnellik* düzeyinde kalır, hiçbir zaman çekimlerin *yan yana getirilişiyle imleyen (signifiant) ve görüntülenen* olmaya kalkışmaz.

Yine de Griffith'in uygulamasında böyle bir girişime, hem de büyük boyutlu bir girişime rastlanır. *Hoşgörüsüzlük*'tedir bu.

Amerikan sinemasının bir tarihçisi, Terry Ramsaye, bunu çok yerinde olarak «anıtsal bir eğretileme» diye adlandırmıştır. Ve yine çok yerinde olarak bu filmi «görkemli bir başarısızlık» diye nitelemiştir. Gerçekten de *Hoşgörüsüzlük* —çağdaş öykü bölümünde— Griffith'in kendinin bile aşamadığı bir yapıt, onun kurgu yönteminin parlak bir örneği olarak kalmışsa da, *genelleştirme ve eğretilemeli mesel (parabole métaphorique) alanına* ulaşmak için *öykünün sınırlarını* aşma niyeti bakımından bu filmin gerçekten tam bir başarısızlık olduğunu kabul etmek gerekir. Ramsaye *Hoşgörüsüzlük*'ün başarısızlığını açıklamak için şunu ileri sürer:

> Anıştırma (Allusion), benzetme ve eğretileme, yazı ve konuşma dilinde, sözcüklerle anlatımdaki donuk resimsi niteliğe bir katkı sağlamakta başarılı olabilir. Bunların sinemada yeri yoktur, çünkü sinemanın kendisi bir olaydır. Sinema böyle katkıları kabul edemeyecek denli kendine özgüdür. Bu çeşit söz sanatlarının görüntülükteki tek yeri, arayazıların ya da altyazıların desteklenmesidir.... (104).

Ama Terry Ramsaye, sinemaya *genelde imgelemli öykü anlatmanın tüm olanaklarını* yadsırken; benzetmeye, eğretilemeye, karşılaştırmaya en iyi durumda bile arayazıların ötesinde yer vermezken yanlış davranmaktadır!

Bu başarısızlığın nedeni bambaşka niteliktedir; özellikle Griffith'in eğretilemeli ve imgelemli yazı alanının *gösterimci kurgu parçalarında* değil, *kurgu karşılaştırmaları* alanında kendini gösterdiğini anlayamamasındadır.

Boyuna yinelenen kavuştak çekiminin —bir beşiği sal-

yan Lillian Gish'in— başarısız kullanılışı da bundan kaynaklanmaktadır. Griffith bu çekim için Walt Whitman'ın şu dizelerinden

> .... Durmaksızın sallar Beşiği, Bu Dünyanın ve Ötekinin Birleştiricisini[1]

bir yapıya ya da *kurgu anlatımının uyumlu yinelenmesine* değil, *tek başına bir tabloya* çevirmekte esinlenmişti. Bunun sonucunda da, söz konusu beşiğin, *sonsuza dek yeniden doğan dönemlerin bir görüntüsüne soyutlanması* olanağı bulunmuyor ve ister istemez izleyicide alay, şaşkınlık ya da kızgınlık uyandıran *gerçek bir beşik* olarak kalıyordu.

Kendi filmlerimizde de yine buna yakın bir yanlış biliyoruz: Dovjenko'nun *Toprak*'ındaki *(Zemliya)* «çıplak kadın». Burada da yine film çekimlerinin *imgelemci ve günlük yaşam dışındaki* (ya da gerçeküstücü) «kullanışları» için, bu parçaların *günlük yaşamın yansıtılmasında bir soyutlamaya* dayanması gereğinden habersizlik yatıyor.

Günlük yaşamın bu çeşit soyutlanması, kimi durumlarda *omuz çekimleriyle* verilebilir.

Sağlıklı, güzel bir kadın vücudu, Dovjenko'nun *Toprak*'ta cenaze töreni kurgusuyla çarpıştırmak için gereksinim duyduğu *yaşamı açığa vuran bir görüntü* düzeyine gerçekten ulaşabilir.

Doğalcılıktan yalıtılmış ve gereken biçimde soyutlanmış «Rubens'çi» biçimde çevrilen *omuz çekimleriyle* ustaca gerçekleştirilen bir kurgu, «elle dokunurcasına duyulan» böylesine bir görüntüye başarıyla ulaştırılabilir.

Ne var ki *Toprak*'ta bu yapı tümüyle başarısızlığa mahkûmdur. Çünkü yönetmen, böylesine omuz çekiminde gereçleri kullanacağına, cenaze töreni görünçlüğüne, bir köy evinin içini gösteren *genel çekimleri* yerleştirmişti; çıplak kadını evin içinde kendini oradan oraya atarken gösteriyordu. İzleyiciler

---

[1] Griffith'in, Whitman'ın birbirinden yirmi dize aralıklı iki tümcesini kurgulamasıdır bu: **«Durmaksızın sallanan beşikten...», «Bu dünyanın ve ötekinin birleştiricisi»** (E.).

de bundan dolayı bu somut, günlük gerçekliğin içindeki dipdiri kadını; yönetmenin ölüm ve cenaze töreniyle tümtanrıcı (pantheistic) biçimde karşı karşıya getirmek için bütün doğanın içine aktarmak istediği o göz alıcı doğurganlığın, duyumcu yaşam ilkesinin genelleştirilmiş duyumundan ayırma olanağını bulamıyorlardı.

Böyle bir olanak, fırınlardan, çanak çömleklerden, havlulardan, sıralardan, masa örtülerinden, yani günlük yaşamın bütün bu ayrıntılarından dolayı engelleniyordu. Oysa kadının vücudu, günlük yaşamın bütün bu ayrıntılarından *bir çerçeveleme* yardımıyla kolayca çekilip alınabilirdi; böylece günlük yaşamın ayrıntılar yığını, *aktarılmış eğretilemeli görüntünün* gerçekleşmesini engellemezdi.

Ama biz Griffith'e dönelim.

Griffith, «zaman dalgaları»nın yinelenmesini, sallanan bir beşiğin inandırıcı olmayan yoğrumsal düşüncesiyle işlerken, «kurgucu düşünce» eksikliğinden dolayı yanlışa düştüğü gibi; bunun tam karşı ucunda, filmin dört izleğinin hepsini aynı kurgu ilkesine göre bir araya getirerek, başka bir yanlışa düşmektedir.

Bu dört ayrı dönemin iç içe geçişi parlak bir biçimde düşünülmüştü[1]. Griffith şöyle demişti:

.... Öykü bir tepeden izlenen dört akarsu gibi başlayacak. Başlangıçta dört akarsu birbirinden ayrı, ağır ağır, durgunca akacaklar. Ama yol aldıkça birbirlerine daha çok yaklaşacak, daha

---

1 Birbiriyle ilişkisi olmayan öykülerin izleksel yönden bu koşut bağlantısını filmde daha önce deneyen (yine) Porter'di. **Çalma Sayrısı**'nda (**The Cleptomaniac**, 1905) «Öykü dükkânda hırsızlık yaparken yakalanan biri yoksul, öbürü varsıl iki kadını ele alır. Varsıl olanı salıverilir; yoksul olanı hapishaneyi boylar. Öykünün etkililiği, iki kadının eylemlerindeki nedenlerin ve yazgılarının koşut olarak sergilenmesine bağlıdır» (Jacobs). Griffith'in **Hoşgörüsüzlük** öncesinde böylesine çok öykülü biçimdeki en oylumlu denemesinin, **Evim, Sevgili Evim**'de (**Home, Sweet Home**, 1914) yapıldığı anlaşılmaktadır (E.).

hızlanacaklar; sonunda, son perdede, açığa vurulmuş coşkunun güçlü bir ırmağı olarak birbirine karışacaklar (105).

Ne var ki bu etki yaratılamadı. Bunun nedeni bir kez daha, *dört olayın tek bir genellemede kaynaşmasından çok, dört ayrı öykünün* birleştirilmesinde yatmaktaydı.

Griffith filmini bir «karşılaştırmalar dramı» diye nitelemişti. Ve *Hoşgörüsüzlük* gerçekten de böyle oldu: *Birleşmiş, güçlü, genelleştirilmiş bir görüntüden* çok, bir karşılaştırmalar dramı.

Burada da aynı eksiklik bulunuyor: Bir olayı soyutlama yeteneğinden yoksunluk. Oysa böyle bir soyutlama olmaksızın, olay, *betiselin dar sınırından* öteye geçemez. Bundan dolayı hiçbir «*üstün* - betisel»i, (eğretilemeli) «aktarım»ı çözüme ulaştıramayız.

İnsan ancak bir *ısıölçer göstergesi*'nden «ısı»yı ayırarak «ısı duyumu»ndan söz açabilir.

İnsan ancak *metrelerden ve sajenlerden*[1] «derinlik»i soyutlayarak «derinlik duyumu»ndan söz açabilir.

İnsan ancak *düşen bir cismin ivme formülünden* ($mv^2 : 2$) «düşme»yi ayırdığında «düşme duyumu»ndan söz açabilir!

Bununla birlikte *Hoşgörüsüzlük*'ün gerçek bir «bağdaşıklık»ı oluşturmasındaki başarısızlık bir başka nedenden ileri gelir: Griffith'in seçmiş olduğu dört oluntu, gerçekte uzlaştırılamayacak niteliktedir. Bu dört oluntunun, hoşgörüsüzlüğün *tek bir görüntüsü* olarak bağdaştırılmasındaki başarısızlık, *izleksel ve düşünyapısal bir yanlışın yansımasıdır.*

Ufacık, tek bir ortak özelliğin —(büyük H harfiyle yazılmış) Hoşgörüsüzlüğe yönelen yüzeysel ve belli belirsiz bir görüş açısından oluşan ortak özelliğin— izleyicinin bilincinde Saint - Barthélemy Gecesi'nin* dinsel bağnazlığı ile çok gelişmiş anamalcı bir devlette işçilerin savaşımı gibi tarihsel yönden birbirine bağlanamayacağı açık olan olayları gerçekten birleştirebilmesi olacak şey midir? Yine bunun gibi, Asya'ya egemen olmanın savaşımındaki kanlı sayfalar ile sö-

[1] 2,134 m'lik eski Rus uzunluk birimi (Çev.).

mürge yönetimi altındaki Yahudilerin kendilerini köleleştiren Büyük Roma İmparatorluğu'na karşı savaşım süreci bir araya getirilebilir mi?

İşte burada, Griffith'in kurgu yönteminin, soyutlama sorununa gelince sürçme nedeninin anahtarını buluruz. Bunun gizemi, uğraşmanlıkta ya da uygulayımda değil, düşünyapısal - anlıksaldır.

Burada söz konusu olan, gösterimin, doğru bir sunuş ve işlemeyle eğretileme, benzetme, görüntü yapısına yükseltilemeyeceği değildir. Ya da Griffith'in burada yöntemini ya da uğraşmanlık ustalığını değiştirmesi de değildir. Söz konusu olan şudur: Griffith olayları gerçekten enine boyuna düşünülmüş biçimde soyutlamak, yalıtmak yeteneğinden yoksundur. Griffith, tarihsel olayların çeşitliliği arasından alınmış bir tarihsel olaydan *genelleştirilmiş bir sonuç çıkaramamaktadır.* Yanlışın özü buradadır.

Birbirinden ayrı olguların birbirini tutmazlığının ardında bulunan *sürecin örgensel yasalarının* anlaşılabilmesi için, tarihte ve ekonomide, Marx'ın ve ardıllarının anıtsal çalışmaları gereklidir. Ancak o zaman bilim, olayların özelliği olan *birbirinden ayrı özelliklerin karmaşasından bir genellemeyi* soyutlama başarısına ulaşabilir.

Ancak o zaman insanlık kendisine birincil soyutlamaları gerçekleştirmeyi, *«aktarılmış» kavramlarla* karşılamasını sağlayan ilk üretim araçlarını yaratırken gerçekleşen devrimin aynısını, bilginin eksiksiz aracı olan bir düşünce dizgesi sayesinde çok daha yüksek bir düzeyde, *bilginin daha yüksek alanlarında* gerçekleştirebilir.

Amerikan işliklerinde güzel bir uğraşman terimi kullanılır: «Limitations»[1]. «Sınırlar», «yeteneğin sınırları» anlamına gelir bu. Falanca yönetmenin yeteneği müzikli güldürülerle sınırlıdır. Filanca kadın oyuncunun yeteneği, yüksek sosyete kızı rolleriyle sınırlıdır. Bu sınırların ötesinde (ve genellikle çok doğru olarak) şu ya da bu yeteneğe güvenilemez.

Tehlikeyi göze alarak bu «sınırlar»ın dışına çıkmak, kimi

[1] Betikte İngilizcedir (Çev.).

zaman beklenmedik parlak sonuçlar verir; ama genellikle, böyle bir şey başarısızlıkla sonuçlanır.

Bu terimi kullanarak diyeceğim ki, Amerikan sineması *kurguyla yaratılan görüntü* alanında hiçbir utku çelengi kazanmadıysa, bunun nedeni bu sinemanın düşünyapısal «sınırları»dır.

Çünkü bu alanda ne uygulayımın ne işi büyük boyutlu tutmanın ne de büyük para yatırmanın bir yararı dokunur.

Kurguyla görüntü yaratma sorunu, belirli bir yapıya, belirli bir düşünce dizgesine dayanır. Bu sorun ancak insanlığın yeni bir aşamasının ve yine bu toplumun toplumsal yapısından ayrılması olanaksız düşünyapısal ve felsefi düşünce eğitiminin bir yansıması olan ortaklaşa bilinçle ortaya konabilir ve öyle de olmuştur.

Bizler, bizim çağımız, *keskin bir düşünyapısal ve anlıksal* nitelik taşıdığımızdan, herhangi bir çekimin içeriğinde her şeyden önce bunun düşünyapısal niteliklerini okumadan edemezdik; bundan dolayı da *çekimlerin karşı karşıya getirilmesinde* ister istemez *yeni bir niceliksel öğenin,* yeni bir *görüntünün* yeni bir *kavramın temellerini* ortaya çıkarmak zorundaydık.

Bundan dolayı bu yönde her türlü aşırılıklara doğru koşmaktan kendimizi alamazdık.

Ekim adlı filmimizde, harpların ve balalaykaların çekimlerini, İkinci Sovyet Kongresi'nde konuşan Menşeviklerin görünçlüğü arasına yerleştirdik. Ve bu harplar, harp olarak değil, kongrede söz alan Menşeviklerin fırsatçılıklarını açığa vuran iç bayıltıcı konuşmalarının görüntülü simgesi olarak verilmişti. Balalaykalar, balalayka olarak değil, tarihsel olaylar fırtınasının kopmak üzere olduğu bir anda, bu bomboş konuşmalardaki bıkkınlık verici uygunsuz seslerin görüntüsü olarak sunulmuştu. Ve Menşevik ile harpı, Menşevik ile balalaykayı yan yana getirerek, *koşut kurgunun çerçevesini yeni bir niteliğe, yeni bir alana genişletiyorduk: Olgu* alanından *anlamlama* alanına[1].

---

[1] Eisenstein'ın yanlış kullanıma örnek gösterdiği bu ayrımla ilgili bir başka çözümleme için bak. s. 74 (Çev.).

Böylesine safça karşılaştırmalar dönemi oldukça çabuk geçip gitti. Biçim yönünden daha çok «barok» olan buna benzer çözümleri, şimdi sesli filmlerin müzik kuşağında öylesine kolaylıkla yapılan şeyi, sessiz filmin yetersiz araçlarıyla zamanından önce gerçekleştirmek üzere çeşitli girişimlerde bulunulmuştu ve her zaman başarılı da değildi!

Bütün bunlar görüntülükten uzaklaşmakta gecikmedi.

Bununla birlikte işin özü değişmemişti: Kurgunun yalnızca etkiler yaratma aracı olarak değil, ama her şeyin üstünde bir *konuşma* aracı, düşünceleri *iletme* aracı, bunları özel bir sinema diliyle iletme aracı, film *söyleminin* özel biçimiyle iletme aracı olarak anlaşılması.

Olağan bir film söylemi kavramına ulaşmak, çok doğal olarak, *değişmece ve ilkel eğretileme alanındaki aşırılık evresinden* geçti. Bu yolu aşarken, en eski çağlara uzanan bir yöntembilime uygun davranmış olmamız ilginçtir! Nasıl olmasın ki, örneğin kentauros'un «ozansı» imgesi, *bir resimle doğrudan doğruya gösterilemeyecek* bir düşünce imgesini anlatmak ereğiyle, insan ile atın birleştirilmesinden başka bir şey değildir (anlatılmak istenen düşünce de, belirli bir bölgenin insanlarının «yarışta çok hızlı» olduklarıdır).

Böylece, yalın anlamların üretilmesi bile, bir karşılaştırma işleminde ortaya çıkmaktadır.

Bundan dolayı, kurgudaki *karşılaştırmaların işleyişi* böylesine uzaklara ve derinlere giden bir güç taşımaktadır. Öte yandan, sıradan, olağan ve dilbilgisi yönünden doğru olan kurgu söyleminin her tümcesinin yansıttığı çapraşık, içsel (dışsalın artık yeri yoktur) karşılaştırma dizgesini oluşturmak için de, böyle *çıplak birincil karşılaştırma*'dan yola çıkmak gerekmekteydi!

Bununla birlikte bu işlem, genellikle *her çeşit söylemin* ve hepsinin üstünde de konuştuğumuz *sözcüklerden kurulu her yazınsal söylemin* üretilmesinde de geçerlidir. Bilindiği gibi «eğretileme, kısaltılmış bir karşılaştırmadır» (A.A. Potebniya).

Bununla ilgili olarak Mauthner, dilimiz üzerine büyük bir incelikle şunları yazmıştır:

Her eğretileme ince bir anlak ürünüdür. Bugün kullanıldığı biçimiyle her halkın dili, milyonlarca esprinin toplamı, öyküleri yitip gitmiş milyonlarca fıkradaki anlak oyunlarının birikimidir. İnsan bununla ilgili olarak, günümüzün şakacı insanlarından daha esprili olan bu dilin yaratıldığı dönemin insanlarını göz önüne getirmelidir; çünkü günümüzün bu tür insanları, onların esprilerinden yola çıkıyorlar.... Espri, uzak benzerlikleri kullanır. Yakın benzerlikler, hemen kavramlar ya da sözcüklerle saptanır. Anlamdaki bir değişiklik, bu sözcüklerin ele geçirilmesine, kavramın eğretilemeli ya da esprili olarak uzak benzetmelere genişletilmesidir.... (106).

A.A. Potebniya da aynı ölçüde kesindir:

....Dilin ve bilinçli düşüncenin çıkış noktası, karşılaştırmadır.... Dil, bu ilkel biçimin gittikçe artan çapraşıklığından çıkmıştır.... (107).

Emerson aynı konuda şöyle der:

Anakaranın kireçtaşının ufacık hayvan kavkılarının sonsuz yığınlarından oluşması gibi, dil de imgelerden ya da değişmecelerden oluşmuştur. Bu imgeler ve değişmeceler, şimdi ikincil kullanılışlarında ozansı kökenlerini anımsatmaktan artık uzun süredir geri kalmışlardır (108).

Bir dilin yaratılışının eşiğinde benzetme, değişmece ve imge yer alır:

Dildeki bütün anlamlar kökende imgecidir ve bunların her biri, arada geçen süre içinde, kökendeki bu imgeci kaynağı yitirebilir. Sözcüklerin bu iki durumu da —imgeci ve imgeci olmayan durumu— aynı ölçüde doğaldır. Bir sözcüğün imgeci olmayan durumu (türeme olduğu halde) temel sayılırsa, bunun nedeni bu imgeci olmayan durumun, düşüncenin geçici duraklamasını (ki imgecilik durumu bunun ileriye doğru yeni bir adımıdır) oluşturması olgusundan, ayrıca duraklamadan daha çok dikkati çekmesinden, araştırmalara daha çok yol açmasından ileri gelir.

Soğukkanlı bir gözlemci, daha çapraşık bir eğretilemeli anlatımı ya da ozansı yaratıcılığı incelerken, kendi belleğinde (bir gözlemci olarak) kendi düşüncesinin havasına karşılık olan, daha uygun imgeci olmayan bir anlatım bulabilir. Bu gözlemci, imgeci olmayan anlatımı için **«communis et primum se offerens ra-**

tio» («Her şeyde, hepsinden önce us kendini gösterir») diyorsa, bunun nedeni kendi durumunu imgeci anlatımın yaratıcısına yüklediğindendir. Bu, aşağı yukarı, kızgın bir savaşın ortasında, insanın tıpkı mektupla satranç oynayan bir kişi denli soğukkanlılıkla düşünebilmesini beklemeye benzer. Eğer insan kendini, konuşan kimsenin bulunduğu koşullara yerleştirebilirse, soğukkanlı gözlemcinin yukarıdaki sözünü tersine çevirmek ve **«communis»**in (**«her şey»**in) değilse bile **«primum se offerens»**in (**«hepsinden önce»**nin) tam da imgeci olduğunu ileri sürmek kolaydır.... (109).

Böylece Werner de eğretilemeyle ilgili yapıtında, başka nedenlerle de olsa, eğretilemeyi yine dilin beşiğine yerleştirir. Werner, eğretilemeyi, bilinen aracılığıyla bilinmeyeni özümleyerek yeni bölgeleri *algılama* eğilimine bağlamaz; tersine sözlü yasağın, «tabu»nun alanına giren şeyleri günlük kullanış için *gizleme*, değiştirme, bunların yerini alma eğilimine bağlar (110).

Yalnız «sözcük olgusu»nun bile *kendiliğinden* ozansı değişmecenin bir temeli olması ilginçtir:

> Kök sözcükler ile türemiş sözcükler arasındaki ilişkilerden bağımsız ve bir anlamlamanın sesbilgisel imi olarak her sözcük ya zamandaş ya da birbirini izleyerek ses ile anlamın birleşmesi temeline dayanır, dolayısıyla bir düzdeğişmeccdir (metonimidir) (111).

Ve bu koyut karşısında öfkelenmeye, buna karşı çıkmaya kalkışan olursa, kendini ister istemez L. Tieck'in öyküsündeki bilgicin durumuna düşmüş bulacaktır. Tieck'in bilgici şöyle bağırır:

> ....Bir kimse bir nesneyi bir başkasıyla karşılaştırmaya başlayınca kesinkes yalan söyler. «Tan, güller saçar». Bundan daha aptalca bir şey olabilir mi? «Güneş denize batıyor». Zevzeklik!.... «Sabah uyanıyor». Sabah diye bir varlık olmadığına göre, nasıl uyuyabilir? Bununla anlatmak istedikleri, güneşin doğuş saatinden başka bir şey değildir. Allah kahretsin! Güneş hiçbir zaman doğmaz! Bu da saçmalığın ve şiirin ta kendisi. Ah! Dil konusunda bana yetki verilseydi, nasıl siler süpürürdüm, nasıl temizlerdim bütün bunları! Allah belanızı versin! Süpürmeli hepinizi! Bu oldum olası yalancı dünyada insan saçmalamadan duramıyor! (112).

Düşüncenin yalın bir *gösterime* imgeci aktarımı burada yankısını bulmaktadır. Potebniya'da bununla ilgili güzel bir yorum vardır:

İmge, gösterimden daha önemlidir. Büyük oruçta yediği kızarmış domuz yavrusu etinin, orucunu bozmaması için «Domuzcuk, sazan ol!» diye dua eden keşiş öyküsünü ele alalım. Yergici niteliği bir yana bırakılınca, bu öykü, insan düşüncesinin evrensel ve tarihsel bir olayını sunar: Sözcük ile imge, nesnenin ya da nesnedeki özün tinsel yarısıdırlar (113).

Şu halde her ne olursa olsun, dilin başlangıcında, ilk değişmeceli kavramların oluşum dönemine sıkı sıkıya bağlı eğretileme bulunmaktadır. Bu değişmeceli kavramlar, yalnızca *devindirici* kavramlar ya da *nesne* kavramları değil, *anlam* kavramlarıdır. Başka bir deyişle, eğretileme, ilk araç ve gereçlerin doğuş dönemine bağlıdır; yani insanın, kendi vücudunun işlev ve etkinliğini, elinde tuttuğu araç ve gerece «aktarmasını» sağlayacak ilk araçların doğuş dönemine. Bundan dolayı, geleceğin kurgusunun eklemli dilinin doğuş döneminin de —her zaman geçerli olmayan— «yoğrumsal esprilerin» bolluğuyla kendini gösteren yeğin bir eğretilemeli dönemden geçmiş olmasında şaşılacak bir yan yoktur.

