P
payel

FİLM DUYUMU

Çeviren: Nijat Özön

SERGEY M. EISENSTEIN









PAYEL YAYINLARI : 68
Sinema Kitapları : 1

Kapak düzeni : Burçak Evren
•
Dizgi-baskı : Doğuş Matbaası
•
Kapak Filmleri ve basımı : Ebru Grafik
•
Cilt : Numune Mücellithanesi

SERGEY M. EISENSTEIN

FİLM DUYUMU

Çeviren : NİJAT ÖZÖN



PAYEL YAYINEVİ
İstanbul

Yapıtın özgün adı : The Film Sense

•

Türkçe birinci basım : Ekim 1984

□ İÇİNDEKİLER

Çevirenin Önsözü VII

GİRİŞ

1. YAŞAMI XV
2. YAPITI XL
3. KURAMI CII
   A. Film Dizelgesi CLI
   B. Tiyatro Dizelgesi CLXXVIII
      Giriş Kaynakçası CLXXXVIII

FİLM DUYUMU

1. Önsöz 1
2. İngiltere Basımına Önsöz 5
3. Yıldızların Ötesinde 11
4. Omuz Çekiminde 13
5. Zavallı Salieri 15
6. Önsöz 17

Birinci Bölüm
Sözcük ile Görüntü 23

İkinci Bölüm
Duyumların Eşlenmesi 69

Üçüncü Bölüm
Renk ile Anlam 103

Dördüncü Bölüm
Biçim ve İçerik: Uygulama 137

I. Ek
Çarpıcı Kurgu 185

II. Ek
Grev'den Bir Ayrım 189
III. Ek
Bir Amerikan Trajedisi'nden Bir Ayrım 191
IV. Ek
Sutter'in Altını'ndan Bir Ayrım *197*
V. Ek
Yaşasın Meksika'nın İlk Taslağı 203
VI. Ek
Fergana Kanalı 209
VII. Ek
Nasıl Yönetmen Oldum? 219
Film Duyumu'nun Kaynakçası 231
Açıklamalı Dizin 241

ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ

Eisenstein elli yaşında öldü. Doğumu iki yıl ileriye kaydırılırsa, bu elli yıl 20. yüzyılın ilk yarısıyla çakışır. Eisenstein bu yüzyılın ilk yarısının bütün siyasal, toplumsal, sanatsal serüvenlerinin çoğunu yaşadı: İki dünya savaşının acılarını gördü. Tarihin dönüm noktalarından biri olan bir devrimin doğuşuna tanık oldu, bunun doğum sancılarını çekti. Tomurcuklanan, yeşeren, olgunlaşan ya da yitip giden sanat akımlarını izledi, kimilerine katıldı.

Çok yönlüydü Eisenstein: Tiyatro ve sinema yönetmeni, ressam, karikatürcü, bezemci, yazar, kuramcı, öğretmen. Üç yıl mühendislik öğrenimi gördüğünden bilime, uygulayıma, matematiğe, çözümlemeye yatkın bir kafası vardı. Ve alabildiğine engin ekini. Yazın, felsefe, resim, müzik, tarih, budunbilim... hiçbiri yabancı değildi ona. Geleneksel sanatı, eski ekini yadsımakla, hatta bunları yok etme ereğiyle işe girişen yirmi yaşlarındaki delikanlı, sonunda sanatın ve ekinin tutkunu olup çıktı. Sanatın gizemlerini ortaya çıkarmak, sanat ile bilimin bireşimini gerçekleştirmek istiyordu Eisenstein. Bunun için en ufak bir fırsatı kaçırmaksızın okudu, inceledi, kafa yordu, öğrendi, uyguladı, yazdı, öğretti. Sanatın hem kuramını hem de uygulamasını bir arada yürütmeye çalıştı. En çok sevdiği kişi olan Leonardo da Vinci'nin yolundan yürüdü; bu Rönesans ökesinin (dâhisinin) bir benzeri olmak istiyordu; büyük ölçüde de başardı bunu. Asıl ereğiyse, Marx'ın «*Kapital*»inin ekonomide, Darwin'in «*Türlerin Kökeni*»nin dirimbilimde tuttuğu yeri, sanat kuramında tutabilecek bir yapıtı gerçekleştirmekti. Yoğun film çalışmaları, öğretim çalışmaları, çeşitli engeller buna olanak vermedi. Ama geride bıraktığı yayımlanmış ve yayımlanmamış yazıları, notları, yarım kalmış kitapları sanat, özellikle

sinema sanatı konusunda en özgün, en verimli çıkış noktalarını veren ipuçlarıyla doludur.