Bununla birlikte bu «espriler», çok geçmeden belirli bir «dil»in aşırıklıkları ve cambazlıkları olarak görüldü. Ve böylece dikkatler yavaş yavaş, *aşırılıklarla ilgili* meraktan *doğrudan doğruya dilin doğasına* beslenen bir ilgiye kaydı.

Böylece kurgu yapısının gizemi, yavaş yavaş *coşkusal dilin yapısı*'yla ilgili bir dizem olarak ortaya çıktı. Çünkü doğrudan doğruya kurgu ilkesi denli, kurgunun yapılarının tüm özgünlüğü de, *coşkusal, coşkulu bir dilin eksiksiz eşleminden* başka bir şey değildir.

Bunun böyle olduğuna inanmak için —başka bir yoruma başvurmaksızın— böyle bir dilin niteliklerini okumak yeter.

J. Vendryes'in *«Dil» («Le Langage»)* adlı o çok güzel kitabının ilgili bölümünü açalım:

Duygusal dil ile mantıklı dil arasındaki başlıca ayrım, tümcenin kuruluşundadır. Yazı dili ile sözlü dil, birbiriyle karşılaş-

tırıldığında bu ayrım iyice göze çarpar. Fransızcada yazı dili ile sözlü dil birbirinden o denli uzaklaşmıştır ki, hiçbir zaman yazıldığı gibi konuşulmaz ve konuşulduğu gibi pek seyrek yazılır.... Yazı dilinin bağdaşık bir bütün içine sokmaya çalıştığı öğeler, sözlü dilde birbirinden ayrı, kopuk, eklemlerinden çıkmış olarak ortaya çıkar: Bu öğelerin düzeni bile bambaşkadır. Burada artık olağan dilbilgisinin mantıklı düzeni yoktur; kendine özgü mantığı olan bir düzendir; ama özellikle duygusal bir mantıktır bu: Burada düşünceler tutarlı bir uslamlamanın nesnel kurallarına göre değil, konuşan kimsenin bunlara verdiği ya da karşısındakine benimsetmek istediği öznel öneme göre sıralanmıştır.

Sözlü dilde, dilbilgisel anlamda tümce kavramı silinir. **«Şurada kumsalda oturduğunu gördüğünüz adam, dün garda rastladığım adamdır»** dersem, yazılı dilin işlemlerinden yararlanmış ve tek bir tümce kurmuş olurum. Ama konuşmada olsa şöyle diyecektim: **«Şu adamı görüyorsunuz değil mi, — şurada, — kumsalda oturan adam, — işte o adam var ya, — dün ona rastlamıştım, — gardaydı»**. Burada kaç tümce var? Söylemesi güç. Çizgilerle belirtilen yerlerde bir durma zamanı bıraktığımı varsayın, **«şurada»** sözcüğü sanki şu soruya yanıt veriyormuşum gibi, kendi başına bir tümce oluşturur: **«Bu adam nerede?» — «Şurada». «Kumsalda oturan adam»** tümcesi bile, eğer bu tümceyi oluşturan iki bölüm arasında durursam, kolaylıkla iki tümceli bir öbek olur: **«[o] kumsalda [dır]», «oturan adam»** (ya da **«[o] adam kumsalda oturan [dır]»**). Burada dilbilgisel tümcelerin sınırı öylesine oynaktır ki, en iyisi bunları saymaya kalkışmamaktır. Ama kimi yönden ancak bir tümce vardır. Her ne kadar devinimbilimsel (cinématique) denilebilecek bir uzantısı varsa da burada eylemsel imge tektir. Yalnız, yazılı dilde eylemsel imge bir demede ortaya çıktığı halde, sözlü dilde bu, birbirini izleyen dilimlerle söylenir. Bu dilimlerin sayısı ile yeğinliği, konuşanın kendi izlenimlerine ya da konuştuğu kimseyi etkileme gereksinimlerine denk düşer (114).

Bütün bunlar, kurgu sırasında olup bitenlerin eksiksiz bir eşlemi değil midir? Ve burada «yazılı» dil için söylenmiş olanlar, beceriksiz bir «genel çekim»in eşlemi olarak görünmüyor mu? Çünkü «genel çekim» de herhangi bir şeyi göstermeye çalıştığında, «tiyatroluk» bir görünçlüklemenin karmakarışık aralarla, ilgeçlerle, ortaçlarla dolu ağır bir tümcesini andırmaz

mı? «Genel çekim» bu durumlarda kendi kendini buna mahkûm etmez mi?

Bununla birlikte bu durum hiçbir zaman, her ne pahasına olursa olsun bir «kurgu kıyması»nın[1] ardına düşmek gerekliliği anlamına gelmez. İnsan bununla ilgili olarak, *«Rus Dilinin Eski ve Yeni Biçemi Üzerine Tartışma» («Rassujdeniye o starom i novom Rossiyskogo yazıyka»)* yazarı İslavsever A.S. Şişkov'un *sözcükler* konusundaki sözlerini *tümcelere* genişletebilir:

> Dilde uzun sözcükler de kısa sözcükler de gereklidir; çünkü kısa sözcükler olmazsa dil, bir ineğin uzayıp giden «möö»süne benzeyecektir; uzun sözcükler olmazsa o zaman da bir saksağanın kısa, tekdüze gaklamalarına.... (115).

Vendryes'in sözünü ettiği ve sözlü dilin temelinde yatan «duygusal mantık» konusunda, kurgu, işin düğüm noktasının burada olduğunu çabucak sezdi. Ne var ki, dizgesini ve yasalarını bütünüyle bulması için kurgunun Joyce'un «içinden konuşma»sı boyunca, sinemada anlaşıldığı biçimde «içinden konuşma» boyunca daha bir sürü upuzun sanatsal «gezilere» çıkması gerekmişti. Ve kurgunun daha önce, bu yasaların gerçek temelinin üçüncü çeşitten bir dilde bulunabileceğini ortaya çıkarması gerekiyordu. Üçüncü çeşitten bir dil... Çünkü bu dil *yazılı* değil, *sözlü* değil, *içsel dil*'di (inner speech). Bu *içsel dil*' de duyusal yapı, en eksiksiz ve en arı biçimde ortaya çıkmaktaydı. Ama bu *içsel dil*'in oluşumu daha şimdiden *coşkusal düşünme* denilen şeyden ayrılamaz biçimdeydi.

Böylece yalnız kurgu yapılarını değil, aynı zamanda bütün sanat yapıtlarının içsel yapılarını yöneten bu içsel yasaların temel ilk kaynağına ulaşmış bulunuyoruz: *Genel olarak sanatsal dilin temel yasalarına:* yalnız sinema yapıtlarının değil, genel-

---

1 «Kurgu kıyması», Birleşik Amerika'da, 1920 yıllarının Sovyet filmlerindeki çok kısa çekimlerle yapılan kurgu için kullanılan «Rus kurgusu»nun (russian cut) çevirisidir. Amerikalıların bu tür kurguya «Rus kurgusu» adını vermesinden zevklenen Eisenstein kimi yazılarında bu İngilizce terimi böylesine tuhaf ve değişik biçimde çevirerek alay eder (Çev.).

de bütün sanat yapıtlarının temelindeki *biçimin* ortak *mantıksal yasalarına*. Ama bu konuyu başka bir yerde ele alacağız.

Şimdilik kendi alanımızda kurgunun kendini *kurgu değişmecesi* olarak gerçekleştirdiği tarihsel aşamaya dönelim ve yapıtın birliğinin yaratılışına doğru izlemiş olduğu yolu gözleyelim. Çünkü böyle bir gelişme, kurgunun özerk bir dil olarak benimsenmesi için gerekli olan sürece ayrılmaz biçimde bağlıdır.

Kurgu böylece sinemamızın daha ilk adımlarında öykünücü değil, bağımsız ilk adımlarında bizim aramızda kendine özgü yolda kendi kendinin bilincine erdi.

Eski sinema ile bizim Sovyet sinemamız arasındaki geçiş döneminde bile, araştırmaların tam da bu *karşı karşıya getirme* çizgisini izlediğini belirtmek ilginçtir. Daha da ilginç olanı, bu dönemde bunların temel olarak *karşıtlık* diye bilinmesidir. Bundan dolayı Sovyet sinemasının kendi dilini araştırmasındaki ilk adımlarının niteliği olan «yeni bir niteliğe» *coşkusal kaynaşma*'nın yerine «düşünceye dayanan *bölünme*»nin izini bu dönemdeki filmler taşımaktadır. Nitekim, örneğin *Saray ile Kale (Dvorets i krepost)* filmi böylesine «karşıtlıklar» esprisiyle dopdoludur; hem de filmin adından başlayan «karşıtlık» ilkesini, yapıtın biçemi yapacak denli... Burada da yine, *birbiriyle kesişmeyen bir koşutluk* yapısı söz konusudur: «Burada ve orada», «önce ve sonra» çeşidinden bir koşutluk. Bu tutum, o zamanın posterlerinin ruhuna çok uygundur. Bu posterler ikiye ayrılmıştı, sol yanda bir çiftlik ağası evinin *önce*'si (efendi, köle, kırbaç), sağ yandaysa *şimdi* (aynı evde kurulu okul, kreş) gösterilirdi.

Adı geçen filmde de işte tam da bu çeşitten çarpışan çekimler bulunur: Parmaklarının ucunda yükselen balerinanın bacakları *(Saray)* ile Beidmann'ın pranga vurulan ayak bilekleri *(Kale)*. Aynı anlıksal görüş şu çekimlerin birleşmesini *koşutluk düzeninde* verir: Demir parmaklıkların ardındaki Beidmann ile gardiyanın odasındaki kafeste bulunan kanarya...[1]

---

[1] Aynı izlek daha sonra Pudovkin tarafından **Ana**'da Umut suzluk'un bir simgesi olarak, ama bu kez son derece yüksek bir

Bu örneklerde ve öbürlerinde *gösterimleri genelleştirilmiş bir imgede birleştirme*'ye doğru herhangi bir eğilime rastlanmamaktadır. Bu gösterimler ne bir düzenleme birliğiyle ne de başlıca öğe olan coşkuyla birleşmişlerdi: Bunlar, dilin imgeli kullanımlarının kendiliğinden doğabileceği coşkulu ölçülerde değil, dümdüz bir anlatımla sunulmuşlardı.

Oysa, kendisine denk düşen coşkusal düzey, coşkusal hazırlık olmaksızın söylendi mi, «imge» ister istemez saçmalığa bürünür. Hamlet, Laertes'e:

> Severdim Ophelia'yı; kırk bin kardeşin
> Sevgisi gelse bir araya, benimkine erişemez
> («Hamlet», V. Perde, 1. Görünçlük).

dediğinde, bu sözler çok coşturucu ve dokunaklıdır; ama bu sözlerden, son kerteye gelmiş coşkunun anlatımını çekip alın, bu sözleri günün sıradan konuşma havasına aktarın, yani bu imgenin akla ilk gelen nesnel içeriğini ele alın, insanı güldürmekten başka bir sonuç vermez!

Grev'de (1924), bu yeni ve bağımsız yöndeki «deneyler» den bol bol vardı. Filmin son bölümünde göstericilerin toplu olarak yaylım ateşine tutulması, belediyenin kesimevindeki kanlı görünçlüklerle iç içe geçince, çarlığın kanlı baskılarının anısını taşıyan «bir insan kesimevi»ni gösteren film eğretilemesinde kaynaşmıştı (sinemamızın bu «çocukluk dönemi»nde böyle bir şey çok inandırıcıydı ve büyük bir etki yaratmıştı!). Burada artık *Saray ile Kale*'nin yalın «düşünceli» *karşıtlıkları*'ı değil, ne denli kaba, ne denli kavaf işi de olsa, *karşı karşıya getirme*'nin bilinçli ve uyumlu girişimi söz konusuydu.

İşçilerin yaylım ateşine tutulmalarını yalnız gösterimle anlatmaya değil, aynı zamanda «kanlı bir kesimevi»nin sözlü im-

---

kavram düzeyinde, kullanılmıştı: Ana ile oğul'un hapishanedeki görüşmelerinin arasına, yapışkan bir maddeden kurtulmaya çalışan hamamböceğini engelleyen gardiyanın parmağını gösteren çekimler girer (E.).

gesine yaklaşan genelleştirilmiş «yoğrumsal bir tümce»yle de anlatmaya çalışan bir karşı karşıya getirme[1].

Potemkin'de, değişik durumlarda bulunan değişik üç mermer aslanın *ayrı ayrı* üç omuz çekimi, kükreyen tek bir aslanı oluşturacak biçimde kaynaşmıştı; hem de yeni bir *sinema boyutu*'nda: *«Taşlar bile kükredi!»*[2] eğretilemesinin somutlaştırılmasında.

Griffith bize bir buz kütlesinin hızla yol aldığını gösterir. Buzun ortasında Anna (Lillian Gish) baygın yatar. David (Richard Barthelmess) onu kurtarmak için bir buz parçasından öbürüne atlar.

Ne var ki, Griffith *bir buz parçasının hızla yol alışı* ile *insan eylemlerinin* koşut yarışmasını hiçbir yerde, örneğin Gorki - Zarki - Pudovkin'in *Ana*'sındaki son görünçlükte olduğu gibi, her türlü engelleri yıkan, önüne geçilmez bir akışla ileriye atılan insan yığınlarının imgesinde, *«insan dalgası»* imgesinde bir araya getirip birleştiremez.

Kuşkusuz bu yolda da aşırılıklar ortaya çıkıyordu, bu yolda da apaçık başarısızlıklara rastlanıyordu. Kuşkusuz, birçok örnekte bunlar, düzenleme ilkelerindeki yetersizliklere ve bağlam içinde bunlara gerekli nedenlerin eksikliğine yenik düşen iyi niyetlerdi: O zaman, görüntünün parlak birliği yerine, zavallı değişmece, gerçekleşmemiş kaynaşma düzeyinde, «yağmur geliyordu, yağmurla birlikte iki öğrenci de geliyordu» çeşidinden mekanik birleştirmeler düzeyinde kalmaktaydı.

Ama şu ya da bu yoldan, Griffith'in özelliği olan ikinci *koşut diziler*, gelecekteki *kurgu birliği* kavramının yolunu izlemekte olan sinemamıza katılmaktaydı: Önceleri bir dizi kurgu karşılaştırmaları, kurgu eğretilemeleri, kurgu ündeşleri (calembour'ları) oyunlarıyla.

---

[1] Bu ayrımın çekim dizelgesi için **«Film Duyumu»**ndaki II. Ek'e bakınız (Çev.).

[2] O da onlara yanıt olarak «Size derim ki, eğer bunlar susarlarsa taşlar bile haykıracaklar» dedi (**«İncil»**, **Luka**, 19:40). «Taşlar bile haykıracaklar» sözü Rusya'da devrimci yazarların sık sık aktardıkları bir sözdü (Çev.).

Az ya da çok hızlı bu akıntıların hepsi de aynı yöne sağırtmekteydiler: Yapıtların «kurgu» bölümleriyle ilgili kesin ve temel görevini en büyük açıklıkla ortaya koymak isteğine; *görüntünün, kurguyla yaratılan görüntü birliğinin, izleği somutlaştıran görüntünün kurgu yoluyla yaratılmasının* salt üstünlüğünün kurulması isteğine. Tıpkı *Potemkin*'de «Odesa Merdivenleri»nin, *Çapayev*'de «ruhbilimsel saldırı»nın, *Cengiz Han*'ın *Kalıtçısı*'nda *(Potomok Çingiz-Kana)* «kasırga»nın, *İvan*'ın öndeyişinde «Dinyepr»in, daha güçsüz olarak *Kronştat Bahriyelileri*'nde *(Mi iz Kronstadt)* «denizcilerin karaya çıkışı»nın, yeni bir güçle *Şçors*'ta «Bojenko'nun cenazesi» nin, Vertov'un *Lenin Üzerine Üç Türkü*'sünün *(Tripesni o Leninye), Aleksandr Nevski*'de «şövalyelerin saldırısı»nın bu ilkelere uygun olarak gerçekleştirilmesi gibi. Bu, Sovyet sinemasının kendine özgü, *bağımsız* yoludur. Bu yol *kurguda görüntü - oluntunun, kurguda görüntü - olayın, kurguda görüntü - tüm olarak filmin* yaratılması yoludur. Eşit hakları olan, eşit gücü olan ve bütün yetkin filmlerde *kahramanın görüntüsü, insanın görüntüsü, halkın görüntüsü* denli zorunlu olan görüntünün yaratıldığı yoldur.

Sinemanın Amerikalı ataları bu yolları da bu erekleri de hiçbir zaman düşlememişlerdi. Toplumcu yapıdan yoksun olduklarından, bizi yaşatan ve yaşatmakta olan tepilenimler (impulsions), araştırmalar, kavramlar ve ereklerin kendi topraklarında doğmasını göremezlerdi.

Çünkü *görüntünün birliği*'ne doğru bu ortak ve ortaklaşacı eğilim, *yalnız izleklerde değil aynı zamanda sanat yönteminde de,* bizim toplumcu düzenimize özgü büyük birliğin yansıtılmasında belli belirsiz sezilen bir araçtı. Oradaysa sınıflı bir toplum, anlaşmazlığa ve çatışmaya mahkûmdu.

Bizim kurgu kavramımız Griffith'e özgü geleneksel ikici kurgu estetiğini çok gerilerde bıraktı. Griffith'in kurgusu, ilgiyi, gerilimi ve tartımları karşılıklı olarak yeğinleştirmek ereğiyle izleksel yönden iç içe geçmiş birbiriyle hiç kesişmeyen iki koşut çizgiyle simgelenmişti.

Bizim içinse kurgu, *daha yüksek düzeyde bir birliğe* ulaşmanın aracı olmuştu: *Bir sinema yapıtının bütün ayrıntılarını,*

bütün tek tek özelliklerini, bütün öğelerini kucaklayan tek bir düşünyapısal kavramın örgensel olarak gerçekleştirilmesine kurgu görüntüsüyle ulaşmanın aracı.

Bu yolda anlaşıldığında, kurgu alanı, sinema kurgusunun dar kavramından ölçülemeyecek biçimde geniş olarak ortaya çıkar; bu yolda anlaşıldığında kurgu, genel olarak sanat yöntemleri kavramını verimlileştirir ve varsıllaştırır.

Çünkü bizim kurgumuz, yöntem olarak, sınıf savaşımını imgeleyen ve yansıtan bir *karşıtlıklar savaşımı*'nın eşlemi değildir artık; bir başka toplumun yapısını imgeleyen *karşıtların birliği*'nin yansımasıdır.

Ve bundan dolayı da, bizim kurgumuzun ilkeleri, *çeşitlilik içinde birlik*'in ilkeleridir.

Kurgu, görsel - işitsel kurgu diye anladığımız kurgu içinde, ses ile görme alanları arasındaki mekanik koşutluğu ve ikici çelişkileri yok ederek, kendi son çelişkilerini de ortadan kaldırır.

Kurgu kesin sanatsal birliğini, görsel - işitsel bireşimin birliği sorunlarının çözümünde bulur. Bu sorunlar şimdi bizim tarafımızdan çözülmektedir; bunlar Amerikalı araştırmacıların gündeminde bile bulunmamaktadır.

Üçboyutlu[1] ve renkli film, gözlerimizin önünde gerçekleşmektedir.

Artık yalnız kurgu yöntemiyle değil, *düşüncenin, insanın oynadığı dramın, filme alınan görüntünün, sesin, üçboyutluluğun ve rengin* bireşimiyle, *çeşitlilik içindeki* aynı büyük *yasanın, tüm sinema görüntüsündeki birlik*'te yer alacağı an yak-

---

[1] Eisenstein bu satırları yazdığında Semyon Pavloviç İvanov'un buluşuna dayanan Sovyet gözlüksüz üçboyutlu sinema işlemi «Stereo Kino» uygulamaya konmuştu. İvanov 1935'te başlattığı çalışmalarının sonunda 1940'ta Moskova'da bu filmleri özel olarak kurulan bir sinema salonunda izleyicilere sunmuş, savaşla birlikte gösterime ara verilmiş, 1942'den başlayarak daha da geliştirdiği işlemini 1945'ten sonra izleyicinin karşısına yeniden çıkarmıştı. İvanov bu işlemi sonraki yıllarda daha da geliştirmişti (Çev.).

laşmaktadır. Bu yasa bizim düşüncemizin temelinde, felsefemizin temelinde yatmaktadır ve en ufak halkasından bir bütün olarak filmin «kurgu görüntüsü»ne dek eşit ölçüde kurgu yöntemine sızmaktadır.

Özgün adı
«Dickens, Griffith ve Bizler»
(«Dikkens, Griffit i myi») olan
ve 1942'de Alma Ata'da yazılan bu yazı
Moskova'da
1944'te yayımına başlanan
«Dünya Sinema Sanatı Tarihi İçin Gereçler»
(«Materiali po istorii mirovogo kinoiskustva»)
adlı dizinin
ilk kitabı olan
«Amerikan Sineması: D.W. Griffith»te
(«Amerikanskaya kinematografiya: D.V. Griffit»)
yayımlanmıştır.
Bu yazı
1946'da Eisenstein tarafından genişletilmiştir.
Buradaki çeviride
«Cahiers du Cinéma»
(Sayı: 231-235, Ağustos 1971-Şubat 1972, Paris)
dergisindeki
Fransızca çeviriden de yararlanılmıştır (Çev.).

I. E K

BİLDİRİ

Sesli sinema düşü gerçekleşti. Kullanışlı bir sesli filmin bulunuşuyla Amerikalılar, bunun önemli ve çabucak gerçekleştirilebilir ilk adımını attılar. Almanya da aynı yönde yoğun bir çalışma içinde. Bütün dünya, konuşmasını öğrenen sessiz sinemadan söz ediyor.

Sovyetler Birliği'nde çalışan bizler, uygulayımsal kaynaklarımızla sesli sinemanın kullanışlı bir sonucuna yakın bir gelecekte ulaşamayacağımızın bilincindeyiz. Öte yandan, kuramsal nitelikli bir dizi birincil ilkeyi sıralamanın zamanı geldiği görüşündeyiz; çünkü bu buluşla ilgili olarak bize ulaşan bilgiler, filmlerdeki bu ilerlemenin yanlış yönde kullanıldığını göstermektedir. Kaldı ki, bu yeni uygulayımsal buluşun olanaklarını yanlış kavramak, sinemanın bir sanat olarak gelişmesini ve yetkinleşmesini engellemekle kalmaz, şimdiye dek edinilmiş tüm kazançları da yok edebilir.

Bugün görsel imgelerle çalışan film, kişiler üzerinde güçlü bir etki yaratmakta ve haklı olarak sanatlar arasında ilk sıralarda yer almaktadır.

Sinemayı böylesine büyük bir etkileme gücüne eriştiren temel (ve tek) aracın KURGU olduğu bilinmektedir. Kurgunun başlıca etkileme aracı olduğu yolundaki evetleme, üzerinde dünya çapındaki sinema ekininin kurulduğu tartışılmaz bir belit (aksiyom) olmuştur.

Sovyet filmleri dünya görüntülüklerindeki başarısını, büyük ölçüde, ilk kez bu filmlerin ortaya koyduğu ve pekiştirdiği kurgu yöntemlerine borçludur.

Dolayısıyla, sinemanın daha da gelişmesi için önem taşı-

yan anlar, izleyiciyi etkileyen kurgu yöntemlerini güçlendiren ve genişleten anlar olacaktır. Her yeni buluş bu görüş açısından incelendiğinde, SES'in büyük öneminin yanında renkli ve üçboyutlu filmin önemsizliğini göstermek kolaydır.

Ses saptaması iki ağzı keskin bir silahtır ve büyük bir olasılıkla, bunun kullanılışı, en az direnç taşıyan yanda, yani *salt merak giderici* çizgide yol alacaktır.

İlk ağızda, sürümü en elverişli malın, SÖZLÜ FİLMLER'in tecimsel işletilmesi yer alacaktır. Yani ses saptamasının doğacıl (naturalistic) düzeyde yapılacağı, görüntülükteki devinime tıpatıp uyacağı; konuşan insanları, ses çıkaran eşyayı, vb. işitme «yanılsaması» verecek filmler...

İnsanları şaşırtmaya yönelik bir ilk dönem, yeni bir sanatın gelişmesini engellemez; ama bu durumda korkulacak olan ikinci dönemdir: Yeni uygulayımsal olanakların bu ilk algılanmasındaki el değmemişlik ve arılık yitince, bunun yerini alacak dönem. Bu dönemde, «yüksek ekinli dramlar»da ve öbür tiyatro filmlerinde bu olanaklar artık otomatik olarak kullanılacaktır.

Sesi bu yolda kullanmak, kurgu ekinini yok edecektir; çünkü bir görsel kurgu parçasına sesin her EKLENİŞİ, bunun bir kurgu parçası olarak eylemsizliğini (inertia) ve anlamındaki bağımsızlığını artıracaktır. Bu da kuşkusuz kurgunun zararına işleyecektir. Çünkü kurgu, ilk ağızda, kurgu parçalarıyla değil ama bunların YAN YANA GETİRİLİŞİYLE gerçekleşir.

Görsel kurgu parçasına sesin ANCAK KARŞISÜRÜMSEL KULLANILIŞI kurgunun gelişmesine ve yetkinleşmesine yeni bir güç kazandıracaktır.

SESLE YAPILACAK İLK DENEYSEL ÇALIŞMA, SESİN GÖRSEL İMGELERLE KESİN EŞLEMESİZLİĞİ YÖNÜNDE OLMALIDIR. Ancak böyle bir girişim, daha sonra görsel ve işitsel imgelerin ORKESTRALANMIŞ KARŞISÜRÜMÜNÜN yaratılmasına ulaştıracak gerekli beceriyi sağlayacaktır.

Bu yeni uygulayımsal buluş, sinema tarihinde kaza sonucu ortaya çıkan bir an değil, sinemanın ekinli öncülerine umut-

suz gibi görünen bir dizi çıkmazdan doğal biçimde kurtuluşun sonucudur.

BİRİNCİ ÇIKMAZ, arayazılar ve bunu bir kurgu parçası olarak kurgu düzenlemelerine bağlamadaki boşuna çabalardır (arayazıları tümcelere, hatta sözcüklere bölmek, kullanılan harflerin boylarını büyültmek ve küçültmek, alıcı devinimlerini, canlandırmayı, vb. kullanmak gibi).

İKİNCİ ÇIKMAZ, kurgu düzenlemesini ağırlaştıran, tartımı geciktiren AÇIKLAYICI parçalardır (örneğin kimi ara görüntüler).

İzleğin ve öykünün görevleri gün geçtikçe biraz daha çapraşıklaşmaktadır; bunları yalnızca «görsel» kurgunun yöntemleriyle çözme girişimleri ya çözülememiş sorunlara yol açar ya da yönetmeni düşlemsel kurgu yapılarına başvurmaya zorlar ki, bu da anlamsızlığın ve gerici çöküşün ürkütücü olasılığını ortaya çıkarır.

Görsel imgeden ayrı bir etken olarak yeni bir kurgu öğesi gibi ele alınan ses, yalnız görsel imgelerle çalışan, yetkinleştirilmemiş bir film yönteminin yardımıyla üstesinden gelinme olanağı bulunmadığından şimdi bizi baskı altında tutan en çapraşık görevlerin çözümünde ve anlatımında çok güçlü yeni araçları kaçınılmaz biçimde getirecektir.

Sesli filmin kuruluşunda KARŞISÜRÜM YÖNTEMİ, yalnız ULUSLARARASI SİNEMA'nın güçsüzleşmesine yol açmamakla kalmayacak, bu sinemanın benzeri olmayan bir güce ve ekinsel yüceliğe kavuşmasını da sağlayacaktır.

Sesli filmin kuruluşunda böyle bir yöntem, tiyatro filmlerinde olduğu gibi, bunları yalnızca ulusal pazarlarla sınırlamayacak, film aracılığıyla anlatılan düşüncenin bütün dünyada dolaşımına şimdiye dek rastlanmadık ölçüde büyük bir olanak sağlayacaktır.

S.M. Eisenstein
V.İ. Pudovkin
G.V. Aleksandrov

Özgün adı
«Bildiri» («Zayavleniye»)
olan bu yazı
Eisenstein'ın ön ayak olmasıyla ve onun eliyle
kaleme alınmış,
ilk kez
«Jizn iskustvo» («Sanat Yaşamı», No. 32, 5 Ağustos 1928)
dergisinde yayımlanmıştır.
Batı dillerindeki çevirilerin çoğu
Almancadan aktarılmıştır.
Buradaki çeviri
Rusça özgün betikten yapılan İngilizce
çeviriye dayanmaktadır (Çev.).

II. E K

BİR YÖNETMENİN LABORATUARINDAN NOTLAR

(*Korkunç İvan*'a Çalışırken)

1. *İlk Görüş*

En önemli şey, görüşü olmaktır. İkincisi bu görüşü yakalamak ve tutmaktır. İster bir film oyunluğu yazın, ister bir bütün olarak bir yapım çizelgesi tasarlayın ya da herhangi özel bir ayrıntının çözümünü düşünün, sonuç değişmez.

Üzerinde düşündüğünüz şeyi görmeli ve duymalısınız. Bunu görmeli ve kavramalısınız. Bunu tutmalı, belleğinize ve duyumlarınıza yerleştirmelisiniz. Hem de bir an önce yapmalısınız bunu.

Çalışma havanız iyiyse, dolu olan imgeleminizden görüntüler öbek öbek geçer. Bunlara ayak uydurmak ve bunları ele geçirmek bir ringa sürüsünü yakalamaya çok benzer.

Birden önünüzde bütün bir görünçlüğün ana çizgilerini görürsünüz ve yine aynı anda gözlerinizin önünde bir omuz çekimi bütün ayrıntılarıyla belirir: Büyük, kırmalı beyaz bir yakanın üstünde yükselen bir baş.

İmgeleminizde geçip giden görüntüler arasında, günah çıkarma hücresinde Çar İvan'ın sırtında kendine özgü bir değirmiliği yakalar yakalamaz kurşunkalemi elinizden bırakıp dolmakaleminizi ele almalısınız ki bu görünçlükle ilgili söyleşmeyi yazabilesiniz. Ve daha bunun mürekkebi kurumadan, kurşunkaleminiz yine söyleşmeyi yazarken aklınıza gelmiş olan bir görüntüyü çizmektedir: Çar'ın kırlaşmış saçlarının üzerine bir örtü gibi düşen papazın uzun ak saçlarının resmini. Bu çalışma hızı sona ermeden bir de bakarsınız ki, dolmakaleminizle resim çiziyor, resim yaptığınız kâğıtlaraysa kurşunkaleminizle söyleşme notları alıyorsunuz.

Yönergeler resim biçimine girer; çeşitli kişilerin sesleri ve

titremlemeleri, yüz anlatımlarını gösteren dizilerin resimleri olarak çizilir. Görünçlüklerin tümü önce resim dizileri olarak ortaya çıkar, sonra sözcükleri giyinirler.

Böylece, oyunluğun çevresinde resimlerle dolu yapraklardan bir dağ oluşmaya başlar; yapım çizelgesi belirlendikçe bunların sayısı da çoğalır ve ayrımların, görünçlüklemelerin ayrıntıları hazırlandıkça, bu yapraklar da ortaya bir depolama sorunu çıkarır.

Bunlar, filminizin tek tek ayrıntıları üzerinde düşünürken, anlığınızdan geçip giden görüntülerin özelliklerini stenoyla saptama girişimlerinden başka bir şey değildir gerçekte. Bu resimler bundan daha fazlasını savlayamazlar, hele bir resim olma savında hiç bulunamazlar!

Ama bu resimler bundan daha azını da savlayamazlar! Çünkü daha sonraki haftalar ve aylar boyunca üzerinde çalışılacak, geliştirilecek ve gerçekleştirilecek düşüncelerdeki ilk ve temel öğeler bu resimlerde güvence altına alınmıştır: Bu resimlerdeki kaba çizgileri, kurulacak bezemlerin (dekorların) temel plan dizgesine döndürecek olan bezemcinin çalışmasıyla; bir kurşunkaleminin kâğıt üzerine hafifçe dokunuşunun rahatça sağladığı etkiyi, düzgünler ve peruklarla elde etmek için saatlerce ter dökecek makyajcının çalışmasıyla.

Sırmalı bir kadife parçası önünde gözlerimi kapayıp, ölmekte olan Çarın dairesine doğru ağır giysileriyle yavaş yavaş ilerleyen boyarların alayını kafamda canlandırırken birdenbire şimşek gibi çakan kumaş kıvrımlarının dizemini yakalayabilmek için günlerce ve günlerce, inatçı kumaşı kesip biçerek becelleşeceğiz.

Ve Çerkasov'un o eşsiz yumuşaklık ve esnekliktek vücudu, kâğıt üzerindeki alıcı yerleştirmeleri taslağında öylesine doğallıkla saptanmış olan Çar İvan'ın vücundaki trajik değirmiliği verebilmek için uzun ve yorucu bir çalışmadan geçecek. Bu resimlerin ereği, şu Japon kâğıt oyuncaklarından daha çok değildir (ama daha az da değildir): Bu oyuncakları sıcak suya sokarsanız şaşırtıcı ve düşlemsel biçimlerde dallar, yapraklar ve çiçekler oluşturacak yolda açılıp gelişirler.

Bir bütün olarak ele alındıklarında bu resimler, film ya-

pımının yaratıcı mutfağını örten perdenin bir ucunun kaldırılmasından başka bir şey değildir.

Şurada, birdenbire kalkmış bir baş ile bunu çevreleyen yaka arasındaki ilişkiyi ele alan bir görüş açısı incelenmektedir.

Öbüründe, El Greco'nun tablolarındaki parmakların ve ellerin kendine özgü duruşları çözümlenmektedir.

Berikinde, ön sıradaki uzun, karanlık bir insan vücudu ile bir kemerin eğrisinin en etkili biçimde kesişmesi için bir deneme yapılmıştır.

Kimi zaman kâğıt üzerinde yer alan bir görüş geliştirilip görüntülüğe aktarılacaktır. Kimi zaman bir yana atılacaktır. Kimi zaman bir oyuncunun katkısı, aydınlatmanın ya da yapım koşullarından herhangi birinin ortaya çıkardığı beklenmedik bir olanak (çoğu zaman da olanaksızlık), ilk görüşünüzü değiştirtecek ya da yeni baştan ele almanıza yol açacaktır. Ama bu durumda bile, başka araçlara ve yöntemlere başvurarak, daha ilk görüşünüzde yer alan, görüntülükte (perdede) görmeyi umduğunuz o paha biçilmez değerdeki tohumun tamamlanmış yapıta taşınmasına çaba harcayacaksınız.

2. *Alıcının Karşısında*

Düş gerçek oluyor.

Artık insanın önünde kurşunkalem ve dolmakalem, not defterleri, zarflardan, telgraflardan, duyurulardan, çağrılıklardan koparılmış kâğıt parçaları —hepsi de notlarla ve resimlerle dopdolu kâğıt parçaları— yığılı değildir önünüzde.

Düş, kocaman, anıtsal bir şeye dönüşmüştür.

Oyunlukta Kazan'ın ele geçirilişiyle ilgili sözcükler, bir ordugâha çevrilmiştir.

Güneşin ışınları öylesine kavurucudur ki, hepimiz kolonyal şapkalar giymek zorunda kalırız. Bu güneşin altında hiçbir saniye düşe ya da düşleme harcanamaz. Düşlere artık gem vurulmuştur.

Düşlemin eski doludizgin gidişi, şimdi alan derinliği, merceklер için uygun süzgeçlerin seçimi, sayacın tıkırtısı olmuştur.

Merceklerin soğuk camı çadırlardan, yansıtıcılardan, zırh-

lardan ve şimsiyelerden oluşan sımsıcak kargaşalığa acımasızca bakar; oyunluğun masum görünüşlü sayfalarının canlandırılmasını istediği şeyden başkasına aldırmaz.

Alıcılar, Kazan'ın güneşte kavrulan ovalarından, sesli işliğine giderler. Artık yüzlerce atlının havalandırdığı tozlarla karşılaşmayacağız.

Şimdi Çar İvan, zehirlenerek öldürülmüş karısının tabutu üzerinde ant içmektedir. Çar İvan o anda, karısının cenazesiyle yapayalnız kalmış gibidir.

Hiç de değil. Ürkütücü çelik alıcılar Çarın her devinimini, yüzündeki en ufak bir coşku kıpırtısını saptamaktadırlar.

Sesli işliğinin her köşesinden Çarın üzerine dikilmiş gözler onu izlemektedir: Kimi, Çar düzenlenen çerçevenin dışına çıkmasın diye, kimi odaktan kaymasın diye, kimi büyük bir emekle düzenlenmiş aydınlatmanın dışında kalmasın diye, kimi ses başyönetmeninin saptadığı düzeyin üstünde sesini yükseltmesin diye....

Yaşlı Çarın, Çariçesinin tabutu üzerinde gözyaşları döktüğü aynı başkilisede (katedral), birkaç gün sonra aynı adam, ama şimdi on beş yaş daha genç biri, Çar olarak taç giymektedir!

Genç Çar İvan'ın görünçlükleri, aynı Çarın yaşlı göründüğü görünçlüklerden sonra çevrilmişti ve bundan dolayı, türlü kaygılar altında ezilmiş olgun bir adamdan, umutlarla dolu ve göz kamaştırıcı bir geleceğe korkusuzca bakan hırslı bir delikanlıya kendini dönüştürmek için Çerkasov'un büyük bir yaratıcı istek ve düş gücüyle çaba harcaması gerekiyordu.

Ve H.G. Wells'in «zaman makinesi»nin[1] acımasızlığıyla aynı alıcı vinci, saçlarına kır düşmüş Çarın sert sözlerini saptadığı zamanki denli nesnellik ve seçiklikle, şimdi de yeni taç giyen Çarın gençlik dolu sözlerini ve davranışlarını saptama durumuna geçti.

---

[1] H.G. Wells'in **«Zaman Makinesi»** (**«The Time Machine»**) adlı önceleme (bilim kurgu) yapıtında, zaman içinde geriye ve ileriye gitmeyi sağlayan aygıt (Çev.).

Film çevirmede öfkelendirici, güç, hoşa gitmez durumları büyük ölçüde dengeleyen yan, ele alınan konunun sürekli değişkenliği ve yeniliğidir.

Bugün rekor kıran bir hasadı filme alırsınız. Yarın boğa güreşi alanındaki bir boğa güreşçisini. Öbür gün yeni Çar'ı kutsayan patriği.

Ve her konu kendine özgü titiz bir uygulayımı gerektirir.

Tırpan belki ortaklaşacı çiftliğin tarlalarında daha etkilidir, ama en azından boğayı öldürmeye hazırlanan boğa güreşçisinin kılıcını ve kırmızı örtüsünü kullandığı denli kurallara uygun biçimde kullanılmalıdır.

Geçmişin insanlarını günümüzün görüntülüğüne taşıdığınızda yeniden canlandırdığınız geçmiş törenler ve gelenekler de bu denli sıkı kurallara bağlıdır.

Bundan dolayı, kendisi sivil giysilere bürünmüş olan Moskova'nın ileri gelen din adamlarından Rahip Pavel Tzvetkov, Başpiskopos rolünü canlandıran oyuncuya sabırla, Çarın kutsanması sırasındaki dinsel törenin eksiksiz yapılmasını öğretiyor. Rahip Tzvetkov aynı zamanda genç Çar'a, bu görkemli anda eski gelenek ve göreneklere uygun olarak nasıl davranması gerektiğini de gösteriyor.

Ve bu sırada kalın bir bas sesle (ne denli kalın ve ne denli bas!) genç Çar'ın sağlığı için yapılan duanın sözcükleri, oyunluğun sayfalarından ses kuşağına aktarılır.

Bunun için yalnız ülkemizin en iyi bas sesini, Halk Sanatçısı Mikailov'un sesini seçmedik, aynı zamanda «Uzun Ömür» duasının Rusya'nın ilk saltık hükümdarı Çar Dördüncü İvan Vasilyeviç'in görkemli taç giyme töreninin havasına en uygun düşen biçimini seçtik.

İlk kez
«VOKS»un İngilizce «Film Chronicle»
(Sayı: 2, Şubat 1945, Moskova)
dergisi için
yazılan bu yazı
«Bir Yönetmenin Laboratuarında»

(«In a Regisseur's Laboratory») adıyla
yayımlanmıştır.
Rusçası ilk kez «Sinema Sanatı»
(«iskustvo kino», Sayı: 2, 1957, Moskova)
dergisinde yayımlanmıştır.
Yazı
Korkunç İvan'ın hazırlanış ve çevrilişi
sırasında
taslaklara ve çalışma fotoğraflarına
eşlik etmek üzere
hazırlanmıştı (Çev.).

KAYNAKÇA

(1) Gustave Flaubert, *Madame Bovary*. Çeviren: Eleanor Marx - Aveling. Londra, Jonathan Cape, 1930. — Buradaki çeviri Fransızca aslından yapılmıştır (Çev.).

(2) Andre Belyi (Boris Nikolayeviç Bugayev), *Masterstvo Gogolya (Gogol'ün Ustalığı)*. Moskova, 1934.

(3) *Haiku Poems, Ancient and Modern (Haiku Şiirleri, Eski ve Yeni)* de yer almıştır. Çeviren ve açıklayan: Miyamori Asataro. Tokyo, Maruzen Company, 1940.

(4) Vasili İgnatyeviç Givochini üzerine fıkralarla ilgili bir derlemeden.

(5) *«Çarpıcı Kurgu»*, *«LEF»*, Sayı: 3, 1923; bu yazının kısaltılmış çevirisi *«Film Duyumu»*nda I. Ek olarak verilmiştir (Çev.).

(6) Zoë Kincaid, *Kabuki, The Popular Stage of Japon (Kabuki, Japon Halk Tiyatrosu)*. Londra, Macmillan and Co., 1925. s. 199 - 200.

(7) Julius Kurth, *Japonische Lyrik (Japon Lirik Şiiri)*, s. IV.

(8) J. Ingram Bryan, *The Literature of Japan (Japon Yazını)*. Londra, Thornton Butterworth Ltd., 1929. s. 33 - 34.

(9) Heinrich von Kleist, *«Über das Marionettentheater» («Kukla Tiyatrosu Üzerine»)*. Çeviren: Eugene Jolas, *«Vertical»*de. New York City, Gotham Book Mart, 1941.

(10) Jean Pierre Abel Rémusat, *Recherches sur l'origine et la formation de l'écriture chinoise (Çin Yazısının Kökeni ve Oluşumu Üzerine Araştırmalar)*. Paris.

(11) Miyamori'nin çevirisi, *a.g.y.*

(12) Frederick Victor Dickins'in çevirisi, *Primitive and Mediaeval Japanese Texts' (İlk ve Ortaçağ Japon Betikleri)* nde. Oxford, Clarendon Press, 1906.

(13) Yone Noguchi, *The Spirit of Japanese Poetry (Japon Şiirinin Ruhu).* Londra, John Murray, 1914. s. 53.

(14) Julius Kurth, *Sharaku.* Münih, R. Piper, 2. basım, 1922. s. 78 - 79. Burada sözü edilen Sharaku özgün baskısı şu katalogdaki 24 sayılı resimdir: Harold G. Henderson ile Louis V. Ledoux, *The Surviving Works of Sharaku (Sharaku'nun Eldeki Yapıtları).* Yayımlayan, E. Weyhe, Japon İncelemeleri Derneği adına, 1939.

(15) George Rowley, *Principles of Chinese Painting (Çin Resminin İlkeleri).* Princeton University Press, 1947. s. 56.

(16) *a.g.y.* s. 66.

(17) Lev Kuleşov, *«Iskustvo kino»* dergisi, Leningrad, 1929.

(18) 12 sayılı resim, *«How to choose composition» («Düzenlemeyi Nasıl Seçmeli?», «Jinjo Shogaku Shintei Gaten Dai Roku Gaku Nen Dan Sei Yo (Altıncı Sınıf Öğrencileri için Temel Resim Kitabı).* Tokyo, Board of Education, 1910.

(19) *Conversations with Eckermann (Eckermann'la Konuşmalar)* da (5 Haziran 1825). Çeviren: John Oxenford.

(20) Razumovski, *Theory of Historical Materialism (Tarihsel Özdekçilik Kuramı).* Moskova, 1928.

(21) Ludwig Klages, *The Science of Character (Özyapı Bilimi).* Çeviren: W.H. Johnston. Londra, George Allen and Unwin Ltd., 1929.

(22) Graham Wallas, *The Great Society, A Psychological Analysis (Büyük Toplum: Ruhbilimsel Bir Çözümleme).* Macmillan, 1928. s. 101.

(23) *Eckermann'la Konuşmalar* (23 Mart 1829).

(24) Baudelaire'in *Les fleurs du mal (Kötülük Çiçekleri)* ne önsözde. Resimleyen Auguste Rodin, Paris, Limited Editions Club, 1940. — Fransızca aslından çevrilmiştir (Çev.).

(25) Renoir'ın *«La Société des Irrégularistes» (Düzensizlikçiler Derneği)* için bildirisi Lionello Venturi'nin *Paintings and Painters (Resimler ve Ressamlar)*ında böyle özetlenmiştir, New York, Scribners, 1945; özgün betik Lionella Venturi'nin yayımladığı *Les archives de l'impres-*

sionisme (İzlenimciliğin Belgelikleri). Paris, Durand - Ruel, 1939, I. s. 127 - 129'da görülebilir.

(26) Charles Baudelaire, *Intimate Journals (Gizli Günlükler)* (13 Mayıs 1856). Çeviren: Christopher Isherwood. Londra, L.B. Hill, 1930. — Fransızca aslından çevrilmiştir (Çev.).

(27) Albert Einstein, *Relativity, the Special and General Theory (Görelilik, Özel ve Genel Kuram).* Çeviren: Robert W. Lawson. Londra, Methuen.

(28) *Memoirs of Goldoni (Goldoni'nin Anıları).* Çeviren: John Black. New York, Alfred A. Knopf, 1926.

(29) Vladimir İlyiç Lenin, *Filosofskiye tetradi (Felsefe Defterleri).* Moskova, Ogiz, 1947.

(30) James Joyce, *Ulysses.* Londra, Bodley Head.

(31) Nikola Gogol, *«İvan İvanoviç ile İvan Nikiforoviç Arasındaki Kavganın Öyküsü».*

(32) *«Halkın Dostları Nedir?»,* Lenin, *Soçineniya (Seçme Yapıtlar).* Moskova, 1929.

(33) Herbert Gorman, *The Incredible Marquis (İnanılmaz Marki).* Londra, Gollancz, 1930 adlı yapıtta alıntılanmıştır.

(34) Jean Lucas - Dubreton, *The Fourth Musketeer, the Life of Alexander Dumas (Dördüncü Silahşor, Alexandre Dumas'nın Yaşamı).* Çeviren: Maida Castelhun Darnton, Londra, Butterworth, 1928. — Burada Fransızca aslından çevrilmiştir (Çev.).

(35) *a.g.y.,* s. 148.

(36) *a.g.y.,* s. 141 - 142.

(37) Bu özdeyişin yazarı belirlenememiştir (Leyda'nın notu).

(38) *Last Plays of Maxim Gorky (Maksim Gorki'nin Son Oyunları).* Çeviren: Gibson - Cowan. New York, International Publishers, 1937 adlı yapıta bakınız.

(39) Friedrich Engels, *Socialism: Utopian and Scientific (Düşsel Toplumculuk ile Bilimsel Toplumculuk).* Çeviren: Edward Aveling. Londra, Allen and Unwin.

(40) *Bir Amerikan Trajedisi.* Rusça çeviri. Moskova, Zuf, 1928.