***

Sinemayla yaşıttı Eisenstein; sinemanın ilk yarım yüzyıllık serüvenini yaşadı; bu serüvene hem yaratıcı hem kuramcı hem de eğitici olarak en büyük katkıyı sağladı. Sessiz sinemanın, bugüne kadarki bütün sinemanın belki de en büyük yapıtı *Potemkin Zırhlısı* onundur. Sinemayı yönlendirmek istediği anlıksal sinema yolundaki ilk örnek *Ekim* onundur. Görsel-işitsel sanatın en ustaca uygulandığı sinema ürünü *Aleksandr Nevski* onundur. Sinemanın, bütün sanatların bireşimi olarak en iyi örneklerinden *Korkunç İvan* onundur.

Anamalcı ülkede de, toplumcu ülkede de, günümüzün terimiyle üçüncü dünya ülkesinde de çalıştı Eisenstein. Sanatçının yaratıcı çalışmasına her toplumun kendi yöntemince, kendi gerekçeleriyle koyduğu sınırlamaların, engellemelerin acısını tattı; yarım kalmış filmlerinin, gerçekleştirilememiş tasarıların acısını yüreğinde taşıdı. Aynı sınırlamaların, engellemelerin kuramsal çalışmalarına uzanmasına karşı direndi.

Eisenstein'ın sinemadaki çalışmaları yaratıcılık, kuramcılık ve öğretimi kapsar. Eisenstein için bunlar, birbirinden ayrı değil, iç içe geçmiş, örgensel bağları olan, birbirinden kaynaklanan etkinliklerdir: Eisenstein filmini yaratırken, yarattıktan sonra bunun kuramsal özelliklerini düşünür; kuramını geliştirirken bunun nasıl uygulanabileceğini tasarlar. Filmlerini, kuramlarını derslerinde gereç olarak kullanır; derslerinde öğrencileriyle birlikte hazırladığı görünçlüklemelerse (mizansenlerse), ileride çevireceği filmlerin gereçleridir.

Demek ki kuram, Eisenstein'ın yapıtının ayrılmaz bir parçası, üstelik büyük ve önemli bir parçasıdır. 1964-1970 arasında yayımlanan «*Altı Ciltte Seçme Yapıtlar*»ın büyük boyda, tıkız dizilmiş dört bine yakın sayfadan oluştuğu, üstelik bunların, henüz tümü yayımlanmayan kuramsal çalışmalarının üçte biri kadar olduğu gözönüne alınırsa bu önem kolayca anlaşılır. Kısacık bir yaşamın yoğun çalışmaları ve olayları, Eisenstein'ın bütün bu gereci tek bir yapıtta derli toplu biçimde ortaya koyma-

sına olanak vermemiştir. Yarım kalmış filmleri, gerçekleştirilmemiş film tasarıları gibi, Eisenstein'ın kuramsal yapıtı da yarım kalmıştır. Bundan dolayı elimizde dizgesel bir kuram yapıtı yoktur Eisenstein'ın. Yine de yayımlanmış, yayımlanmamış yazıları, bu kuramsal çalışmaların belli başlı çizgilerini ortaya koymaktadır.