(41) Theodore Dreiser, *An American Tragedy (Bir Amerikan Trajedisi)*. Londra, Constable, 1925 — Eisenstein'ın bu filmin geliştirimini hazırlamakta kullandığı romanın eşlemi, New York'taki Çağdaş Sanat Müzesi'nin Eisenstein Derlemi'ndedir (Leyda'nın notu).

(42) Stuart Gilbert tarafından *We'll to the Woods No More (Bir Daha Ormana Gitmeyeceğiz)* adıyla çevrilmiştir. Cambridge, New Directions, 1938.

(43) Özellikle bak. René Bizet, *La double vie de Gérard de Nerval (Gérard de Nerval'in Çifte Yaşamı)*. Paris, Plon, 1928.

(44) Birinci Sovyet Yazarlar Kongresi'ndeki «*Sovyet Yazını*» konulu konuşmasından. Kongrenin tutanakları *Problems of Soviet Literature (Sovyet Yazınının Sorunları)*. New York, International Publishers, 1934 adlı yapıttadır.

(45) Belyi, *a.g.y.*

(46) *Gargantua and Pantagruel (Gargantua ile Pantagruel)*in V. Kitap, XXV. Bölümünden «*Yolların Yol Aldığı Odes Adasına Nasıl İndik?*», *All the Extant Works of François Rabelais (François Rabelais'nin Eldeki Bütün Yapıtları)*nda. Çeviren: Samuel Putnam. New York, Covici - Friede, 1929. — Buradaki çeviri Fransızca aslından yapılmıştır (Çev.).

(47) Çeviren: Miyamori. *a.g.y.*

(48) Emile Zola, *Germinal*. Çeviren: Havelock Ellis. New York, Boni and Liveright, 192. — Fransızca aslından çevrilmiştir (Çev.).

(49) Sebastien Mercier, *Paris pendant la Revolution (Devrim Sırasında Paris)*. Paris, Poulet - Malassis, 1862, I. s. 88 — Fransızca aslından çevrilmiştir (Çev.).

(50) Eisenstein, «*Görüngeler*» (*«Perspektivii»*), «*İskustvo*» (*«Sanat»* dergisi, Sayı: 1 - 2, 1929, Moskova).

(51) «*Oyuncu ve Görüntü*», «*Moskova Sanat Erleri Derneği Tutanakları*», Sayı: 1, 1934, Moskova.

(52) Wilhelm Wundt, *Elements of Folk Psychology (Halk*

Ruhbiliminin Öğeleri). Çeviren: Edward Leroy Schaub New York, Macmillan, 1928. s. 72.

(53) Lévy - Bruhl'ün *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures (Gelişmemiş Toplumlarda Anlıksal İşlevler)* inde kullanılan bu örnek şu yapıttan alınmıştır: *The Klamath Language (Klamath Dili).* Yazan: A. Gatschet *(North American Etnology)*'de, ii, D. Lévy - Bruhl'ün aynı yapıtta kullandığı ve Bororo boyundan alınan örnek de şu yapıttan alıntılanmıştır: *Unter den Naturvölkern Zentralbräsiliens (Orta Brezilya'daki İlkel Boylar Arasında),* yazan: K. von den Steinen.

(54) *«The Philosophy of Style» («Biçemin Felsefesi»), Essays: Scientific, Political, and Speculative (Denemeler: Bilimsel, Siyasal ve Düşünsel).* New York ve Londra, D. Appleton and Co., 1916.

(55) Engels, *a.g.y.*

(56) Engels, *a.g.y.* s. 48.

(57) Maksim Gorki, *«İnsan»* üzerine deneme.

(58) Franz Kafka, *«Reflections on Sin, Pain, Hope and the True Way («Günah, Acı, Umut ve Gerçek Yol Üzerine Düşünceler»). The Great Wall of China (Büyük Çin Seddi)*nde. Çevirenler: Willa ile Edwin Muir. Londra, Secker and Warburg, 1947.

(59) Johann Nicolaus Forkel, *«On Johann Sebastian Bach's Life, Genius, and Works» (Johann Sebastian Bach'ın Yaşamı, Ökeliği ve Yapıtları Üzerine).* Çeviren: Stephenson. *The Bach Reader (Bach Okuru)* adlı kitapta. Yayımlayanlar: Hans T. David ile Arthur Mendel. New York, W.W. Norton and Company, 1945.

(60) *The Works of Leo Tolstoy (Lev Tolstoy'un Yapıtları).* Londra, Oxford University Press, 1937 (Centenary Edition). *The Kreutzer Sonata (Kreutzer Sonatı).* Çevirenler: Louise ve Aylmer Maude. XXIII. Bölüm.

(61) *a.g.y.,* Cilt 9, *Anna Karenina.* Çevirenler: Louise ve Aylmer Maude. II. Kitap, XI. Bölüm.

(62) V. Veresayev (Smidoviç), *Vospominaniya (Anılar)* (ikinci basım). Moskova, 1938.

(63) *The Kreutzer Sonata, a.g.y.* XIII. Bölüm.
(64) *a.g.y.*, XIV. Bölüm.
(65) Lenin, *a.g.y.*, XIII. Cilt, s. 302 - 303.
(66) Matthew Josephson, *Zola and His Time (Zola ve Zamanı).* New York, Macaulay, 1928 adlı yapıta ek olarak verilen *Meyhane* ile ilgili notlara bakınız. Bu notların bütünü şu yapıttadır: Henri Massis, *Comment Zola composait ses romans (Zola Romanlarını Nasıl Yazıyordu?),* 1926.
(67) Viktor Şklovski, *İk nastoyaşçeye (Onlar Bugün).* Moskova, Kinopeçat, 1927.
(68) Bak. *«P-R-K-F-V»*, Israel Nestyev'in *Sergei Prokofiev.* New York, Alfred A. Knopf, 1945 adlı yapıtına Eisenstein'ın önsözü.
(69) L.M. Bernardin, *La Comédie italienne en France et le Théâtre de la foire et du boulevard, 1570 - 1791 (Fransa'da İtalyan Güldürüsü ile Panayır ve Bulvar Tiyatrosu. 1570 - 1791).* Paris, 1902. s. 233.
(70) Léon Moussinac'ın *La décoration théâtrale (Tiyatro Bezemi)* Paris, F. Rieder, 1922. s. 13'te alıntılanmıştır.
(71) A. Gvozdeyev, *Zapadno - yevropeiskii teatre na rubezhe XIX i XX stoletii (19 ile 20. Yüzyılın Sınırında Batı Avrupa Tiyatrosu).* Leningrad, İskustvo, 1939.
(72) Moussinac'ta alıntılanmıştır, *a.g.y.* s. 12, 14.
(73) Gvozdeyev, *a.g.y.*
(74 Moussinac, *a.g.y.* s. 16.
(75) Gvozdeyev, *a.g.y.*
(76) Bu açılış arayazılarının bağlamı, Lewis Jacobs'un yayımladığı *Film Writing Forms (Oyunluk Biçimleri).* New York, Gotham Book Mart, 1934 adlı kitaptaki *Eski ile Yeni*'nin geliştiriminde bulunabilir (Leyda'nın notu).
(77) George Bernard Shaw, *Back to Methuselah (Methuselah'a Dönüş)* (önsöz). Londra, 1921.
(78) Gilbert Keith Chesterton, *Charles Dickens, The Last of the Great Men (Charles Dickens, Büyük Adamların Sonuncusu).* New York, The Readers Club, 1942, s. 107.
(79) Mrs. David Wark Griffith, *When the Movies Were*

Young (Sinemanın Genç Olduğu Zamanlar). New York, E.P. Dutton and Company, 1925. s. 66.

(80) Stefan Zweig, *Three Masters: Balzac, Dickens, Dostoyevsky (Üç Usta: Balzac, Dickens, Dostoyevski).* Çevirenler: Eden ve Cedar Paul. Londra, Allen and Unwin.

(81) Bir Philadelphia gazetesi, New York muhabirinden, Aralık 1867.

(82) 5 ve 9 Ocak 1868 günlü mektuplar; John Forster'in *The Life of Charles Dickens (Charles Dickens'in Yaşamı).* Londra, Chapman and Hall, 1892 adlı yapıtında alıntılanmıştır.

(83) T.A. Jackson, *Charles Dickens; The Progress of a Radical (Charles Dickens; Bir Köktencinin İlerleyişi).* Londra, Lawrence and Wishart.

(84) Zweig, *a.g.y.*

(85) J. Forster, *a.g.y.*

(86) George Henry Lewes, *«Dickens in Relation to Criticism» («Eleştiriye Göre Dickens»), «The Fortnightly Review»,* 1 Şubat 1872. s. 149.

(87) Forster, *a.g.y.*, s. 364'te alıntılanmıştır.

(88) Charles Dickens, *Nicholas Nickleby,* XXXII. Bölüm.

(89) Charles Dickens, *Hard Times (Güç Zamanlar).* I. Kitap, V. Bölüm.

(90) Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film (Amerikan Filminin Yükselişi).* New York, 1939. s. 101 - 103.

(91) Iris Barry, *D.W. Griffith, American Film Master (D.W. Griffith, Amerikan Sinema Ustası).* New York, The Museum of Modern Art, 1940. s. 15.

(92) *a.g.y.*, 16 - 17.

(93) John Webster, *The White Devil (Beyaz Şeytan).* İ. Aksiyonov'un Rusça çevirisi. Moskova, 1916. s. 115 - 116.

(94) Brady'nin anılarından bu ve bundan sonraki alıntılar, onun *«Drama in Homespun» («Ev İşi Dram») «Stage»,* Ocak 1937. s. 98 - 100 yazısından alınmıştır.

(95) William A. Brady, *Showman (Görünçgü).* New York, E.P. Dutton and Company, 1937.

(96) Bu sayı olduğu gibi Francis P. Farquhar'ın yayımladığı *Phoenixiana*'da yer almıştır. San Francisco, The Grabhorn Press, 1937.
(97) Mark Twain, *Mark Twain's Library of Humour (Mark Twain'in Gülmece Kitaplığı).* 1888.
(98) *«Phoenix at Benicia» (Phoenix Benicia'da)* (ilk kez *«Pioneer»* de yayımlanmıştır, Temmuz 1855), *a.g.y.* s. 175.
(99) V.A. Bogoroditzky, *General Course in Russian Grammar (Rus Dilbilgisi İçin Genel Ders).* Moskova - Leningrad, 1935. s. 203.
(100) İvan İ. Meşçaninov, *General Linguistics (Genel Dilbilim).* Leningrad, 1940.
(101) Gilbert Seldes, *The Movies Come from America (Filmler Amerika'dan Gelir).* New York, Scribner's, 1937. s. 23 - 24.
(102) Gilbert Seldes, *The Seven Lively Arts (Yedi Canlı Sanat).* New York, Harper and Brothers, 1924.
(103) *The Shorter Oxford English Dictionary (Kısa Oxford İngilizce Sözlük).*
(104) Terry Ramsaye, *A Million and One Nights (Milyonbir Gece).* New York, Simon and Schuster, 1926.
(105) Robert Edgar Long, *David Wark Griffith.* David Wark Griffith Service, 1920.
(106) Fritz Mauthner, *Beitrage zu einer Kritik der Sprache: Zweiter Band, Zur Sprachwissenschaft (Dilin Eleştirisine Bir Katkı: İkinci Cilt, Dilbilim Üzerine).* Leipzig, Felix Meiner, 1923. s. 487 - 488.
(107) A.A. Potebniya, *Düşünce ile Dil.* Moskova, 1913.
(108) Ralph Waldo Emerson, *«The Poet» («Ozan»). Essays: Second Series (Denemeler: İkinci Dizi)* de.
(109) A.A. Potebniya, *From Notes on a Theory of Literature (Bir Yazın Kuramı Üzerine Notlardan).* Harkov, 1905.
(110) Richard Maria Werner [?].
(111) Potebniya, *a.g.y.* s. 203.
(112) Johann Ludwig Tieck, *Die Gemälde (Resim).* Londra'da 1825'te yayımlanan çeviriden.
(113) Potebniya, *a.g.y.* s. 490.

(114) Joseph Vendryes, *Language, A Linguistic Introduction to History (Dil. Tarihe Dilbilimsel Bir Giriş).* Çeviren: Paul Radin. New York, Alfred A. Knopf, 1925. s. 145 - 146. — Buradaki çeviri Fransızca aslından yapılmıştır (Çev.).

(115) Aleksandr Semyonoviç Şişkov, *Collected Works and Translations (Toplu Yapıtlar ve Çeviriler).* St. Petersburg, 1825. 5. Bölüm, s. 229.

AÇIKLAMALI DİZİN

(Bu dizin **«Film Biçimi»**nin betiğini kapsar; bununla birlikte, dizinde yer alan maddelerden **«Film Duyumu»**nun **«Giriş»** bölümünde genişçe açıklanması yapılan sayfalara da gönderide bulunulmuştur (Romen sayıları). **«Film Duyumu»**nun dizininde açıklanmış olanlar buradaki dizinde yeniden açıklanmamış, (FD) kısaltmasıyla o dizine gönderide bulunulmuştur. Dizinde kişi adları (soyadları) büyük harfle; terim, kavram, kurum ve kuruluş adları küçük harfle; film adları siyah harfle; film dışındaki yapıt adları da tırnak içinde siyah harfle dizilmiştir. Betikte geniş-çe yer kaplayan ve açıklanması yapılan sayfalar da siyah sayıyla dizilmiştir).

Agfacolor: Alman Agfa ortaklığınca 1940'larda 35 mm'lik filmler için geliştirilen renkli film yöntemi, 254

«Akıllı» (**«Mudrets»**, 1923): Eisenstein'ın görünçlüklediği oyun. Nikola Ostrovski'nin **«Her Akıllının Saf Yanı»** (**«Na vsagoko mudretsa dovolno prostoti»**, 1868) adlı oyunundan Tretyakov uyarladı. Görünçlüklemede Eisenstein'ın oyun için hazırladığı ilk filmi **Glumov'un Günlüğü** adlı kısa film de yer almaktaydı, **XLV-XLVI**, 20, **21-22**, 24, 26, 28

AKSİYONOV, İvan (1884-1935): Rus yazar, ozan, çevirici. Rusçada Picasso üzerine ilk kitabın yazarı, 109

«Alabama»: Thomas'ın taşra dramlarından biri (1891), 301

Aleksandr Nevski: Eisenstein'ın filmi, (FD), **197-198**, 238, 255, 334

ALEKSANDROV, Grigori Vasilyeviç (1903-1983): (FD), 339

Alkış (Applause, 1929): Mamoulian'ın filmi, 243

almaşık kurgu (cross-cutting): Koşut gelişimi ya da zamandaş gelişimi gerçekleştirmek

ereğiyle başvurulan kurgu çeşidi, 25, 138, 295

«Altı Durumdaki Altı Ayaklı Adam»: Balla'nın tablosu, 66

«Altın» («L'or», 1925): Cendrars'ın romanı, 159

Altına Hücum (The Gold Rush, 1925): Chaplin'in filmi, 40

Altın Dağları (Zlatye gori, 1931): Yutkeviç'in filmi, 160

altın kesit (golden section): İlk çağlardan beri Tanrısal bir uyumluluk, dolayısıyla gizemli bir estetik güç taşıdığına inanılan oran. Küçük parçanın büyük parçaya oranının, büyük parçanın bütüne oranına eşit olduğu durumdur. Dolayısıyla bir AB parçası öyle bir C noktasında kesilmelidir ki AC:CB= CB : AB olmalıdır. Uygulamada 3:5:8:21... biçiminde sıralanır ve 0,618... sayısını verir; buna da altın sayı denir, 140, 212, 214-223, 231

altın sayı (golden number). Bak. altın kesit

Altın Uğruna (For Love of Gold, 1908): Griffith'in London'un **«Yalnız Yemek»** («Just Meat») adlı öyküsünden uyarladığı ilk filmlerinden biri, 294

alttitrem (undertone): Bak. üsttitrem

Amerika (America, 1924): Griffith'in filmi, 265, 295

«Amerikan Alayı: 1860'tan Beri Fotoğraflarla Amerikan Yaşamı» («The American Procession: American Life Since 1860 in Photographs», 1933): Amerikan yaşayışını fotoğraflarla yansıtan albüm, 303

AMORI, Kont (Rapgov): 1900'lerin başında Rusya'da gözde olan piyasa romancılarından, 143

Ana (Mat, 1926): Pudovkin'in Gorki'nin romanından uyarladığı film, 73, 160-161, 331

«Angelo»: Hugo'nun oyunu (1835), 104

ANİSİMOV, İvan İvanoviç (1899-): Sovyet yazar, gazeteci ve sinema eleştirmeni. Eisenstein Meksika'dayken sanatçının filmlerini, resmi tutumu yansıtarak, ağır biçimde eleştirdi. 154

anlıksal kurgu (intellectual montage): Eisenstein'ın öne sürdüğü kurgu çeşitlerinden biri. Anlıksal çeşitten seslerin ve üsttitremlerin, kendine uygun düşen anlıksal duygulanmaların birbiriyle çatışacak biçimde yan yana getirilmesine dayanır. Eisenstein, bu kurgu aracılığıyla sinemada en soyut düşünceleri bile izleyicilere sunabilmeyi erekliyordu. Böylelikle sinema tıpkı dil gibi tüm soyut kavramları aktarabilecekti. Eisenstein anlıksal kurgu ve anlıksal sinemayı sonradan içinden konuşmaya doğru geliştirmeye

çalıştı, CXXVIII - CXXIX, CXXXIII - CXXXVI, 78, 97,
anlıksal sinema (intellectual cinema): Anlıksal kurguya dayanan sinema, CXXVIII - CXXIX, CXXXIV - CXXXVI, 44, 56, 78, 98, 151-152, 157, 164, 167-168, 172, 189
«Anna Karenina»: (FD), 200
«Annie Laurie»: Lottie Blair Parker'in yazdığı oyun. Joseph R. Grisman tarafından değiştirilerek «Doğuya Giden Yol»a çevrildi, 301
APPIA, Adolphe (1862-1928): İsviçreli tiyatro yönetmen, bezemci ve kuramcısı, 246
«Araya Giren Garip Oyun» («Strange Interlude», 1928): O'Neill'in iki bölüm, dokuz görünçlükten oluşan oyunu, 123, 127
ARISTARCUS. Bak ARİSTARKHOS
ARİSTARKHOS, Sisamlı (t.Ö. 310-230): Yunanlı gökbilimci, Kopernik'in öncüsü, 135
«Arizona»: Thomas'ın taşra dramlarından (1899), 301
ARKHIMEDES (Arşimet) (FD), 26
ARLECCHINO: İtalyan «commedia dell'arte»sinin renk renk giysili gülünç uşak tipi. 17. yüzyılda Arlequin adıyla Fransız tiyatrosuna da geçti, 24
Arsenal: Dovjenko'nun filmi (1929), 75
ARSİMET. Bak. ARKHİMEDES
ARŞİPENKO, Aleksandr (1887-1964): Ukrayna kökenli Amerikan soyut ressam-yontucu. Küpçülük akımına katıldı, 61
Asri Zamanlar (Modern Times, 1936): Chaplin'in filmi, 242
Asya Üzerinde Fırtına. Bak. Cengiz Han'ın Kalıtçısı
AVVAKUM (1620/21-1682): Rus başpapazı, yazar. «Eski İnançlılar» (raskolniki) hareketinin önderi, 223
«Ayaktakımı Arasında» («Na dne», 1902): Gorki'nin dört perdelik oyunu, 109
ayrıksınlık (eccentricism): 1920'lerde SSCB'de tiyatro ve sinema alanlarında ortaya çıkan akımlardan biri. Özgün bir tiyatro ve sinema sanatı kurmayı erekleyen bu akım, çağlarının bütün öncü sanat akımlarından yararlandı. Çarpıcı durum ve davranışlar, baş döndürücü bir dizem, panayır ve sirk gösterileri, yergici tutum, çeşitli sinema hileleri, vb. bu akımın başlıca özellikleriydi, XLVIII, 234-235

Baal: Batı Samilerin bereketli yağmurları ve yıkıcı yıldırımları temsil eden Tanrısı. Birçok Tanrı'yı kendinde birleştirdiğinden Kenan ülkesinin en önemli Tanrısı sayılırdı. İbraniler çağındaysa Baal, sahte Tanrı ve en büyük düşman sayıldı, 120
BABEL, İsaak Emmanuyloviç

(1894-1941): Sovyet yazarı, 109
BACH, Johann Sebastian: (FD), **196**
Bağdat Hırsızı (The Thief of Bagdad, 1924): Amerikan yönetmeni Raoul Walsh'ın filmi, 58
BALLA, Giacomo (1871-1958) : İtalyan ressamı. 1910'daki Gelecekçi bildirisini imzaladı ve bu akımın en çarpıcı yapıtlarını verdi, 66
BALZAC, Honoré de: (FD), 22, 109, 171-172, 249, 271
«Balzac»: Rodin'in 1898'de Yazıncılar Birliği adına yaptığı tunçtan yontu. Yapıt büyük bir skandal yarattı ve geri çevrildi; daha sonra Paris'e dikildi, 248
BANKS, Monty (1897-1950): Gerçek adı: Mario Bianchi. İtalyan kökenli oyuncu, yönetmen, 40.
BARRY, Iris (1895-1969): İngiliz kökenli sinema yazarı, filmlik yöneticisi. Londra Sinema Derneği'nin kurucularından (1925), 295
BARTHELMESS, Richard (1895-1963): Amerikalı sinema oyuncusu. Sessiz sinema döneminin gözde jönlerinden, 291, 333
BASHÖ, Matsuo (1644-1694): Japon ozanı ve günlük yazarı. Haiku'nun ilk biçimi olan hokku'da ustalaştı, 45
Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok (All Quiet on the Western Front, 1930): Milestone'un Erich Maria Remarque'ın aynı adlı romanından uyarladığı film, 243, 265
BAUDELAIRE, Charles (1821 - 1867): Fransız ozanı, 67
BAUDOUIN DE COURTENAY, İvan Aleksandroviç (1845 - 1929): Polonyalı dilbilimci. Dilin ruhsal bir olgu olduğunu ileri sürdü; sesbilim ile ses bilgisinin birbirinden ayrı ele alınması gereğini benimsetti, 37
Becerikli Kız (Karakuri-Masume, 1927): Heinosuke Gosho'nun (1902-1981) çevirdiği film, 40
BEETHOVEN, Ludwig van: (FD), 84
BEIDMAN, Mikail (1840-1887): Rus devrimcisi. Çarlık döneminde Petropavlovskaya kalesine kapatıldı, yirmi yıl sonra çıldırmış olarak çıktı. Öyküsü Aleksandr İvanovski'nin **Saray ile Kale** (1923) filmine konu oldu,
Bejin Bataklığı: Eisenstein'ın filmi, **LXXVIII - LXXXI, 167**
BELYİ, Andre: (FD), 27, 134
«Ben-Hur»: Lew Wallace'ın tarihsel-dinsel romanı (1880), 301
BERGER, Ludwig (1892-1969): Gerçek adı: Ludwig Bamberger. Alman sinema yönetmeni. Almanya, ABD ve İngiltere'de filmler çevirdi, 237
Berlin, Bir Büyük Kentin Senfonisi (Berlin, Die Symphonie

der einer Grosstadt, 1927): Ruttmann'ın filmi, 286

Bethulia'lı Yudit (Judith of Bethulia, 1913): Griffith'in tarihsel filmi, 264

«Beyaz Şeytan» («The White Devil», 1608): Webster'in trajedisi, 298-299

BIRROIS: Sovyet kurgucusu, 23

biçimbozucu mercek: Biçimbozumunu gerçekleştiren özellikte mercek, 54

biçimbozumu (distorsion): Belirli bir görsel etki sağlamak için nesnelerin biçiminde optik yoldan gerçekleştirilen değişiklik; nesnelerin doğal biçimlerinin değiştirilmesi, 16, 83

bindirme: (FD), 16, 65, 268, 298

Bir Amerikan Trajedisi (An American Tragedy): Eisenstein'ın Hollywood'da gerçekleştiremediği tasarılarından biri, (FD, **112-127,** 159

BİRMAN, Serafima Germannivo (1890-): Sovyet tiyatro ve sinema oyuncusu, **179**

Bir Ruhun Gizemleri (Geheimnisse einer Seele, 1926): Pabst'ın filmi, 268

Bir Ulusun Doğuşu (The Birth of a Nation, 1915): Griffith'in filmi, 295, 310

Bir Vals Düşü (Ein Walzertraum, 1926): Berger'in, Oscar Strauss'un bir operetinden uyarladığı film, 237

Bizim Emden'imiz (Unser Emden, 1926): İlk Dünya Savaşında kahramanlık gösteren bir Alman savaş gemisinin öyküsünü anlatan Alman filmi, 243

BODE, Rudolph: Alman beden eğitimi kuramcısı. **«Anlatım Jimnastiği» («Ausdrucksgymnastik»,** 1922) adlı kitabında örgensel-dizemsel beden eğitimi dizgesini ortaya koydu, 64

BOGORODİTZKİ, Vasili Alekseyeviç (1857-1941): Sovyet dilbilimcisi. Hint-Avrupa ve Moğol-Türk dilleri uzmanı, **315**

BOİTLER, Benjamin: Sovyet kurgucu ve film dağıtımcısı, 23

Bororo boyu: Ya da Koroado boyu. Brezilya Kızılderililerinden bir boy, **178-179**

BOUCICAUT, Dion (1822 - 1890): İrlandalı oyuncu, yazar, 305

«Boyar Morozova»: Surikov'un tablosu, **221-223**

«Boz'un Taslakları» («Sketches by Boz», 1835-36): Dickens'in öyküler kitabı, 273

BRADY, William A. (1863 - 1950): Amerikalı tiyatro yapımcı, yönetici, oyuncusu, **299-302**

BREŞKO-BREŞKOVSKİ : 20. yüzyıl başlarında Rusya'da gözde olan piyasa romancılarından, 143

BRUTUS, Marcus Junius (İ.Ö. 85 ?-42): Romalı siyasacı,

yazar. Caesar'ın manevi oğlu. Caesar'a düzenlenen suikaste katıldı, 170, 228
BRYAN, J. Ingram: Japon yazın tarihçisi, 39
BURGESS, Neil (1847-1910): Amerikalı oyuncu, oyun yazarı, 301
Buşman: Ya da Boşiman. Güney Afrika'da Kalahari çölünde yaşayan göçebe halk (Buşman, «çalılıkta yaşayanlar» anlamına gelir), 180-181
BUSON (1716-1783): Gerçek adı: Yoşa Buson Taniguchi. Japon ozanı, 46
Büyük Avutucu (Velikil uteşitel, 1933): Kuleşov'un filmi, 253
Büyük Otel (Grand Hotel, 1932): Edmund Goulding'in filmi, Wicki Baum'un romanından aktarıldı, 275
Büyük Tren Soygunu (The Great Train Robbery, 1903): Porter'in filmi, 294-295

CAESAR (Sezar), Gaius Julius (t.Ö. 100-44:) Romalı komutan, devlet adamı, yazar, 228
CALDWELL, Erskine Preston (1903-): Amerikan romancı, öykü yazarı, 300
CALVIN, Jean (1509-1564): Fransız din adamı, 117
«Carmen»: Mérimée'nin uzun öyküsü (1845) ve Bizet'nin buna dayanan operası, 19
CATHERINE DE MEDICIS (1519-1589): Fransa kraliçesi, 186
CENDRARS, Blaise (1877-1961): Gerçek adı: Frédéric-Louis Sauser. İsviçre kökenli Fransız yazar. Eisenstein Hollywood'dayken, Cendrars'ın **«Altın»** («L'or», 1925) adlı romanını sinemaya aktarmak istedi. Bunun için hazırladığı geliştirimden bir bölüm **«Film Duyumu»**nda IV. Ek'te verilmiştir, 159
Cengiz Hanın Kalıtçısı (Potomak Çingiz-Kana, 1928): Pudovkin'in filmi, 91, 334
CHAPLIN, Charles: (FD), 24, 40, 242, 275
CHATEAUBRIAND, François René de, Kont (1768-1848): Fransız yazarı, devlet adamı, 105
CHESTERTON, Gilbert Keith (1874-1936): İngiliz romancı, gazeteci, gülmece yazarı, 265
City, The: Londra'da dünyanın en büyük mali merkezlerinden biri olan bölgenin adı, 261, 286
CLAIR, René (1898-1981): Gerçek adı: René Chomette. Fransız sinema yönetmeni. Fransız Akademisi üyeliğine seçilen ilk sinema sanatçısı, 253
Comédie-Française: Paris'teki Fransız ulusal tiyatrosu. 1680'de aralarında Molière'in de bulunduğu birçok tiyatro topluluğunun katılmasıyla oluşturuldu, 239

commedia dell'arte: İtalya'da, yalnız çatısı yazılı olan, bu çatı çerçevesinde doğaçlamayla geliştirilen, kalıp tiplere dayanan, dans ve cambazlık yeteneği gerektiren güldürü biçimi. Eisenstein gerek tiyatroda gerekse sinemacılığının ilk döneminde, özellikle tiplemede commedia dell'arte'den yararlandı, 140

COOPER, James Fenimore (1789-1851): Amerikalı romancı, **171-172**

CORBETT, James J. (1866 - 1933): Amerikalı profesyonel boksçu, 301

CORELLI, Marie (1855-1924): Gerçek adı: Mary Mackay. İngiliz romancısı, 310

coşturuculuk (pathos): Eisenstein'ın **Potemkin** döneminde izleyici ile film arasındaki ilişkiyi dayandırdığı ilke. Çağrışımlar yoluyla izleyiciyi coşkusal bir duruma yöneltme. İzleyiciyi belirli bir sonuca (burada coşkuya) ister istemez sürükleyen şey. İzleylciyi kendinden geçmeye, esrimeye yönelten şey. Eisenstein'ın kurgusunda çarpıcılık ile esrime arasında yer alan aşama, **CXXVIII, CXLVI, 205,** 220, **224-234,** 239 - 240, 309

CRAIG, Edward Gordon (1872-1966): İngiliz tiyatro oyuncu, yapımcı, bezemci ve kuramcısı, 246

çağrışım (association): **LXIV - LXV, CXXVIII,** 72

Çapayev: Vasiliyev Kardeşlerce çevrilen film (1934), **CXXIV-CXXV,** 149, **160, 163, 166,** 334

çarpışma (collision). Bak. çatışma (FD)

çatışma (conflict): (FD), **52-54, 61,** 63, **68-70**

ÇEHOV, Anton Pavloviç (1860 - 1904): Rus öykü, oyun yazarı, 111

ÇERKASOV, Nikola Konstantinoviç: (FD), 342

«Çevrenler» («Horizons», 1870): Daly'nin oyunu, **306**

Çin Ekspresi (Golubol ekspres, 1929): İlya Trauberg'in filmi, 243

«Çömlekçinin Eli» («The Hand of the Potter», 1919): Dreiser'in oyunu, 122

DALY, (John) Augustin (1839 - 1899): Amerikalı tiyatro yönetici, yazar ve eleştirmeni, **304-305**

DANTE ALIGHIERI (1265 - 1321): İtalyan ozanı, siyasacısı, 55, 62

DANTON, Georges Jacques (1759-1794): Fransız siyasacısı, Büyük Fransız Devriminin önderlerinden. Robespierre tarafından ılımlılıkla suçlanarak giyotine gönderildi, 23, 24

DAUMIER, Honoré (1808-1879): Fransız ressam, gra-

vür, yontu, karikatür sanatçısı, 47, 65, 110

«David Copperfield»: Dickens'in romanı (1849), 277

DEBUSSY, Claude-Achille : (FD), 83-84, 87

«Defnelei Kesildi» («Les lauriers sont soupées», 1887): Dujardin'in romanı. Bilinç akışının, daha çok da içinden konuşmanın geniş ölçüde ilk kez uygulandığı roman, 124

DEGAS, Edgar (1834-1917): Fransız ressam, gravürcü, yontucusu, 110

değişmece (trope): İki nesne ya da varlık arasındaki benzerlik ya da eşdeğerlikten yararlanarak, bir göstergeyi başka bir gösterge yerine kullanma, 110

DELACROIX, Eugène: (FD), 66

DERBY, George Horatio. Bak. PHOENIX

DESMOULINS, Camille (1760-1794): Fransız avukat, gazeteci, siyasacısı. Fransız devriminin önderlerinden, 23

DETHOMAS, Maxime: Fransız tiyatro bezemcisi. Paris'te 1910'da kurulan Sanatlar Tiyatrosu'nda bezemcilik yaptı, 252

Devlet Sinema Enstitüsü: (FD), 100, 127, 190

DICKENS, Charles: (FD), 260-267, 271-287, 290-296, 99, 308-312, 317

DIDEROT, Denis: (FD), 196, 245

dışavurumculuk: (FD), 268

«Dil» («Le langage», 1921): Vendryes'in tam adı **«Dil, Tarihe Dilbilimsel Giriş» («Le langage, introduction linguistique à l'histoire»)** olan yapıtı. Rusça çevirisi 1937'de yayımlandı, 328

DİNAMOV, Sergey Sergeyeviç: SSCB Komünist Parti Merkez Komitesi üyelerinden, CIV, CXXXVI, 146, 148, 152, 163

dizem (rhythm): 96-97, 227, 229-231, 245, 247, 253, 255, 311, 328

dizemsel kurgu (rhythmic montage): Eisenstein'ın beş temel çeşidê ayırdığı kurgudan ikincisi. Bu kurguda, çekimin uzunluğu, çekimin içindeki gereç ile bu gerecin gösterilmesi için kullanılan uzunluğun çarpımıyla ortaya çıkar. Bu uzunluk görelidir, çünkü burada görüntü içindeki gereç (içerik), uzunluğun belirlenmesinde eşit haklar taşır. Bu durumda, örneğin, bir metrelik omuz çekimi, bir metrelik genel çekimden apayrıdır. Kurgu çeşitlerinden ilki olan ölçümlü kurgudaki salt uzunluk, çekimin içsel devinimiyle çarpışınca dizemsel kurgu ortaya çıkar, CXXIX - CXXX, CXL, 89-92

«Doğanın Eytişimi» («Dialektik der Natur», 1873-86): Engels'in tuttuğu notlardan ilk

kez 1925'te SSCB'de yayımlanan yapıtı, 206, 215
«Doğuya Giden Yol» («Way Down East», 1898): Lottie Blair Parker'in **«Annie Laurie»** adlı oyunundan Joseph R. Grismer'in yeniden geliştirdiği oyun, 300,302-303
Doğuya Giden Yol (Way Down East, 1921): Griffith'in yukarıdaki oyundan sinemaya yaptığı uyarlama, 264, 299-303, 309
«Doksan Dokuz» («The Ninety and Nine», 1902): ABD'de çok gözde olan melodramlardan biri, 300, 303
DOLLAN, Ruf: 305
«Dombey ile Oğlu» («Dombey and Son», 1846): Dickens'in romanı, 264
DOSTOYEVSKİ, Fiyodor Mikailoviç (1821-1881): Rus romancısı, 109
DOVJENKO, Aleksandr Petroviç (1894-1950): Sovyet sinema yönetmeni, XCVI - XCVII, 75, 134, 320
dördüncü boyut (fourth dimension): Üç boyuta eklenen zaman boyutu, **85-86**
Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1919): Wiene'nin filmi, 268
DREISER, Theodore: **(FD), 112-115, 118-123**, 126, 159
DRESA: Fransız tiyatro bezemcisi, 252
DUJARDIN, Edouard (1861 - 1949): Fransız yazar, ozanı. **«Defneler Kesildi»** romanında bilinç akışını (içinden konuşmayı) ilk kez bir roman uygulayımı olarak kullandı, 124
DUMAS, Alexandre, Baba; **(FD), 102-106**, 109, 271
DUMAS, Alexandre, Oğul (1824-1895): Fransız yazarı, **102-106**
duyumlar (senses): CXLII - CXLIII, 86
Dünyayı Sarsan On Gün. Bak. **Ekim**
düzenleme (composition): **197-198, 226-233**, 251, 258, 333
düzensizlik: **66-67**

EFLATUN. Bak. PLATON
egemen öğe (dominant): (Müzikte) bir dizinin (gamın) beşinci sesi. Duraktan sonraki temel ses (ana ses) olduğu, uygu ya da uyumu belirttiği, durakta sonuçlandırılmayı zorladığından böyle adlandırılır. Örneğin do'nun egemen öğesi sol'dur. Durağı, temel anahtarın egemen öğesi olan anahtara da denir. (Sinemada) Eisenstein aynı durumu sinemaya aktarır ve kurguya uygular. Ona göre, çekimlerde belirgin, ağır basan öğeler vardır (tartım, uzunluk, vb.). Bunlar egemen öğelerdir. Geleneksel kurgu, bu egemen öğeye göre yapılan kurgudur. Oysa Eisenstein'a göre egemen öğe, bağımsız, salt, de-

değişmez nitelikli değildir. Egemen öğeyi öbür öğelere üstün görmek de doğru değildir. Bundan dolayı kurguda tek tek egemen öğelerin yerine, bütün öğelerin eşitliğine dayanan bir yöntem uygulanmalıdır. Bu tıpkı müzikte, temel bir egemen öğe sesinin titreşimiyle birlikte yer alan üsttitremler ve alttitremler dizisini de değerlendirmeye benzer. Böylece ortaya üsttitremsel kurgu çıkar, **CXXX - CXXXIII**, 80-82, 84, 91-93, 95

EINSTEIN, Albert (1879-1955): Alman fizikçisi, görelilik kuramının kurucusu, 86

Ekim: Eisenstein'ın filmi, (FD), 21, 71, 74, 75, 77-78, 89, 98, 124, 137, 152, 154, 243, 324

ELIOT, George (1819-1880): Gerçek adı: Mary Ann Evans. İngiliz romancısı, 271

«Elleri Kesik Kız» («La fille aux mains coupées», 1891): Quillard'ın manzum oyunu, 251

EMERSON, Ralph Waldo (1803 - 1882): Amerikalı filozof, denemeci, ozan, aşkınlığın/deneyüstücülüğün (transandantalizmin) kurucusu, 326

ENGELS, Friedrich (1820 - 1895): Alman filozof, ekonomist ve siyasacısı, 60, 117, 183, 185, 205, 215

Enoch Arden: Griffith'in Tennyson'un aynı adlı şiirinden ikinci kez sinemaya uyarladığı film (1911). Griffith aynı konuyu 1908'de **Nice Yıllardan Sonra** adıyla çevirmişti, 294

EPSTEIN, Jean (1897-1953): Fransız sinema yönetmeni, kuramcısı, 58, 59

ERDMANN, Nikola Robertoviç (1904-): Sovyet oyun ve oyunluk yazarı, 109

ERWIN, Arthur Hobson: Amerikalı tiyatro yazarı, 304

«Eski Çiftlik» («The Old Homestead», 1886): Thompson'un oyunu. 1870'lerde ABD varyetelerinde oynanan **«Joshua Witcomb»** adlı skeçten geliştirildi, 300, 302

Eski ile Yeni: Eisenstein'ın filmi, (FD), 57, 80, 82-86, 92, 96, 152, 158, 167, 253

«Eski Kentucky'de» («In Old Kentucky»): Amerikan tiyatrosunun taşra melodramlarından, 301

Esperanto: Yahudi kökenli Rus hekimi Lejzer Zamenhov'un 1887'de uluslararası bir dil olarak öne sürdüğü yapay dil, 63

esrime (ecstasy): ya da yaratıcı esrime (creative ecstasy). Eisenstein'ın kurgu anlayışında, izleyici ile film arasındaki ilişkinin son aşaması. Buna göre, duyumların eşlenmesi, görsel-işitsel karşısürümde (kurguda) bütün duyumların bir bütün içinde birleşerek filmi örgensel biçimde oluşturması döne-

minde, izleyici ile film (kurgu) arasındaki ilişki esrime ya da yaratıcı esrimedir. Bunun anlamı, filmin yaratılması sırasında her sanatçının geçirdiği yaratıcı esrimenin izleyiciye de aktarılmasıdır. İzleyici, filmdeki esrimeyle özdeşleşerek filmin bütün coşkusal-anlıksal yapımına katılır. Bundan dolayı esrimede, izleyicinin bütün coşkusal - anlıksal etkinliği en üst düzeyde uyandırılır. Bunun sonucu olarak, izleyici, yapıta örgensel olarak bağlandığını duyar ve onunla kaynaşır, **CXLVI - CXLVII**, 85, 188, **224-233**

Evim, Sevgili Evim (Home, Sweet Home, 1914): Griffith'in filmi, 321

eytişim (dialectics): Doğanın, toplumun, düşüncenin devinimini ve gelişimini yöneten yasaların bilimi ve yöntemi, **CXII-CXIII**, 60-61, 85, 88, 97, 179, 185, 187, 232, 313 - 314

«Ezgiler Ezgisi» («Le cantique des cantiques»): Roinart'ın yapıtı, **252**

FAIRBANKS, Douglas (1883 - 1939): Amerikalı tiyatro ve sinema oyuncusu, 275

«Faust»: (FD), 106

«Felsefe Bilimleri Ansiklopedisi» («Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften in Grundriss, 1817): Hegel'in yapıtı, **215**

FEVAL, Paul (1817-1887): Fransız roman ve oyun yazarı. Fenimore Cooper'in etkisindeki tefrika romanlarıyla ün kazandı, **172**

Fırtına (Groza, 1934): Petrov'un Ostrovski'nin oyunundan uyarladığı film, 162

Fırtınanın Yetimleri (Orphans of the Storm, 1922): Griffith'in filmi, 291

«Filmkurier» («Film Postası»): 1920'lerde Almanya'da yayımlanan sinema dergisi, 242

«Finnegan'ın Gecesi» («Finnegans Wake», 1939): (FD), 249

FLAUBERT, Gustave (1821 - 1880): Fransız romancısı, **24, 25**

FORKEL, Johann Nikolaus (1749-1818): Alman besteci, müzikbilimci, 196

FORSTER, John (1812-1876): İngiliz yazarı, tiyatro eleştirmeni, 278, 280, 296

FORT, Paul (1872-1960): Fransız ozanı, oyun yazarı. Simgecilerden, **251-252**

fotoğraf: 15, 185, 224, 254

GALILEO GALILEI (1564 - 1642): İtalyan gökbilimci ve fizikçisi, 186

«Gazap Üzümleri» («The Grapes of Wrath», 1939): Steinbeck'in romanı. 1940'ta John Ford eliyle sinemaya uyarlandı, 300

«Gaz Işığı Altında» (**«Under the Gaslight,** 1876): Daly'nin oyunu, **305**

«Gaz Maskeleri» (**«Protivogazi»,** 1924): Tretyakov'un Proletkult Tiyatrosu için yazdığı ve Eisenstein'ın görünçlüklediği oyun, **XLVII, 20-21,** 28

geciktirim (suspense): İzleyiciye herhangi bir olayın ortaya çıkacağını duyurmak, ancak bunu durmaksızın geciktirerek onu sürekli bir bekleme, gerginlik, sıkıntı, yürek oynaması içinde bırakmak, soluk kesici bir durum yaratmak için kullanılan anlatım çeşidi, 295

gelecekçilik (futurism): İtalya'da Marinetti'nin **«Gelecekçi Bildirisi»**yle (1909) yazında başlayan, öbür sanatlara ve ülkelere de yayılan akım, 66, 190, 250

geleneksel kurgu (orthodox montage): Çekimlerdeki egemen öğeye, ağır basan öğeye göre yapılan ve genellikle düz anlatıma dayanan kurgu, **CXIX**

geliştirim (treatment): **(FD),** 100, 110, 118-120, **126-127**

«Germinal»: Zola'nın **«Rougon - Macquart»** dizisinde yer alan romanı (1885), **135-137,**

GHIL, René: (FD), 252

GISH, Lillian (1896-): Gerçek adı Lillian de Guiche. Amerikalı sinema oyuncusu, 264, 291, 320, 333

GIVOCHINI, Vasili İgnatyeviç: Rus tiyatro oyuncusu, 31

Glumov'un Günlüğü: Eisenstein'ın filmi, **XLV-XLVI,** 235

GOETHE, Johann Wolfgang von: (FD), 60, 63, 106, 170

GOGOL, Nikola Vasilyeviç: (FD), 27, 106, 109-110, 134, 144

GOLDONI, Carlo (1707-1793): İtalyan oyun yazarı, 88

Golgotha: Kudüs'ün kuzeybatısında İsa'nın çarmıha gerildiği tepe, 240

GORKİ, Maksim: (FD), 109, 111, 120, 128-129, 132, 144, 171, 193, 333

Gölge (Schatten, 1922): Robison'un filmi, 268

görsel-işitsel algılar (audio - visual perceptions): 245

görsel-işitsel karşısürüm: (FD), 70

görsel karşısürüm (visual counterpoint): 68

görünçlükleme (mise-en-scène): 69, 140, 239, 251-252, 258, 329, 342

görüş noktası (viewpoint): **272**

GRECO, El: (FD), 343

Grev: Eisenstein'ın filmi, **(FD),** 27, 28, 73, 332

GRIFFITH, David Llewelyn Wark (1875-1948)): Amerikan sinema oyuncu, yapımcı, yönetmeni. Kurguya dayanan yeni sinema dilinin kuruluşuna en büyük katkıyı sağladı, bu dilin ve kurgunun daha da geliştirilmesini ger-

çekleştiren Sovyet sinemacılarına bir köprü işlevi gördü. Ayrıca sinemanın bir büyük işleyime dönüşmesini sağladı, 113, 260, 263-267, 270 - 272, 281-287, 290-296, 299, 303 - 317, 319-323, 333-334

GRIMM, Prof.: «Mimarlıkta Orantılılık» (1935) adlı kitabın yazarı, 214

GRISMER, Joseph R. (1849 - 1922): Amerikalı oyun yazarı, tiyatro yöneticisi, 302

GRÜNEWALD, Mathias (1460/ 70-1528): Gerçek adı: Mathis Nitart/Neithart Gothart. Alman ressamı. Alman Gotik sanatının resimdeki en büyük sanatçısı, 67

«Güç Zamanları» («Hard Times»): (FD), 286

Gülen Maske (The Laughing Mask): İlk Dünya Savaşı sırasındaki bölüntülü filmlerden, 269-270

«Gün Batışı» («Zakat», 1928): Babel'in oyunu, 109

Günlük Ekmeğimiz (Our Daily Bread, 1934): King Vidor'un filmi, 243

haiku: ya da hokku, haikai. Japon koşuk biçimi. Tanka'dan sonra özellikle 13. yüzyılda gelişmeye başlayan haiku, üç dizeli, on yedi seslemlidir (1. ve 3. dizeler beşer, 2. dize yedi seslemli), CXXV, 44, 45, 46

«Halk Ruhbilimi» («Völkerpsychologie», 1900-09): Wundt'un yapıtı, 180

«Hamlet»: Shakespeare'in beş perdelik trajedisi, 227, 332

HARDANCOURT, Chardin : Fransız yazarı. «Kokuların Çalgılanması Kitabı» («Livre d'orchestration des parfums») adlı yapıtı vardır, 252

HARDY, Thomas (1840-1928): İngiliz yazarı, 271

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831): Alman filozofu, 169-170, 173, 215

HEMINGWAY, Ernest Miller (1898-1961): Amerikalı yazar, 254

«Her Akıllının Saf Yanı» («Nevsiyokovo mudretsa dovolno prostoti», 1868): Ostrovski'nin güldürüsü. Eisenstein bunu «Akıllı» («Mudrets») adıyla uyarlayıp görünçlükledi XLV-XLVI, 18, 235

HERAKLİTOS (İ.S. 540 ? - 480 ?): Yunan filozofu, 165

«Hernani»: Hugo'nun beş perdelik manzum dramı (1830), 104

HITOMARO. Bak. KAKINOMOTO NO HITOMARO

hiyeroglif: (FD), 38, 42-46, 49, 50, 65, 82

HOFFMANN, Ernest Theodor Wilhelm (ya da Amadeus) (1776-1822): Alman yazarı, besteci, 124