***

Çevirisini sunduğumuz *«Film Duyumu»* ile *«Film Biçimi»* nin Eisenstein'ın kuramsal çalışmaları içinde özel bir yeri vardır. Gerçekte bu iki yapıt, önce SSCB'deki, sonra da yabancı ülkelerdeki süreli yayımlarda çıkmış yazılarından derlenmiştir; ama en azından şu özellikleri taşır: Bunlar, Eisenstein'ın kitap olarak yayımlanan ilk yapıtlarıdır. Yine kitap olarak ilk kez SSCB'de değil yabancı ülkelerde (önce ABD, sonra İngiltere'de) yayımlanmıştır. İki kitaba giren yazılar, Eisenstein'ın sağlığında, onun onayıyla Amerikalı öğrencisi Jay Leyda tarafından seçilmiş, bunlar Eisenstein tarafından gözden geçirilmiş, düzeltilmiş, yeni bölümler eklenmiştir (kitapların adları bile Eisenstein'ın onayından geçmiştir). Bu kitaplar Eisenstein'ın yayımlanmış yazılarının en önemlilerini kapsar. *«Altı Ciltte Seçme Yapıtlar»* yayımlanıncaya dek, bu iki kitap, Eisenstein'ın kuramları konusunda tek kaynak olmuştur. Biz de bundan dolayı, Eisenstein'ın temel kuramsal görüşlerini ana çizgileriyle yansıtan bu iki kitapla işe başlamayı uygun bulduk. Bu çevirilerin, Eisenstein'ın öbür yapıtlarının çevrilmesine bir başlangıç olması dilek ve umudunu belirtmek isteriz.

***

Çevirinin ilk kitabı olan *«Film Duyumu»* dört bölümden oluşmaktadır. *«Sözcük ile Görüntü»* adını taşıyan birinci bölüm, Eisenstein'ın 1938'de yazdığı *«1938'de Kurgu»* adlı yazının yeniden gözden geçirilmiş biçimidir. Yazar bu bölümde, kurgunun yazın alanındaki örneklerini, kullanılışlarını ortaya koyar ve çözümler. *«Duyumların Eşlenmesi»*, *«Renk ile Anlam»*, *«Biçim ve İçerik»* adlarını taşıyan öbür üç bölüm de yine yazarın 1940-41'de yayımlanan *«Düşey Kurgu»* adlı üç bölümlük

yazısının yeniden gözden geçirilmiş biçimidir. Eisenstein *«Duyumların Eşlenmesi»*nde müzik, şiir ve resimde kurgunun ve özellikle görsel-işitsel olayın çözümlemesini yapar. *«Renk ile Anlam»*, rengi ele alarak, sanatçının yapıtını oluştururken başvurabileceği «karşılıklar»ı araştırır. Burada renk, herhangi bir öğe olarak ele alınmış, hatta renkler arasından da yalnız sarı renk bir örnek olarak seçilmiştir. Böylelikle sarı rengin çağlar boyunca taşıdığı çeşitli simgesel anlamlardan sinemada nasıl yararlanılabileceği ortaya konmaktadır. *«Biçim ve İçerik: Uygulama»*, baştan sona, *Aleksandr Nevski*'nin bir ayrımının en ince ayrıntılarına dek çözümlenmesiyle, sinemada görsel-işitsel birliğin nasıl sağlanabileceğini somut bir örnekle ortaya koymaktadır.

Jay Leyda, *Film Duyumu*'na ayrıca Eisenstein'ın *«Çarpıcı Kurgu»* adlı yazısından bir alıntıyla, tamamlanmış filmi *Grev*'den ve yarım kalmış ya da tasarıdan öteye geçememiş *Bir Amerikan Trajedisi, Sutter'in Altını, Yaşasın Meksika!, Fergana Kanalı* filmlerinin oyunluklarından parçaları ek olarak vermiştir. Biz bunlara, Eisenstein'ın sanat yaşamına girişini, tiyatro çalışmalarını, çarpıcı kurguyu buluşunu anlatan *«Nasıl Yönetmen Oldum?»* adlı yazısını da kattık.

*«Film Duyumu»*nda Eisenstein'ın çeşitli tarihlerde, çeşitli yazılarından yapmayı tasarladığı derlemeler için yazdığı altı önsöz bulacaksınız. Bunlardan yalnız birincisi, kitabın Birleşik Amerika'da 1942'deki ilk basımında yer almış, öbür basımlara girmemiştir. Talihin garip cilvesi Eisenstein'a burada da kendini göstermiş, önsözlerini hazırladığı kitaplar yayımlanmamış, yayımlanan kitabına yazdığı önsöz (İngiliz basımının önsözü) ise savaş koşullarından dolayı zamanında yetişemediğinden kullanılamamıştır. Biz, herhangi bir Eisenstein derlemesinde kullanılabilecek olan bu önsözlerin hepsini, Eisenstein'ın kuramsal çalışmalarındaki ereklerini aydınlatması yönünden, burada vermeyi yararlı gördük.