HORNBLOW, Arthur (1865 - 1942): Amerikan tiyatro eleştirmeni, 304
Hoşgörüsüzlük (Intolerance, 1916): Griffith'in filmi, LI, 265, 295, 306, 310, 319-321
HOUDON, Jean-Antoine (1741 - 1828): Fransız yontucu, özellikle ünlü kişilerle ilgili 200 kadar büstüyle tanındı, 248
HUGO, Victor: (FD), **104,** 171 - 172

ICHIKAWA, Sadanji (1881 - 1940): Japon tiyatro oyuncusu ve yönetmeni, 41, 57

ICHIKAWA, Ennosuke: Japon geleneksel tiyatrosu Kabuki'nin tanınmış oyuncularından, 36
Issız Villa (The Lonely Villa, 1909): Griffith'in André de Lorde'un **«Telefonda» («Au téléphone»)** adlı oyunundan uyarladığı film, 295
IVENS, Joris (1898-): Hollandalı film yönetmeni. Belgesel filmin büyük ustalarından, 254

içinden konuşma: (FD), 123 - 127, **172,** 330
«İki Kentin Masalı» («A Tale of Two Cities», 1859): Dickens'in romanı, **282**
İkinci Nikola'nın ve Lev Tolstoy'un Rusyası (Rossiya Nikolaya II i Lev Tolstoy, 1928): Şub'un derleme filmi, 75
ikizleme: (FD), 27
İSKENDER, Büyük (İ.S. 356 - 323): Makedonya kralı (İ.S. 336-323), 256
İspanya (İspaniya, 1939): Şub'un derleme filmi, **254**
İspanyol Toprağı (The Spanish Earth, 1937): Ivens'in İspanya iç savaşıyla ilgili belgeseli, 254
İvan: Dovjenko'nun ilk sesli filmi (1932), **134-135,** 334

İVANOV, Semyon Pavloviç (1906-): Sovyet mühendisi. Izgara biçiminde tellerden oluşan «Rostro» adındaki özel bir görüntülük yardımıyla gözlüksüz üçboyutlu sinema yöntemini buldu, 335
JACOBS, Lewis: Amerikalı belgesel filmci ve sinema tarihçisi, 294
JACQUOT: Fransız yazarı, 103
JAKUSUI: Japon haiku ozanı, 135
JANNINGS, Emil (1884-1950) : İsviçre kökenli Alman tiyatro ve sinema oyuncusu, 23, 24
Japon tiyatrosu: **31-38, 56-59**
JELTOVSKİ: Sovyet mimarı, 191
JONSON, Ben (1572-1637): İngiliz ozanı, oyun yazarı, 109
Joruri: 16. yüzyılın başlarındaki bir destan-romanın kadın kahramanının adından alınan bu Japonca sözcük, daha sonra şarkı eşliğinde söylenen öykü anlamına kullanıl-

dı. Daha sonraları aynı sözcük «bunraku» oyunlarını, en sonunda da (18. yüzyılın başlarında) kukla tiyatrosunu anlatır oldu. Jorurl 18. yüzyıl sonlarında yerini Kabuki'ye bıraktı, 50

JOYCE, James: (FD): 49, 99, 110, 124-125, 249, 330

Kabuki: (FD), 31-38, 40, 41, 50, 56-59, 80, 83, 86, 253

KAÇALOV, Vasili İvanoviç [Şveruboviç] (1875-1948) : Rus-Sovyet tiyatro oyuncusu, 109

KAFKA, Franz (1883-1924): Çek yazarı, 194

KAKINOMOTO NO HITOMARO (yaklaşık 700): En eski Japon şiirinin en büyük ozanı, 46

Kapkaççılar (Styajateli, 1935) : Mèdvedkin'in filmi, 149

Kara Konsül (The Black Consul): Eisenstein'ın 1930'da Hollywood'da, 1933'te SSCB' de çevirmeyi tasarladığı film, 159

Karakuri-Musume. Bak. **Becerikli Kız**

«Karanlıktan Sonra» («After Dark», 1868): Boucicaut'nun oyunu, 305

Karşı Plan (Vstreçnyi, 1932): Ermler ile Yutkeviç'in filmi, 158, 160, 162-163,

karşısürüm (counterpoint): (Müzikte) Notaya karşı nota, ezgiye karşı ezgi anlamına gelen bu terim, düşey bağlantıları göz önünde tutarak zamandaş ezgi çizgilerine ağırlık verilmesini anlatır. Notaları, karşılıklı uzaklıkları yönünden ele aldığından aralık kavramı üzerine kuruludur. Karşısürüm, ezgiyi başlı başına bir veri olarak benimsemez; müziğe daha sonra giren ve uygulara dayanan uyumun karşıtıdır. (Sinemada) Eisenstein'ın görsel-işitsel karşısürümü (kurgusu), müzikteki bu kullanılıştan yola çıkmıştır. Görüntünün içindekilerde, görüntüler arasında, ses ve müzikte, görüntü ile ses arasındaki çatışmanın belirli bir erekle düzenlenmesi anlamına gelir, **CXLIII-CXLVI, 67-68, 86**

KAULBACH, Wilhelm von (1805-1874): Alman ressamı, 61

kavramsal yazı. Bak. hiyeroglif

KENTAUROS: Yunan söylenbiliminde yarı insan yarı at olan yaratık. Nephele (Bulut) ile İksion'un oğulları. Kötülük peşinde koşan kaba yaratıklar, 325

KERENSKİ, Aleksandr Fiyodoroviç (1881-1970): Rus siyasacısı, devlet adamı, 75, 77

KIKAKU: Japon haiku ozanı, 45

Kırık Zambaklar (Broken Blossoms, 1919): Griffith'in filmi, 291, 309

«Kırk Yedi Samuray» («Chus-

hingura», 1748): Büyük Joruri oyuncusu ve oyun yazarı Izumo Takeda'nın (1688 - 1756), Nimiki Senryu (1659 - 1751) ve Shoraku Miyoshi' yle birlikte yazdığı ve Kabuki dağarcığında yer alan on iki perdelik oyunu. Efendilerinin öcünü alan kırk yedi samurayın öyküsü. 1942' de Kenji Mizoguchi aynı konuyu **Genraku Döneminin Kırk Yedi Samurayı (Genraku Chushingura)** adıyla sinemaya aktardı, 32, 38, 58

«Kırmızı Eşarp» («The Red Scarf», 1869): Daly'nin oyunu, 305

Kızıl Şeytancıklar (Krasniye diyavolyata, 1923): Perestiyani'nin filmi, 236

KLAGES, Ludwig (1872-1956): Alman filozof ve toplumbilimcisi, 62

KLEIST, Berndt Heinrich Wilhelm von (1777-1811): Alman yazar ve ozanı, 41

KOLODNAYA, Vera (? - 1918): Rus kadın sinema oyuncusu, 267

KONFÜÇYÜS (İ.Ö. 551 ? - 479 ?): Gerçek adı: Kung Çiu (Üstat Kung). Çin filozofu, Konfüçyüsçülüğün kurucusu, 48

«Korkunç Bir Öç»: (FD), 134

Korkunç İvan: Eisenstein'ın filmi, **LXXXVIII-CI**, 341

KORNİLOV, Gen. Lavr Georgeviç (1870-1918): Çarlığın devrilmesini izleyen günlerde başkomutan oldu, 71, 72, 75, 77

KOZİNTSEV, Grigori Mikailoviç (1905-1973): Sovyet yönetmeni, 149

Köylüler (Krestyaniye, 1935): Ermler'in filmi, 149, 163

«Kral Eğleniyor» («Le Roi s'amuse», 1832): Hugo'nun beş perdelik manzum dramı, 104

«Kral Lear» («King Lear», 1606- ?): Shakespeare'in beş perdelik trajedisi, 163, 177

«Kreutzer Sonatı» («Kreyçerova sonata», 1888): Tolstoy'un romanı, 201

KRİLOV, İvan Andreyeviç (1769-1844): Rus yazarı, masalcı, 131, 246

Kronştat Bahriyelileri (Mi iz Kronstadt, 1936): Dzigan'ın filmi, 334

KUDOLEYEV, İ.N.: Rus sinema oyuncusu ve yönetmeni, 267

Ku Klux Klan: ABD'de iç savaştan sonra 1866'da kurulan gizli dernek, 310

KULEŞOV, Lev Vladimiroviç (1899-1970): Sovyet yönetmen, kuramcı ve eğitimcisi, **XLVIII, CV, CXX-CXXII**, 50, 51 52, 88, 150, 253, 268

Kumarbaz Dr. Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler, 1922): Lang'ın filmi, 268

kurgu ilkesi, **CXVIII-CXXV**, 42, 90, 125-126, 292, 321, 328, 335

kurogo: Japon tiyatrosunda

oyuncunun görünçlükteki yardımcılarından biri, 56

KURTH, Julius: Alman sanat tarihçisi. «Sharaku» adlı monografinin yazarı, 47, 49

«Küçük Dorrit» («Little Dorrit», 1855): Dickens'in romanı, 310

KYOROKU: Japon haiku ozanı, 46

LAMBALLE, Marie-Thérèse Louise de Savoie-Carignan, Prenses (1749-1792): Fransız kraliçesi Marie-Antoinette'in başkâhyası, 136-137

LANVIN, Jeanne (1867-1946): Fransız kadın moda yaratıcısı, 130

LAPKİNA, Marfa: Eisenstein'ın **Eski ile Yeni** filminin kadın oyuncusu, 150, 153, 158, 167

LARBAUD, Valéry (1881-1957): Fransız roman, öykü yazarı, ozan ve eleştirmeni, 125

LAVATER, Johann Kaspar (1741-1801): İsviçreli filozof, ozan ve protestan Tanrıbilimci, 170

LAVROV: Rus tenoru, 31

LE CORBUSIER (1887-1965): Gerçek adı: Charles Edouard Jeanneret. İsviçreli mimar, ressam, kentçi, kuramcı, 191

LEGER, Fernand (1881-1955): Fransız ressamı, 65

LENİN, Vladimir İlyiç (1870 - 1924): 97, 206

Lenin 1918'de (Lenin v 1918 godu, 1939): Romm'un filmi, 257

Lenin Ekimde (Lenin v oktiyabre, 1937): Romm'un filmi, 257

Lenin Üzerine Üç Türkü (Tri pesni o Leninye, 1934): Vertov'un belgesel filmi, 334

LEONARDO DA VINCI: (FD), 186, 214

LEROY, Olivier: Fransız toplumbilimcisi, 184

LESSING, Gotthold Ephraim: (FD), 247

LEVY-BRUHL, Lucien (1857 - 1939): Fransız toplumbilimci, budunbilimcisi, 181, 184-185

LEWES, George Henry (1817 - 1878): İngiliz filozofu, yazın eleştirmeni, 279

LİSENKO, Natalie: Rus kadın sinema oyuncusu, 267

LOFTUS, Cissie (1876-1943): Gerçek adı: Marie Cecilia McCarthy. İskoçya kökenli müzikhol, tiyatro ve ilk sinema oyuncularından, 65

LONDON, Jack (1876-1916): 18, 294

Lonedale Telgrafçısı (The Lonedale Operator, 1911): Griffith'in filmi, 295

LOUIS-PHILLIPPE I (1773 - 1850): Fransa kralı (1830 - 1848), 105-106

LUBITSCH, Ernst (1892-1947): Alman kökenli Alman-Amerikan sinema yönetmeni, 113

LUCAS-DEBRETON, Jean : Fransız yazarı, 104

«Lucrèce Borgia»: Hugo'nun üç perdelik oyunu (1833), 104
LURİYA, Aleksandr Romanoviç: (FD), 48

«Macbeth»: Shakespeare'in beş perdelik tarihsel trajedisi (1606), 296-298
«Madame Bovary»: Flaubert'in romanı (1857), 24-25
«Mademoiselle Fifi: Maupassant'ın öyküsü (1882): 203
MAETERLINCK, Maurice (1862 - 1949): Belçikalı ozan, oyun yazarı, 251
Maksim'in Gençliği (Yunost Maksima, 1935): Kozintsev ile Trauberg'in Maksim üçlüsünün ilki, 149, 163
MAKSİMOV Vladimir Vasiliyeviç (? - ?): Sovyet tiyatro ve sinema oyuncusu, 267
MALEVİÇ, Kazimir (1878 - 1935): Sovyet ressamı. Soyut geometriciliğin (süprematizm) kurucusu, 61, 95, 239
Mali Tiyatrosu: Moskova'da klasik ve çağdaş dağarcığı görünçlükleyen tiyatro. «Küçük» anlamına gelen Mali, «büyük» anlamına gelen Bolşoy Tiyatrosunun yanı sıra 1824'te açıldı. Rus-Sovyet tiyatro ekininin gelişmesinde önemli bir rol oynadı, 31
MAMOULIAN, Rouben (1898 -): Ermeni kökenli Amerikalı sinema ve tiyatro yönetmeni, 243
MARIE ANTOINETTE: (FD), 138
«Marion Delorme»: Hugo'nun manzum trajedisi (1831), 104
«Mark Twain'in Gülmece Kitaplığı» («Mark Twain's Library of Humour, 1888): Twain'in, kendi çağının en iyi gülmece yazarlarıyla ilgili seçkisi, 306
MARR, Nikola Yakovleviç: (FD), 191
MARX, Karl: (FD), 169, 323
MARX Kardeşler: Türkiye'de «Üç Ahbap Çavuşlar» diye tanınan Amerikalı müzikhol ve sinema oyuncuları, 60, 308
«Maskeci» («Yashao»): Yeni Kabuki tiyatrosu akımından Okamoto Kido'nun (1872 - 1939) oyunu, 57
MAUCLAIR, Camille (1872 - 1945): Gerçek adı: Camille Faust. Fransız yazar, eleştirmen ve sanat tarihçisi. «Théâtre de l'Oeuvre»ün kurucusu, 66
MAUPASSANT, Guy de: (FD), 203-204
MAUTHNER, Fritz: Alman dilbilimcisi, 325
«Mavi Kuş» («L'oiseau bleu», 1908): Maeterlinck'in beş perdelik oyunu, 251
MAYAKOVSKİ, Vladimir Vladimiroviç: (FD), 144, 250
MEDVEDKIN, Aleksandr İvanoviç (1900-): Sovyet sinema yönetmeni, 149
MEISEL Edmund (? -1930 ?):

Alman film bestecisi, 237

«Meksikalı» («Meksikanets», 1921): Jack London'un bir öyküsünden uyarlanan ve Proletkult tiyatrosunda Eisenstein'ın ilk tiyatro yönetmenliği (Smişlayev'le) olarak görünçlüklenen oyun, **XLII-XLIII, 18-20, 26**

MELIES, Georges (1861-1938): Fransız sinema öncüsü, yönetmeni, oyuncusu, **294**

MENSENDIECK, Bess (1864 1958): Hollanda kökenli Amerikalı beden eğitimi kuramcısı ve öğretmeni. Beden eğitiminde mekanik - ölçümlü dizgenin kurucusu, 64

MEREDITH, George (1828 - 1909): İngiliz romancı, ozan, denemeci, 271

MEŞÇANİNOV, İvan İ.: Rus dilbilimcisi, 315

MEYERHOLD, Vsevolod Emilyeviç (1874-1942): Rus-Sovyet tiyatro ve sinema yönetmen ve oyuncusu, tiyatro kuramcı ve eğitimcisi, Çarlık Rusyasının son, SSCB'nin ilk döneminin en önemli tiyatro sanatçılarından. 1898'de Moskova Sanat Tiyatrosu'na girdi, 1902'de ayrıldı. Taşrada çalıştı. 1905'te Stanislavski kendisini yeniden Moskova Sanat Tiyatrosu'nun deneme işliğine çağırdı. 1906-07 arasında Vera Komisarjevska'nın tiyatrosunda çalıştı. Petrograd'daki İmparatorluk Tiyatrolarında —Aleksandriski ile Marinski— yönetmenlik yaptı. Aynı sıralarda kendi işliğinde de deneysel tiyatro çalışmalarını sürdürdü. Ekim devriminin eşiğinde Aleksandriski Tiyatrosunda görünçlüklediği **Maskeli Balo** Eisenstein üzerinde büyük bir etki yaptı ve onu tiyatroya yöneltti. Meyerhold, Ekim devriminde yeni yönetimi destekledi. Tiyatronun, devrim yolunda bir silah olarak kullanılmasını erekledi. Büyük izleyici yığınlarına büyük yığınsal gösteriler sunan bir tiyatronun kurulmasını istiyordu. 1920'de Eğitim Komiserliği'nin (Bakanlığının) Tiyatro Bölümü başkanlığına getirildi. Bu görevdeyken bütün tiyatroların devrimci çizgide örgütlenmesine çaba harcadı. Aynı yıl «Ekim Tiyatrosu»nu kurdu. Meyerhold Tiyatro İşliği'nde yeni tiyatrocuları yetiştirdi. Burada oyuncuları yetiştirmek üzere «dirimmekanik» yöntemini uyguladı. 1920-27 arasında Meyerhold ile tiyatrosu SSCB'nin tiyatro ekininde en büyük rolü oynadı. Ancak bu tarihten sonra Meyerhold ile yöntemleri gittikçe gözden düştü. 1938'de tiyatrosu kapandı; ertesi yıl tutuklandı; bir çalışma kampına gönderildi ve Sta-

lin'in temizlik girişimi sonucu 1942'de öldü ya da öldürüldü. Meyerhold, Eisenstein'ın tiyatroya yönelmesinde, yetişmesinde çok önemli bir rol oynadı. Eisenstein da onu manevi babası sayıyordu; ancak onunla çatışmaktan da geri durmadı ve kendi yolunu bulmakta gecikmedi. Bununla birlikte Eisenstein, Meyerhold'e bağlılığını her vakit korudu; onun adının bile anılması yasak olduğu sırada bütün belgeliğini korudu; daha sonra bu belgelik **«Yazılar, Mektuplar, Söylevler, («Statii, Pisbma, Ryei Besedi»,** 2 cilt, 1968) adıyla Moskova'da yayımlandı. Meyerhold, sinemayla da ilgilendi. Devrimden önce iki film yönetti ve bunlarda oynadı. Bunlardan biri Wilde'ın romanından uyarladığı **Dorian Gray'in Portresi'dir (Portret Doriana Greya,** 1915). Meyerhold bunda Lord Henry Wooton'u canlandırdı; Gray rolünüyse bir kadın oyuncu olan Varvara Yanova'ya vermişti. İkincisi, Polonyalı yazar Stanislaw Przybyszewki'nin romanından uyarladığı **Güçlü Adam'**dı **(Silnyi çelovek,** 1916). Bu iki filmin eşlemi de bugün yoktur; ancak tanıklar bunların devrim öncesinin birkaç önemli filmi arasında yer aldığını söylemektedirler. Meyerhold'ün sinemadaki oyunundan günümüze kalan tek örnek, 1928'de Protazanov'un çevirdiği **Beyaz Kartal'dır (Byelyi orel).** Meyerhold'ün genç Sovyet sineması üzerindeki etkisi de çok büyüktür. Eisenstein'la birlikte Meyerhold'ün öğrencisi olan Yutkeviç, 1941'deki sinema ödüllerinin dağıtımında yaptıkları bir hesapta, kendi kuşaklarından % 80'inin Meyorhold'ün öğrencisi olduğunu gözlemlemişlerdi, **XLIII - XLV, XCVII - XCVIII,** 26, 31

«Meyhane» («L'assomoir», 1877): Zola'nın **«Les Rougon-Macquart»** dizisinde yer alan romanı, **228**

MICHELANGELO Buonarroti ı (FD), 66

MILESTONE, Lewis (1895 - 1980): Amerikalı sinema yönetmeni, 243

MIRABEAU, Honoré Gabriel Riqueti, Kont (1749-1791): Fransız yazar ve hatibi, Fransız devriminin önderlerinden, 248

MIRECOURT, Eugène de. Bak. JACQUOT

MİKAİLOV, M.: Sovyet opera sanatçısı, 345

«Mimarlıkta Orantılılık»: Prof. Grimm'in yapıtı (1935), **214**

Minin ile Pojarski (Minin i Pojarski): Pudovkin'in Dol-

ler'le birlikte çevirdiği film, 253
Missouri'de («In Missouri» ya da «In Mizzoura», 1893) : Thomas'ın Amerikan taşrasını ele alan oyunu, 301
MOİRA: Yunan söylenbiliminde yazgı Tanrıçaları; Tanrı'nın istencini aşan güçte, soyut ve değiştirilemez bir yazgıyı canlandıran üç kızkardeştir: Klotho yazgı ipliğini eğirir, Lakhesis yazgı dağıtır, Atropos yazgı ipliğini keser 117-118
MOJUKİN, İvan İlyiç (1889 - 1939): Rus kökenli sinema oyuncusu, 267
MOLIERE (1622-1673): Gerçek adı: Jean-Baptiste Poquelin. Fransız oyun yazarı, tiyatro yöneticisi, oyuncusu, 260
MOLOCH: Kendisine küçük çocukların kurban edildiği eski bir Tanrı, 261
«Monte-Cristo Kontu» («Le Comte de Monte-Cristo», 1844): Dumas Baba'nın romanı, 102-105,
«Moskova, İşitiyor musun?» («Slişiş Moskva?», 1923): Tretyakov'un Eisenstein tarafından görünçlüklenen agit-Guignol'ü, 20
Moskova Sanat Tiyatrosu: (FD), 19, 28, 33
«Müfettiş» («Revizor», 1836) : Gogol'ün güldürüsü, 110, 128
müzikhol: (FD), 24, 244
NAKAYAMA, Tomisaburo: 18. yüzyılın sonunda No tiyatrosu oyuncusu. Kadın rollerinde uzmanlaşan erkek oyuncu, 47
NAPOLEON I (Napoléon Bonaparte) (1769-1821): Fransa İmparatoru (1804-1814), 75
«Narukami»: Tsuuti Hanjuro'nun Kabuki dağarcığının en sevilen oyunlarından biri, 57
«Nava'nın Tatlılığı»: 1916'da çevrilen Rus filmi, 267
Nefret Evi (The House of Hate, 1918): Seitz'in yirmi bölüntüden oluşan filmi, 269-270
NERVAL, Gérard de (1808 - 1855): Gerçek adı: Gérard Labrunie. Fransız ozanı, yazarı, 124
NEWTON, Sir Isaac: (FD), 62, 271
NIBLO, Fred (1874-1948): Gerçek adı: Federico Nobile. Amerikalı sinema yönetmeni, **Zorro'nun işareti (The Mark of Zorro)** filmini yaptı, 269
Nice Yıllardan Sonra (After Many Years, 1908): Griffith'in Tennyson'un **«Enoch Arden»** adlı şiirinden uyarladığı film, 293
NOGUCHI, Yone: Japon yazın tarihçisi, 46
NORRIS, Frank (1870-1902) : Amerikalı romancı, gazeteci, 228
Nosferatu, Bir Yılgılar Senfonisi (Nosferatu, eine Symp-

honie des Grauens, 1922). : Murnau'nun filmi, 268, 318

No: Japon tiyatrosunun ilk biçimi. Çince «Sanat» anlamına gelen No, 14. yüzyılın başlarına doğru Muromachi döneminde ortaya çıktı. Kutsal dansa ve müziğe dayanan No, daha sonra gösterim sanatlarının çoğunu (dans, müzik, bale, opera, pandomima, tiyatro, öyküleme...) kapsayan biçimde gelişti. 15. yüzyılda kesin biçimini alan No, gelişmesini tamamladı. Kadın rollerini maske takan erkekler oynar. Koro olayları yorumlar; olgunun gidişine, kahramanlara karışır. No, tiyatrosunun bugün elde bulunan dağarcığı 250 oyunu aşmaktadır, 47

«Ocağı Unut»: Ocak Başında' nın arkası. Devrimin eşiğindeki filmlerin en tanınmışlarından. Bunda da Kolodnaya oynuyordu. Filmin adı «Unut ocağı, ateş söndü çünkü...» şarkısından alınmıştı, 267

Ocak Başında (U kamina, 1916): Çardin'in filmi. Filmin adı, «Ocak başında üzgün bakışlarla - İzliyorum hüzünlü alevlerin öldüğünü» şarkısından alınmıştı, 267

«Ocak Çekirgesi» («The Cricket on the Heart», 1946): Dickens'in Noel masalı. Albert Smith bu yapıtı Dickens'in onayıyla oyunlaştırdı. Bu oyun 1915'te Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Birinci İşliğinde görünçlüklendi. Bu görünçlüklemede ocak çekirgesi ile çaydanlığın fokurdama sesleri büyük bir yer tutuyordu, **260, 264**

«Oliver Twist»: Dickens'in romanı (1838), **283**

omuz çekimi: (FD), 123, 176-177, 230, 264, 281, 285, 289, 315-320, 341

On Birinci Yıl (Odinnadtsati, 1918): Vertov'un, 1917 devriminin on birinci yılını anlatan belgeseli, 89

O'NEILL, Eugene Gladstone (1888-1953): Amerikalı oyun yazarı, 123, 127

optik: 55, 275, 281

OSTROVSKİ, Aleksandr Nikolayeviç (1823-1886): Rus oyun yazarı, 18, 24, 26, 235

oyun(culuk) (acting): (FD), 57-58, **149-150**

oyunluk yazarlığı: (FD), 246

ölçümlü kurgu (metric montage): Eisenstein'ın bir sıralamaya göre beş çeşide ayırdığı kurgunun ilk ve en yalın biçimi. Çekimlerin salt uzunluklarına göre belirlenir. Birbirine uzunluklarına göre bağlanan bu çekimler tıpkı müzikte olduğu gibi belli bir formüle göre, ölçülere bağlı olarak yinelenir, **CXXIX, 88-90**, 92, 97

«Ölü Canlar» («Mertviya duşi»): (FD), 106, 110

Ölüm Gemisi/Ölüm Koyu (Bukta smerti, 1926): Room'un filmi, 75

Ölüm Koyu. Bak. Ölüm Gemisi

Ölüm Perendesi (Looping the Loop, 1928): Alman sinema yönetmeni A. Robison'un İngiltere'de çevirdiği film, 268

örgensellik (organicness): Eisenstein'a göre tüm duyumların bir bütün içinde birleşerek filmi örgensel biçimde eksiksiz oluşturması durumu. Bu durumda izleyici ile film (kurgu) arasındaki ilişki, yaratıcı esrimeye dönüşür. Eisenstein'a göre, bir sanat yapıtındaki örgensellik, doğal örgensel olaylardaki yapı yasasına yanıt verdiği durumda ortaya çıkar. Eisenstein, örgenlik (organic) kavramını Engels'in tanımına uygun olarak «üstün bir birlik» diye anlar. Örgensel bir sanat yapıtında, bir bütün olarak bu yapıtı besleyen öğeler, bu yapıtı oluşturan bütün niteliklere sızarlar. Eisenstein'a göre, iki tür örgensellik vardır. Bunlardan biri, bütünlüğü ve iç yasaları olan herhangi bir yapıtın niteliğidir. Bu durumda örgensellik, bir bütün olarak yapıtın, kimi yapı yasalarıyla yönetilmesi ve her parçasının da bu yasalara boyun eğmesidir. İkinci tür örgensellik, yalnızca doğrudan örgensellik ilkesiyle birlikte değil, aynı zamanda doğal olayları kuran yasayla da birlikte bulunur. Buna özel ya da olağanüstü örgensellik denilebilir. Bu durumda, yapma olan bir sanat yapıtının, yapma olmayan olayları yani doğanın örgensel olaylarını yöneten yasalarla kurulması söz konusudur. Böyle bir yapıt, izleyicilerini özel bir biçimde etkiler. Çünkü bir yandan yapıt, doğal olaylar düzeyine yükselmiştir; öte yandan, izleyiciler de örgensel doğanın bir parçası oldukları ölçüde aynı örgensellik yasalarına uyarak yapıtı algılarlar. Kısacası, böyle bir durumda, izleyici kendini nasıl çevresindeki örgensel doğayla kaynaşmış duyarsa, bu tür bir yapıtla da aynı örgensel birleşme ve kaynaşmayı duyar; bu durumda, örgensel yapıtı da bizi de tek ve aynı yasa yönetir, 205-207, 211, 213-214, 216, 219-220, 222, 233-234, 238

öyküleyicinin sesi: 253

Paramount Pictures: ABD yapım-dağıtım-oynatım ortaklığı, 112-113, 121, 127

«Patatra»: Eisenstein'ın birçok sinemalık özellikler ve kurgu uygulamaları gösteren,

ancak görünçlükleme fırsatı bulamadığı oyun, 26
PATOU: Fransız moda yaratıcısı, 130
Petersburg Gecesi (Peterburgskaya noç, 1934): Roşal ile Stroyeva'nın Dostoyevski'nin **«Beyaz Geceler»** ile **«Netoçka Nezvanova»**sından uyarladıkları film, 162
PHILO, Yahudi Philo/Philo Judaeus (İ.Ö. 34 ?-İ.S. 45 ?): Yunan-Yahudi filozofu. Musevilik ile eski Yunan ekinini kaynaştırmaya çalıştı, 135
PHOENIX, John (1823-1861): Gerçek adı: George Horatio Derby. Amerikalı gazeteci, gülmece yazarı. Lakabı «Squibob»dur, 306-308
PICASSO, Pablo: (FD), 27
PICKFORD, Mary (1893-1979): Gerçek adı: Gladys Smith. Kanada kökenli Amerikalı sinema oyuncusu, 275
PIOT, René: Fransız tiyatro bezemcisi, 252
PIRANDELLO, Luigi (1867 - 1936): İtalyan oyun yazarı, romancısı, 253
PLANCHER - VALCOUR (1751 ? -1815): Gerçek adı: Philippe - Aristide - Louis - Pierre Plancher. Fransız oyuncu, oyun yazarı, tiyatro yöneticisi, yönetmeni, 239
PLATON (Eflatun) (İ.Ö. 429 ? - 347): Yunan filozofu, 62, 214
PLEKANOV, Georgi Valentinoviç: (FD), 102, 173
polis romanı: 171-172
POLONSKİ, Vitold: Rus sinema oyuncusu, 267
PORTER, Edwin S. (1870 - 1941): Amerikalı sinema yönetmeni, Amerikan sinemasının öncülerinden, 294-295, 321
POTEBNİYA, Aleksandr A. (1835-1891): Rus dilbilimcisi, İslav dilleri tarihi uzmanı, yazın profesörü, 325-328, 328
Potemkin Zırhlısı: (FD), 27, 36, 71, 90, 92, 124, 154, 174, 204 - 212, 219-220, 223, 231-232, 237-240, 242-243, 255, 333-334
PROKOFİYEV, Sergey Sergeyeviç: (FD), 238
Proletkult Tiyatrosu: (FD), 18, 26
PUDOVKİN, Vsevolod İllariyonoviç: (FD), 52, 53, 64, 73, 150, 160, 331, 333, 339
PUŞKİN, Aleksandr Sergeyeviç: (FD), 144, 217, 219

QUILLARD, Pierre (1864-1912): Fransız ozanı, oyun yazarı. Manzum oyunlar yazdı, 251 - 252

RABELAIS, François (1494 ?-1553): Fransız bilgin, hümanist, hekim ve yazarı, 135
RAİSMAN, Yuli (1903-): Sovyet sinema yönetmeni, 243
RAMSAYE, Terry (1885-1954) :

Amerikalı gazeteci, sinema yazarı, yapımcısı, 319

RASTIGNAC, Eugène de: Balzac'ın «İnsanlık Güldürüsü» dizisinin birçok romanında, özellikle «Goriot Baba» ile «La Cousine Bette»te yer alan en tanınmış kahramanlarından. Her ne pahasına olursa olsun varsıl olmak isteyen hırslı, fırsat düşkünü bir tiptir, 22

REMBRANDT: (FD), 66

RENOIR, Pierre Auguste (1841 - 1919): Fransız ressamı. İzlenimciliğin en büyük sanatçılarından, 66, 67

Repertkom (Repertuar Komitet): SSCB'de tiyatro ve sinema dağarcığını gözetmekle görevli Dağarcık Kurulu, 100

RIMBAUD, Arthur: (FD), 252

ROBESON, Paul (1898-): Amerikalı zenci şarkıcı, tiyatro ve sinema oyuncusu. Eisenstein 1930'da Hollywood'da çevirmeyi düşündüğü «Kara Napoléon»da baş rol için Robeson'u seçti; aynı tasarıyı 1934'te SSCB'de ele aldığında da yine Robeson'la anlaştı, ancak her iki tasarı da gerçekleşmedi, 159

ROBESPIERRE, Maximilien de (1758-1794): Fransız siyasacısı. Fransız Devriminin önderlerinden, 23, 24

RODIN, Auguste: (FD), 66, 248

ROINARD, J. -Napoléon: Fransız ozanı, 252

ROOM, Abram Matyeveyiç 1894-1976): Sovyet sinema yönetmeni, 75

ROUCHE, Jacques (1862-1957): Fransız tiyatro yöneticisi, 252

«Rougon-Macquart'lar» («Les Rougon-Macquart», 1871 - 1893): Zola'nın «İkinci İmparatorluk Döneminde Bir Ailenin Doğal ve Toplumsal Tarihi»ni anlattığı 20 romanlık dizi, 200

ROZENOV, E.K.: Sovyet müzikbilimcisi, 217

RUBENS, Petrus Paulus (1577 - 1640): Flaman ressamı, 229 320

RUNİÇ, Osip: Rus sinema oyuncusu, 267

«Rus Dilinin Eski ve Yeni Biçemi Üzerine Tartışma» («Rassujdeniye o starom i novom Rossiyskogo yazıka», 1803): Şişkov'un Rus diliyle ilgili yapıtı, 330

«Ruslan ile Liyudmila»: (FD), 217

RUTTMANN, Walter (1887 - 1941): Alman belgesel film yönetmeni, 286

«Ruy Blas»: Hugo'nun beş perdelik manzum dramı (1838), 104

SADANJİ, Bak. ICHIKAWA

SADOUL, Georges (1904-1967): Fransız sinema tarihçisi, eleştirmeni, yazarı, 294

Saint - Berthélemy Gecesi: Ermiş Bartholemaeus yortusuna rastlayan 24 Ağustos 1572'de Paris'te Protestanların Cathérine de Médicis'nin etkisi ve Kral Dokuzuncu Charles'ın buyruğuyla toplu ca kıyıma uğratılması olayı, 322

SALIERI, Antonio: (FD), 101

Saray ile Kale (Dvorets i krepost, 1923): Aleksandr İvanovski'nin (1881-1968) filmi, 242, 331-332

Savaşım (The Struggle 1931): Griffith'in son filmi, 309

«Savaş ile Barış»: (FD), 53

saymacalık (conventionalism) : 32, 257

SCHULBERG, Benjamin Percival (1892-1957): Amerikalı yapımcı. 1926-32 arasında Paramount'un başyapımcısı. Eisenstein'ın bu yapımeviyle sözleşmesi sırasındaki önerilerini geri çeviren Schulberg'di, 112

Scottsboro delikanlıları: 1931'de ABD'de bir yük treninde bir beyaz kızın ırzına geçtikleri ileri sürülen dokuz zenci delikanlıyla ilgili davanın kahramanları. Zenci düşmanlarıyla özgürlük yanlılarını karşı karşıya getiren bu davada sanıklardan dördü yaşam boyu hapse hüküm giydiler, beşi hakkındaki suçlama geri alındı. Scottsboro olayı birçok tiyatro oyununa konu oldu, 119

SEBASTIAN, Saint (Ermiş Sebastianus) (3. yüzyıl): Romalı Hıristiyan, Ermiş. Okçuların, askerlerin ve iğnecilerin koruyucusu sayılır. Resimlerde özellikle çıplak ve oklarla delik deşik edilmiş olarak gösterilir, 61, 269

«Sefiller» (**«Les misérables»**, 1862): Hugo'nun romanı, 171

SELDES, Gilbert Vivian (1893 -): Amerikalı yazar, gazeteci, eleştirmen, sanat tarihçisi, 317-318

SELEUKOS, Selekoeia'lı: Gökbilimci. İ.Ö. 150'de Aristarkhos'un güneş dizgesini denemeye uyguladı, 135

Sen Petersburg'un Sonu (Konyets Sankt-Peterburga, 1927): Pudovkin'in filmi, LXII - LXIII, 73 89-90

«Serseri Yahudi» (**«Le juif errant»**, 1844-45): Sue'nün on ciltlik tefrika romanı: daha önceki **«Paris'in Gizemleri»** nin arkası sayılabilecek bu romanı Sue daha sonra oyunlaştırdı (1849), Halévy de operalaştırdı (1852), 171

SERUZIER, Paul (1865-1927): Fransız ressamı, kuramcısı. Nabiler topluluğunun kurucularından, 251

SHAKESPEARE, William : (FD), 159, 163, 193, 227-228, 236-238, 296 299, 308

SHARAKU, Toshusai (18. yüzyıl sonu, ölümü 1800'e doğru): Japon ressamı. Çok büyük ölçüdeki portreleri, özel-

likle oyuncu portreleri son derece çarpıcı ve etkileyicidir, **47-48**, 49, 66

SHAW, George Bernard (1865 - 1950): İrlandalı oyun yazarı, eleştirmen, denemeci, konuşmacı, 260

SHOCHO: Japon Kabuki tiyatrosunda kadın rollerine çıkan oyunculardan, 32, 57

Sinema Alıcılı Adam (Çelovek s kinoapparatom, 1929): Vertov'un en ünlü yapıtlarından. Yönetmenin sinema - göz kuramını uyguladığı, «doğaçlamayla yaşam»ı saptadığı filmi, 58

Sinema-Göz (Kino-Glaz): Vertov'un 1920'lerde ortaya attığı kuram. Alıcının tümüyle nesnel kalmasını, yaşamı olduğu gibi, önceden hiçbir hazırlık yapmaksızın doğaçlamayla saptamasını; tiyatrodan ve öbür sanatlardan sinemaya gelen işlik, bezem, oyuncu, görünçlükleme, vb. öğelerin bir yana bırakılmasını önerir. Lumière'in sinemasına dönüş gibi görünmesine karşın Vertov'un sinemasında yeni bir öğe vardı: Kurgu. Vertov'a göre, sinemacının işi nesnel olarak saptadığı film parçalarıyla başlamaktaydı: Sinema yapıtı, bu parçaları ölçüp biçerek, aralarında bağlantı kurarak, seçme yaparak, dizem sağlayarak gerçekleştirilecekti **XLVIII - XLIX, LII - LIII, CXVI - CXVII, 149**

sirk: (FD), 24, 107, 235

SİKRİYABİN, Aleksandr Nikolayeviç: (FD), 83, 87, **89**, 245

SMİŞLAYEV, Valeri: Sovyet tiyatro yönetmeni, Proletkult tiyatrosunun kuramcılarından, 26

Sokağın Vahşi Çocukları (Wild Boys of the Road, 1933): Wellman'ın, Ekk'in **Yaşam Yolu**'ndan esinlenen filmi, 243

Sokak (Die Strasse, 1924): Grüne'nin filmi, 268

Son Maskeli Balo (Posledni maskarad, 1934): Çiyaurelli'nin filmi, 157

Son Milyarder (Le dernier milliardaire, 1934): Clair'in filmi, 236, 253

soyut geometricilik (suprematism): (FD), 65

soyutlama (abstraction): (FD), 172, 181, 320, 322-323

SPENCER, Herbert (1820 - 1903): İngiliz filozof, toplumbilim ve ruhbilimci, **183**

SPINOZA, Baruch (1632-1677): Portekiz Yahudisi kökenli Hollandalı filozof, 62

STANİSLAVSKİ, Konstantin Sergeyeviç (1863-1938): Gerçek adı: Konstantin Sergeyeviç Alekseyev. Sovyet tiyatro oyuncu, yapımcı, yönetmen, kuramcı ve öğretmeni. Çarlık Rusyasından SSCB'ye geçişte klasik tiyatro dağarcığının ve sanatının

savunucusu. Stanislavski tiyatroda görünçlüklemenin ve oyunun, gerçekliğin eksiksiz bir yansıması olmasını istedi; bundan dolayı «Stanislavski dizgesi» tiyatroda doğalcılığın temsilcisi sayılır. Meyerhold ile öğrencisi Eisenstein ise bu doğalcılığa karşı çıktılar, 19, 41

STASSOV, Vladimir Vasilyeviç (1824-1906): Rus sanat tarihçisi, müzikbilimci, 221 - 223

STEINBECK, John (1902 - 1968): Amerikalı romancı, 300

STENDHAL (1783-1842): Gerçek adı: Henri Beyle. Fransız romancısı, 110

STERNBERG, Joseph von 1894-1969): Avusturya kökenli Amerikalı sinema yönetmeni, 126, 243

STRAUCH, Maksim Maksimoviç (1900-): Sovyet tiyatro ve sinema oyuncusu. Eisenstein'ın Riga'dan çocukluk arkadaşı ve 1921'de Proletkult Tiyatrosundan başlayarak onun ölümüne dek en yakın çalışma arkadaşı. Eisenstein'ın kimi filmlerinde oynadığı gibi yönetmen yardımcılığında da bulundu, 22, 109, 235

STRAUSS, Richard (1864 - 1949): Alman besteci ve orkestra yöneticisi, 237, 247

SUE, Eugène (1804-1857): Gerçek adı: Marie-Joseph Sue. Fransız romancısı, 171

SUKOTİN, Mikail: Tolstoy'un damadı, 200

SULLIVAN, John Lawrence (1858-1918): Amerikalı ağırsıklet boks şampiyonu, 301

SURİKOV, V.İ.: Rus ressamı, 221, 223

SUTİRİN, Vladimir Andreyeviç (1902-): Sovyet sinema eleştirmeni, 154

SUTTER, John Augustus: (FD), 159

süzek (tulle): Işığın önüne konan ince kumaş ya da tülden yarı saydam yayındırıcı; görüntüye yumuşak, düşsel bir görünüş verir, 55

Şanghay Ekspresi (Shanghai Express, 1932): Joseph von Sternberg'in filmi, 243

ŞÇORS, Nikola Aleksandroviç (1895-1919): İç savaş sırasında Alman işgaline karşı direnen Ukraynalı çeteci. Yaşamı Dovjenko'nun aynı adlı filmine konu oldu, 334

Şçors: Dovjenko'nun filmi (1939), 334

ŞÇUKİN, Boris Vasiliyeviç (1894-1939): Sovyet tiyatro ve sinema oyuncusu, 257

Şen Kanarya (Veseliy kanareyka, 1929): Kuleşov'un filmi, 51

«Şen Sokak»: Natan Zarkl'nin oyunu, 109

Şeytan'ın Üzüntüleri (The Sorrows of Satan, 1926): Griffith'in filmi, 310

«Şimşek Çakışı» («A Flash of

Lightning», 1868): Amerikan melodramlarından, **306**

ŞİŞKOV, Aleksandr Semyonoviç (1754-1841): Rus asker ve devlet adamı, **330**

ŞKLOVSKİ, Viktor Borisoviç (1893-1984): Sovyet yazarı, yazın kuramcısı, eleştirmen, oyunluk yazarı. Eisenstein'ın yakın arkadaşı. Sinemayla da yakından ilgilendi; bu alanda da kuramsal yapıtlar verdi; oyunluk çalışmalarına katıldı; Eisenstein'ın yaşamını ve sanatını ele alan **«Eisenstein Üzerine Kitap»**ından (**«Kniga pro Eisenstein»**, 1971) başka sinema üzerine çeşitli yapıtları vardır, 109

ŞUB, Ester (ya da Esfir) İlyiniçna (1894-): Sovyet kadın kurgucu ve yönetmeni; derleme filmin kurucularından, 23, 75, 254

ŞUMYATSKİ, Boris: Sovyet sinema yöneticisi. Sesli sinemanın başında SSCB sinema işleyiminin başına getirildi. Son derece katı, bağnaz tutumuyla Sovyet sinemasının sanat alanındaki gelişmesine ket vurdu. Özellikle Eisenstein'ın bütün film önerilerini engelledi: **Bejin Bataklığı**'nı yasaklattı. 1938 başında hemen hemen bütün çalışma arkadaşlarıyla birlikte görevinden alındı, LXXVII - LXXVIII, LXXX

tanka: Japon koşuğunun klasik biçimi. Beş dizeli, otuz bir seslemlidir (1. ve 3. dizeler beşer; 2., 4., ve 5. dizeler yedişer seslemli). Önce halk şarkısı olan tanka (anlamı «kısa şarkı») 7. yüzyıldan başlayarak yazılı koşuğun klasik biçimi oldu. Daha sonra daha da kısalarak haiku biçimi ortaya çıktı, **38-40, 44, 46, 47**

TARASOVA, Alla (1898-) : Sovyet tiyatro ve sinema oyuncusu, **131-132**

Technicolor: ABD'de geliştirilen bir renkli film yöntemi, 254

tek resimli çevirim: Her seferinde bir tek resim saptama yoluyla yapılan çevirim; böylelikle canlandırma filmi elde edilir, 54

THACKERAY, William Mackepeace (1811-1863): İngiliz romancısı, 271

Théâtre des Arts (Sanatlar Tiyatrosu): Jacques Ruché'nin 1910'da Paris'te kurduğu tiyatro, 251, 254

THOMAS, Augustus (1857 - 1934): Amerikan oyun yazarı, 301

THOMPSON, Denman (1833 - 1911): Amerikalı tiyatro oyuncusu, oyun yazarı, **300**

TIECK, Johann Ludwig (1773 - 1853): Alman yazarı, 327

«Timaios»: Platon'un son söyleşmelerinden. Timaios, İ.Ö.