***

Eisenstein güç bir yazardır: Okur için güç, ama çevirici için büsbütün güç bir yazar. Bu güçlük çeşitli nedenlerden kay-

naklanır: Kimi ele aldığı konuların yepyeni oluşundan, kimi Eisenstein'ın yazış biçiminden (ayrıntı için bak. *«Kuram»*). Çevirici için güçlükleri, Eisenstein'ın yazılarından çoğunun çeşitli zamanlarda değişik kişilerce birkaç kez yapılmış İngilizce, Fransızca çevirilerden de yararlanarak aşmaya çalıştık. Okur için ortaya çıkan güçlükleri de biraz olsun azaltmak için, bu ilk kitabı Eisenstein'ın yaşamını, yapıtını ve kuramını oldukça geniş bir biçimde ele alan bir *«Giriş»* eklemek gereğini duyduk. Ayrıca hem *Film Duyumu*'na hem de *Film Biçimi*'ne açıklamalı bir dizin koymayı yararlı gördük.

Ankara, Nisan 1984 N.Ö.

N O T :

Kitapta yer alan kimi imlerin anlamı şudur:

(17:3) *«Giriş»* bölümünde kullanılan, içinde iki sayı bulunan ayraç, *«Giriş Kaynakçası»*na gönderidir. İlk sayı kaynakçadaki yapıtı, ikincisi gönderme yapılan sayfayı belirtir.

(23) Kitabın metninde kullanılan, içinde tek sayı bulunan ayraç: Kitabın sonundaki kaynakçaya gönderidir.

1 Ayraçsız sayı: Dip notlarına gönderir.

* Açıklamalı dizinde yer alan sözcük, terim ve kavramları metinde ilk geçtiği zaman belirtir.

(E.) Eisenstein'ın notu.

(Çev.) Çevirenin notu.

GİRİŞ

EISENSTEIN: YAŞAMI, YAPITI, KURAMI

(Nijat ÖZÖN)

1. YAŞAMI

Çocukluk Yılları (1898-1915)

1898 (23 Ocak) Sergey Mikayloviç EISENSTEIN, Çarlık Rusya'sının Baltık kıyısındaki sömürgesi Letonya'nın Riga kentinde doğar. Babası, Alman Yahudisi kökenli Mihail Osipoviç EISENSTEIN (doğumu 1865), mimar-mühendistir. Rusya'daki Yahudi düşmanlığından kurtulmak için Ortodoksluğa geçen bir ailedendir. Annesi, İslav kökenli Julia İvanovna KONYETSKAYA, varsıl bir ailedendir. Anneannesi İrayda Matveyevna KONYETSKAYA, büyükbaba İvan İvanoviç KONYETSKİ'nin kurduğu «Neva Buharlı Gemi Ortaklığı» adlı önemli bir ortaklığı yönetmekteydi.

1898 (15 Şubat) Sergey Mikayloviç, Riga Başkilisesinde vaftiz edilir.

1906 (yazı) EISENSTEIN ailesiyle gittiği Paris'te ilk kez sinemayı tanır. Grévin Müzesindeki sinema, küçük E. üzerinde büyük bir etki yapar.

1908 (sonbaharı) E., Riga'daki çağdaş liseye girer. Fransızca, İngilizce okur.

1909 E.'ın annesi, eşini bırakıp Sen Petersburg'a gider. E., babasıyla kalır.

1910 E.'ın annesi tek başına Paris'e gider.

1910 (yaklaşık) E. sirkten ve palyaçolardan büyük ölçüde etkilenir. Oyunlarında ve resimlerinde bunları konu alır.

1912 (9 Mayıs) E.'ın annesi ile babası, Julia'nın başvurusu üzerine boşanırlar. Boşanma, E.'dan gizli tutulur. E. Riga'da babasının yanında kalır; düzenli

olarak Sen Petersburg'a annesinin ve anneannesinin yanına gidip gelir.