5. yüzyılda yaşamış bir Yunan filozofudur, 214
tipleme (typage): (FD), **21, 149-150, 155-156, 163**
TİSSE, Edouard Kazimiroviç (1897-1961): SSCB'nin en büyük görüntü yönetmeni. Eisenstein'ın **Grev**'den (1924), **Korkunç İvan**'ın ilk bölümüne dek (1943-46) bütün filmlerinin görüntü yönetmeni. Litvanya'da doğan Tisse, sanat ve fotoğrafçılık öğrenimi gördü. Sinemaya İlk Dünya Savaşında cephede haber filmleri çekerek başladı. Özellikle devrim ve iç savaş sırasında belgesel filmler çevirerek ustalaştı. Böylelikle bir olayın, bir görünçlüğün en önemli yanını, özünü hemen kavrayıp en uygun biçimde çerçeveleyerek saptamada beceri kazandı. Bu belgeci tutumunun yanı sıra, görüntü düzenlemesinde, görsel güzellikleri yakalamakta da aynı ustalığı gösterdi. 1918-24 arasında Lenin'in sinemadaki görüntülerinin hemen tümünü Tisse saptadı. Moskova'daki ilk 1 Mayıs töreni (1.5. 1918) ile ilk Sovyet öyküllü filmi **İşaret (Signal**, 1918, Arkatov) Tisse tarafından saptandı. Eisenstein'ın filmleri dışındaki başlıca filmleri şunlardır: **Orak ve Çekiç (Serp i molot**, 1921, Gardin), **Açlık... Açlık... Açlık... (Golod... Golod... Golod...**, 1921, Gardin, Pudovkin), **Aerograd** (1935, Dovjenko), **Elbe'de Buluşma (Vstreça na Elbe,** 1949, Aleksandrov), **Glinka** (1952, Aleksandrov), **Ölümsüz Garnizon (Bessmertnyi garnizon,** 1956, Zakar Agranenko. Tisse bu filmde yönetmenliği de paylaştı), LXXXII, LXXXVII
titrem (tone): (FD), **96, 196, 252, 342**
titremsel kurgu (tonal montage): (FD), **91-94,**
tiyatro deneyimi: **XL-XLVII, 18-22, 50**
TOLSTOY, Lev Nikolayeviç: (FD), **198, 200-201,** 271
toplayıcı ışıldak: Dar bir alana çok güçlü ışık yöneltebilen işlik ışıldağı, 55
Toprak (Zemliya, 1930): Dovjenko'nun filmi, 320
Toprak Susadı (Zemliya jajdlyot, 1930): Raisman'ın filmi, 243
TOULOUSE - LAUTREC, Henri de (1864-1901): Gerçek adı: Henri Marie Raymond de Toulouse - Lautrec - Monfa. Fransız ressamı, 65, 110
TOUSSAINT L'OUVERTURE (1743-1803): Haitili siyasacı, devrimci, Fransızlarca tümgeneralliğe yükseltildi; buna karşın Haiti'yi bağımsızlığa kavuşturmak için çarpıştı. Tutuklandı, Fransa'ya götürüldü. Haiti'nin bağımsızlığına kavuşmasından az

önce öldü. Toussaint L'Ouverture'ün yaşamı birçok yapıta konu oldu. Başlıcaları: **«Saat ve İnsan»** (**«The Hour and the Man»**, 1840, Harriet Martineau), **«Kara Majeste»** (**«Black Majesty»**, 1928, John W. Vandercook), **«Devrimciler»** (**«The Revolutionists»**, Selden Rodman, Henri Christophe), **«Kara Konsül»** (**«Çornii Konsul»**, Anatoli K. Vinogradov), **«Kara Napoleon»** (**«Der schwarze Napoleon»**, Percy Waxman). Eisenstein önce 1930'da Hollywood'da, sonra 1933-34'te SSCB'de Toussaint-L'Ouverture'ün silah arkadaşı Jean-Jacques Dessalines'le ilgili olarak **Kara Konsül** adlı bir film çevirmeyi tasarlamıştı, 159

TRAUBERG, İlya Zakaroviç (1905-1948): Sovyet sinema yönetmeni, 149, 243

TRETYAKOV, Sergey Mikayloviç (1892-1939): Sovyet oyun ve oyunluk yazarı, tiyatro yönetmeni, gazeteci, ozan. 1921'de Proletkult tiyatrosundan beri Eisenstein'ın en yakın arkadaşlarından, 20

Tretyakova Galerisi: Moskova'da tecimen, derlemci, sanat koruyucusu Pavel Tretyakov (1832-1898) tarafından kurulan sanat galerisi; 1918'de ulusal müze oldu; kısaca «Tretyakovka» diye de adlandırılır, 130

TROLLOPE, Anthony (1815-1882): İngiliz romancısı, 271

TS'ANG CHIEH: Çin geleneğine göre İ.Ö. 7. yüzyılda Çin yazısının ilkel biçimini ortaya koyan kişi, 42-44

TURGENİYEV, İvan Sergeyeviç (1818-1883): Rus romancı ve ozanı, 271

«Tushmaker'in Diş Çekme Aygıtı» (**«Tushmaker's Toothpuller»**, 1855): Phoenix'in öyküsü, 308

«Tutkun Bayaderka»: Opera, 31

«Tütün Yolu» (**«Tobacco Road»**, 1932): Caldwell'in romanı, 1937'de Jack Kirkland tarafından oyunlaştırıldı. 1941'de John Ford tarafından sinemaya aktarıldı, 300

TWAIN, Mark (1835-1910): Gerçek adı: Samuel Langhorne Clemens. Amerikalı gazeteci, yazar, gülmece yazarı, 306-307

TZVETKOV, Pavel: Rus rahibi. Eisenstein'ın **Korkunç İvan** filminde dinsel görünçlüklerde danışmanlık yaptı, 345

«Uçurum» (**«Bejna»**, 1922): Pletniyev'in Proletkult tiyatrosunda oynanan güldürüsü. Eisenstein bezemci olarak çalışmıştı, XLV, 26-27

«Ulysses»: Joyce'un romanı (1922). Eisenstein, içinden konuşma uygulayımını sinemaya aktarmak için bu romanı uyarlamak istedi ve

1930'da Joyce'la bu konuyu görüştü, ancak tasarı gerçekleşmedi, **CXXXVII - CXXXIX**, 124, 249

Usher Evi'nin Düşüşü (La Chute de la Maison Usher, 1927): Edgar Allan Poe'nun öyküsünden Epstein'ın uyarladığı film, 58

UZUME: Uzakdoğunun Sevinç Tanrısı, 72

«Üçüncü Richard» («Richard III), 1507): Shakespeare'in beş perdelik trajedisi, 296, 298

«Ünlüler» («Voyelles»): (FD), 252

üsttitrem (overtone): (Müzikte) Temel egemen öğe sesinin titreşimiyle birlikte yer alan benzer titreşimler dizisi. Bunlar üsttitremler ve alttitremlerdir. Bunların birbirlerine çarpışı, bunların temel sese çarpışı, temel sesi ikinci derecede bir titreşimler dizisiyle çevreler. Eisenstein'ın sinemada üsttitremsel kurguyu dayandırdığı temel, **CXXX - CXXXIII, 82 - 87**, 96-98

üsttitremsel kurgu: (FD), **86**, 88, 94-95,

VASİLİYEV KARDEŞLER: Bu takma adla tanınan, ama aralarında kan bağı bulunmayan Sovyet sinema yönetmenleri: Georgi Nikolayeviç Vasiliyev (1889-1946), Sergey Dimitriyeviç Vasiliyev (1900-1959), 1929-43 arasındaki bütün filmlerini birlikte çevirdiler, 23, 149

VEBER, Pierre (1869-1942): Fransız yazarı, **252**

VENDRYES, Joseph (1875 - 1960): Fransız dilbilimcisi, 328, 330

VERBİTZKAYA: Bu yüzyılın başlarında gözde olan Rus kadın piyasa romancılarından, 143

VERESAYEV, Vikenti Smidoviç (1867-1945): Gerçek adı: Vikenti Vikentiyeviç Smidoviç. Rus-Sovyet yazarı, hekim, 200

VERTOV, Dziga (1896-1954): Gerçek adı: Denis Arkadiyeviç Kaufman. Sovyet yönetmen, belge filmci ve kuramcısı. Sovyet ve dünya belgesel sinemasının kurucularından. Ekim devrimiyle haber filmciliğine başladı, **XLVIII - XLIX**, LII - LIII, **CXVI - CXVIII**, 58, 89, 268, 334

VICTORIA I (1819-1901): İngiltere kraliçesi (1837-1901), 309

VIDOR, King Wallis (1894 - 1982): Amerikalı sinema yönetmeni, 243, 286

Victoria dönemi: İngiltere kraliçesi Birinci Victoria'nın hükümdarlık yıllarını (1837 - 1901) kapsayan uzun süre. İşleyim devrimini de içine alan bu süre, İngiliz yazınında Victoria dönemi olarak anılır, 260-261, 271

VİŞNEVSKİ, Vsevolod Vitalyeviç (1900-1951): Sovyet oyun ve oyunluk yazarı, sinema ve yazın eleştirmeni. Eisenstein'ın yakın arkadaşlarından. Eisenstein yeniden göze girdiğinde **«Eisenstein»** (1939) adlı bir kitapçıkla onun uğradığı haksızlıkları ve engelleri sergiledi, 254

Viva Villa: Conway'in filmi (1934). Bir bölümünü Howard Hawks'ın yönettiği ve Meksika devrimini konu alan film, 243

VOLKENSTEIN, Vladimir Mikailoviç: Rus yazarı, 109

WAGNER, Richard: (FD), 245

WALKLEY, A.B.: İngiliz gazetecisi, **271**

WEBSTER, John: (FD), 109 298

WELLS, Herbert George (1866 - 1946): İngiliz yazarı, **344**

WELTMANN, 109

WERNER, Richard Maria: Dilbilimci, **327**

WHITE, Pearl (1889-1938): Gerçek adı: Victoria Evans Wright. Amerikalı kadın sinema oyuncusu, 305

WHITMAN, Walt: (FD), 306

WOLHEIM, Louis (1880-1931): Alman kökenli tiyatro ve sinema oyuncusu, 265

WORTH, Charles Frédéric (1825-1895): Fransız - İngiliz moda yaratıcısı. Canlı mankenleri ilk kez kullanan terzi, **130**

WUNDT, Wilhelm Max (1832 - 1920): Alman filozof, ruhbilimci ve fizyoloji bilgini. Deneysel ruhbilimin kurucusu, **180**

YAKAMOCHI (Otomo no Yakomochi) (öl. 785): Japon ozanı, 39

«Yalnızca Yemek» (**«Just Meat»**): London'un Griffith tarafından **Altın Uğruna (For Love of Gold,** 1908) adıyla sinemaya uyarladığı öyküsü, 294

YAMEI: Japon haiku ozanı, 31

YANUKOVA, Vera: Sovyet tiyatro oyuncusu. Eisenstein'ın 1923'te görünçlüklediği **«Akıllı»** da Mamayeva rolünü canlandırdı, 22

yaratıcı esrime (creative ecstasy). Bak. esrime

Yaşam Ne Olağanüstü Değil mi? (Isn't Life Wonderful?, 1924): Griffith'in filmi, 309

Yaşam Yolu (Putyovka v jizn, 1931): Ekk'in filmi, 243

Yaşasın Meksika!: Eisenstein'ın filmi, (FD), 243

Yaşayan Ölü (Jivoi trup, 1929): Otzep'in filmi, 74

yavaşlatılmış devinim: Alıcının olağan hız üstünde çalıştırılıp elde edilen filmin olağan gösterici hızıyla oynatılması sonucu, bir filmin herhangi bir görünçlüğündeki devinimin, gerçektekin-

den daha yavaş görünmesi durumu, 54

YAZIKANOV, İ.: Sovyet tiyatro oyuncusu. Eisenstein'ın 1923'te görünçlüklediği **«Akıllı»**da Glumov'u canlandırdı, 22

«Yegor Buliçov'la Öbürleri» (**«Yegor Buliçov i drugiye»**, 1931): Gorki'nin son yıllarında yazdığı ve 1917 şubatından 1930'lara dek Rusya'nın tarihini ele alan bir dizi oyunun ilki. Eisenstein'ın dilediği gibi, daha sonra, bu diziden iki oyun daha yayımlandı, ama dizi yine eksik kaldı, 109, 111

Yığın (The Crowd, 1928): King Vidor'un filmi, 286

yığın filmi (mass-film) LXXXVIII, 167

yığın-kahraman (mass-hero): 147, 160, 165

«Yönetim («Rejissura», 1933 - 48): Eisenstein'ın Devlet Sinema Enstitüsündeki yönetmenlik derslerine dayanan, yönetimin kuramsal ve kılgısal yönlerini ele alan yapıtı. Üç ciltten oluşması öngörülen yapıtın ancak ilk cildi Eisenstein eliyle basıma hazır duruma getirilebildi. Bu bölüm **«6 Ciltte Seçme Yapıtlar»**ın 4. cildinde yayımlandı, 138

Yumurcak (The Kid, 1921): Chaplin'in filmi, 40

YURANOSUKE: Japon Kabuki tiyatrosu oyuncusu, 35

YUTKEVİÇ, Sergey Yosifoviç (1904-1985): Sovyet tiyatro ve sinema yönetmeni. 1921'de Meyerhold'ün Tiyatro Enstitüsü'ndeki öğrenciliğinden beri Eisenstein'ın en yakın arkadaşlarından. Eisenstein'la birlikte tiyatroda çalıştı, FEKS topluluğunun kuruluşuna katıldı. 1925'te sinemaya geçti. 1933'te Cumhuriyetin 10. yıldönümünde Milli Eğitim Bakanlığınca Türkiye'ye çağrıldı ve Lev Oskaroviç Arnstam'la birlikte **Türkiye'nin Kalbi Ankara (Ankara, serdçe Türeçkii**, 1934) adlı belgeseli çevirdi (Atatürk'ün kendi sesinden Onuncu Yıl Söylevi bu filmle saptandı). Devlet Sinema Enstitüsü'nde öğretmenlik yaptı. Eisenstein'ın **6 Ciltte Seçme Yapıtlar»**ını yayımlayan kurulun başına getirildi. Başlıca filmleri: **Altın Dağlar (Zlatye gori**, 1931), **Karşı Plan (Vstroçni**, 1932, Ermler'le), **Othello** (1956), 157, 160

zamandaşlık (simultaneity): 38

ZARKİ, Natan A. (1900-1935): Sovyet oyun ve oyunluk yazarı. Özellikle Pudovkin'in filmleri için hazırladığı oyunluklarla dikkati çekti. 1933'te Eisenstein için **Moskova (Moskva)** adlı çok geniş oylumlu bir oyunluk hazırladı, ama bu tasarı ger-

çekleşmedi. Bir trafik kazasında genç yaşta öldü. Başlıca oyunlukları: **Ana (Mat,** 1926, Pudovkin), **Sen Petersburg'un Sonu (Konyets Sankt Peterburga,** 1927, Pudovkin), **Utku (Pobeda,** 1938, Pudovkin, Doller; Zarki'nin ölümünden sonra), 109, 160, 333

ZIEGFIELD, Florenz (1867 - 1932): Amerikan rövü (show) yapımcısı, **«1907 Çılgınlıkları» («The Follies of 1907»)** adlı rövüyle Amerikan eğlence dünyasına kalabalık oyunculu, varsıl giysi ve bezemli, güzel kadınlarla dolu ve geçmiş yılın sosyete olaylarını işleyen yeni bir görünç çeşidi getirdi ve bunu sürdürdü. Ziogfield'in yaşamı ve rövüleri sinemada sık sık canlandırıldı, 301

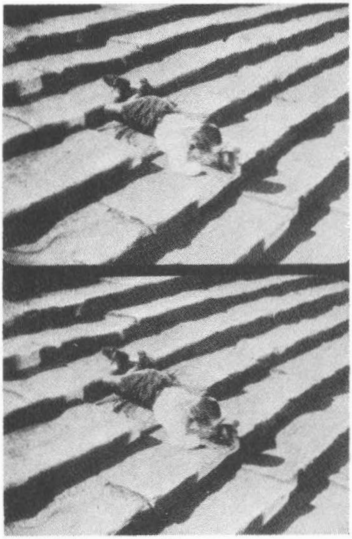
zincirleme (dissolve): İlk çekimin son görüntülerinin, bir sonraki çekimin ilk görüntülerinin üstüne binmesiyle gerçekleştirilen bir noktalama yöntemi, 151, 268, 282, 298

ZOLA, Emile: (FD), 110, 135 - 137, 200, 203, 228-229

Zorro'nun İşareti (The Mark of Zorro, 1920): Niblo'nun filmi, 269-270

Zvenigora: Dovjenko'nun filmi (1928), 58

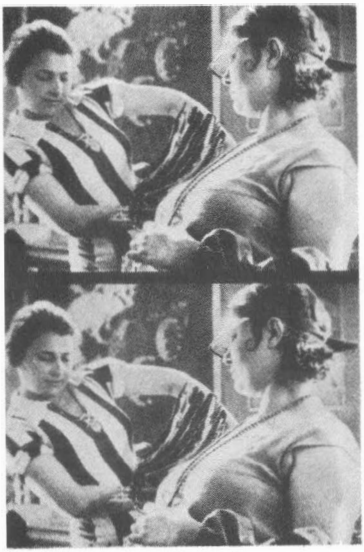
ZWEIG, Stefan (1881-1942): Avusturyalı yazar; romanlar, öyküler ve özellikle yaşam-öyküleriyle dikkati çekti, 273-274



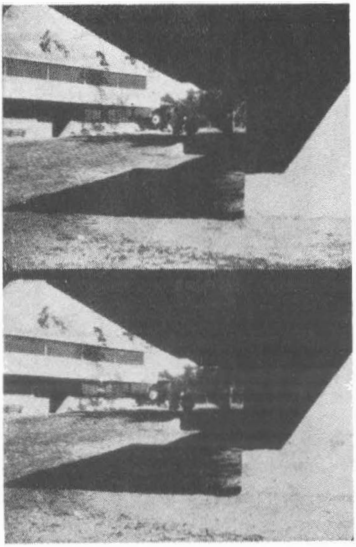
1. ÇİZİSEL ÇATIŞMA



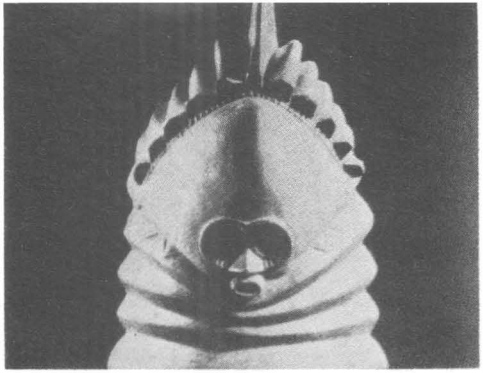
2. DÜZLEMLERİN ÇATIŞMASI



3. OYLUMLARIN ÇATIŞMASI



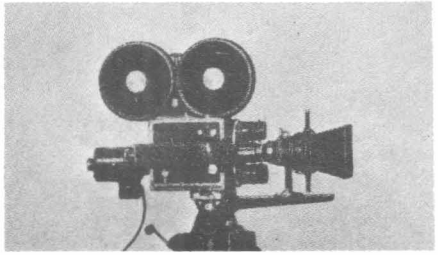
4. UZAMSAL ÇATIŞMA

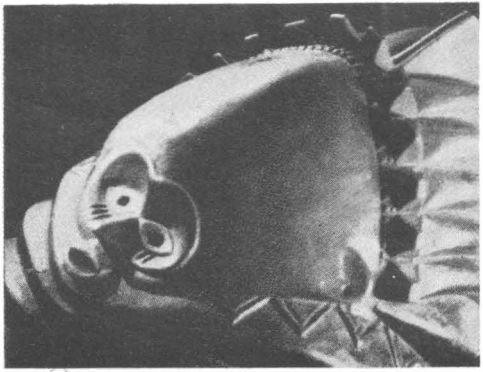


DURUK

ÇATIŞMA = DEVİMSEL

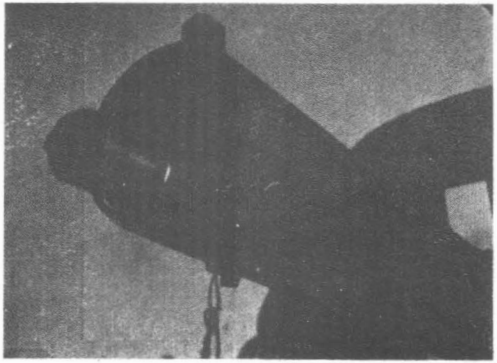
ALICI





6.





" Ekim" den

7.





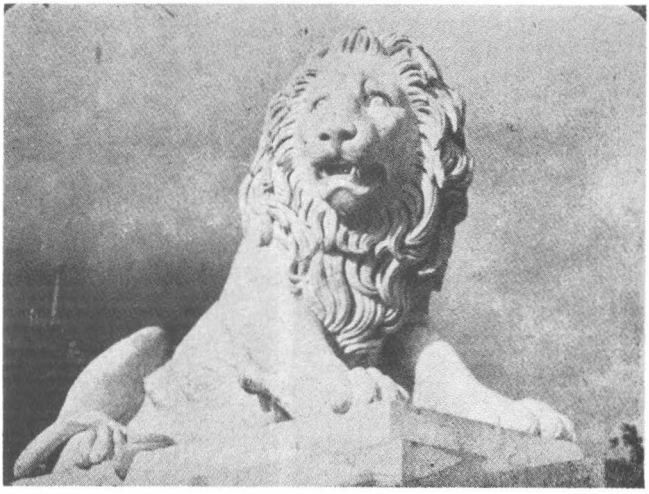
"Potemkin" den

YAPAY YOLDAN GERÇEKLEŞTİRİLMİŞ DEVİNİM GÖRÜNTÜLERİ

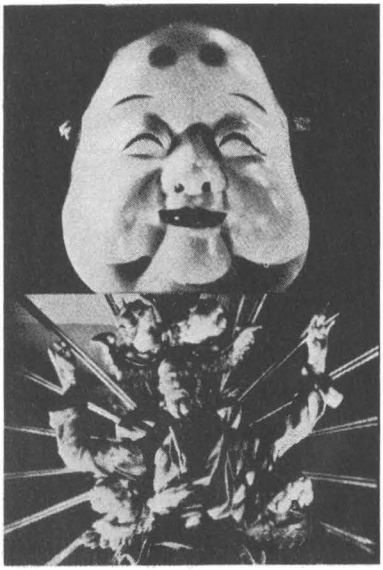
a. Mantıksal

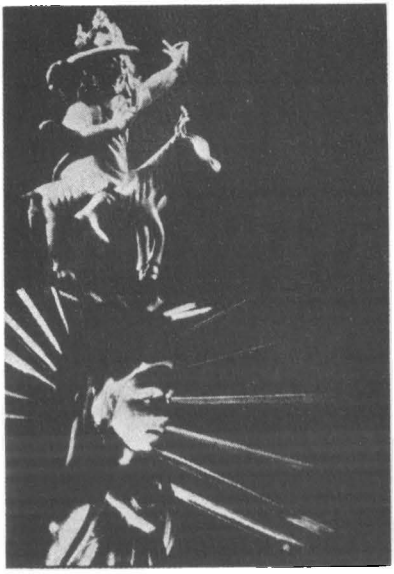






8.



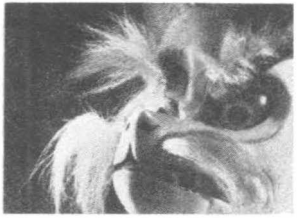


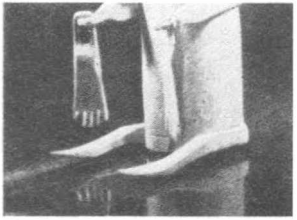
9.

YAPAY YOLDAN GERÇEKLEŞTİRİLMİŞ
DEVİNİM GÖRÜNTÜLERİ

b. Mantıkdışı

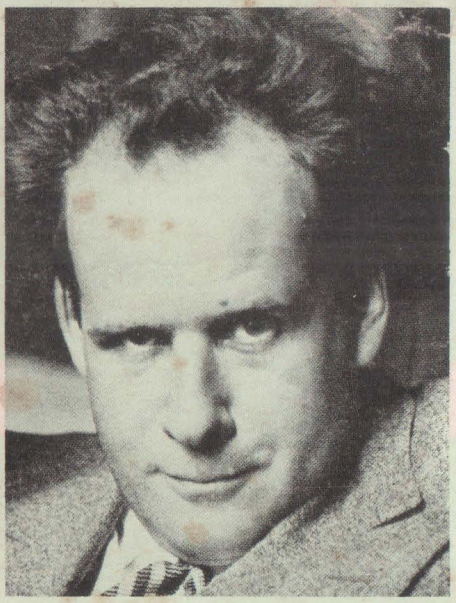







ANLIKSAL DEVİMSELLEŞTİRME



SERGEY M. EISENSTEIN

Sinema tarihine «bütün zamanların en iyi filmleri»ni bırakmış olan Eisenstein'ın *Film Duyumu* kitabından sonra *Film Biçimi*'ni de yayımlamakla mutluluk duyuyoruz. Hemen hemen film çevrilen tüm ülkelerde çoktan çıkmış ve yeni basımları yapılmış olan bu iki temel kuramsal kitabın bizde de —çok geç olmakla birlikte— sonunda yayımlanabilmiş olması sevindiricidir. «Bütün sanatların en önemlisi» olarak kabul edilen sinemanın, yaratıcılarından olduğu kadar izleyicilerinden de çok geniş bir bilgi düzeyi istediğini bu iki kitap bize açık açık göstermektedir. İnsanbilimden resme, mimariden müziğe, dilbilimden edebiyata, tiyatroya dek çeşitli bilim ve sanat alanlarında bilgi sahibi olan Eisenstein, bu iki yapıtında sinemanın temel sorunlarını bir bilim adamının titizliğiyle ele almakta ve gerçek bir sinema yapıtının nasıl oluşturulması gerektiğini temellendirmeye çalışmaktadır. «Sanat her zaman bir çatışmadır; toplumsal görevinden ötürü, doğasından ötürü, yöntembiliminden ötürü» diyen Eisenstein, bu iki kitabıyla büyük bir yönetmen olduğu kadar büyük bir kuramcı, düşünür ve araştırıcı olduğunu da göstermektedir.

Film Duyumu'nun ve *Film Biçimi*'nin, Nijat Özön'ün bilgili çevirisiyle, uzun «Giriş» yazısıyla, önsözleri ve notlarıyla, çeşitli kaynakları tarayarak yaptığı eklerle, öteki dillerde çıkan çeviriler arasında en eksiksiz ve kapsamlı basımlar olmaya hak kazandıklarını da ayrıca övünerek belirtmemiz ger

PAYEL
1250 Lira