1914 (19 Temmuz) Almanya, Rusya'ya savaş açar.

1915 (30 Mayıs) Savaş dolayısıyla Riga boşaltılır. E., Petrograd'a (eski Sen Petersburg) gider, 1918'e dek bu kentte kalır. Bu yolculuk sırasında ilk kez babasına karşı çıkar.

Devrimin ve İç Savaşın Burgacında (1915-1920)

1915-18 E. Petrograd Üniversitesi Mühendislik Enstitüsü'nde öğrenci.

1916 E., İtalyan Rönesansı ve commedia dell'arte'siyle yakından ilgilenir.

1917 (25 Şubat/8 Mart)[1] Petrograd'da ertesi gün için genel greve gidilmesi kararlaştırılır. İlk çatışmalar başlar. E., Aleksandriski Tiyatrosunda LERMONTOV'un *«Maskeli Balo»* oyununu izler. Altı yıllık bir hazırlıktan sonra MEYERHOLD ile GOLOVİN'in görünçlükledikleri bu oyun, çocukluğundan beri tiyatroyu seven E.'ın gelecekteki uğraşını belirleyici bir dönüm noktası olur.

1917 (3 Mart/15 Mart) Çar İkinci Nikola tahtı bırakır. Kasıma dek Geçici Hükümet dönemi sürer.

1917 (yaz-sonbahar) E., Petrograd'daki iki gazetede siyasal karikatürler yayımlar (Sir Gay imzasıyla). Özellikle commedia dell'arte türünde oyunlar, bezemler, giysiler hazırlar.

1917 (3-5 Temmuz/16-18 Temmuz) E., Petrograd'daki Nevski Perspektivinde ordunun Bolşevik göstericileri ezdiğine tanık olur.

---

1 İlk tarih o sırada Rusya'da kullanılan Ortodoks Takvimine (eski takvim), ikincisi Gregoryen Takvimine (yeni takvim) göredir. 1 Şubat 1918'den başlayarak yeni takvim yürürlüğe girmiştir.

1917 (Eylül) Proletkult kurulur.

1917 (24-25 Ekim/6-7 Kasım) Bolşevik Devrimi. 1921'e dek «Savaş Komünizmi» adı verilen dönem başlar: İç savaş ve yabancı ülkelerin Bolşevikleri yıkmak için müdahale savaşları.

1918 (3 Mart) Almanya ile Rusya arasında Brest-Litovsk Antlaşması imzalanır.

1918 (18 Mart) E., İç Savaş ve Müdahale savaşı karşısında üniversitedeki arkadaşlarıyla birlikte gönüllü olarak Kızılorduya katılır. Aynı sıralarda babası da Beyaz Ordu'ya girer. E., istihkâmcı olur. Bu sırada FREUD'ün *«Leonardo da Vinci'nin Bir Çocukluk Anısı»* ile *«Düşler Bilimi»*ni okur.

1918 (20 Eylül) E. cepheye gitmek üzere yola çıkar.

1919-20 (Ocak-Temmuz) E. orduda çeşitli tiyatro etkinliklerine katılır; Maria Pavlovna Puşkin'e ilgi duyar: Mutsuz biten ilk aşk serüveni.

1919 (27 Ağustos) Sinema devletleştirilir.

1919 (1 Eylül) Devlet Sinema Enstitüsü (GİK) kurulur.

1920 (9 Şubat) E., Velikiye Luki Garnizonunda GOGOL'den uyarlanan *«Dava»* ile AVERÇENKO'nun *«Hık Demiş Burnundan Düşmüş»*ünü görünçlükler.

1920 (Temmuz-Ağustos) E. cephede tiyatro bölümü bezemciliğine atanır. Smolensk'te, Minsk'te agit-prop (kışkırtma-propaganda) trenlerinin bezemlerini yapar. Japoncaya ilgi duyar, Japonca öğrenmeye karar verir.

Tiyatrodan Sinemaya (1920-1924)

1920 (27 Eylül) Kızılordu'da görev alan üniversitelilerin terhisleri ve istedikleri üniversiteye gidebilmeleri için karar çıkar. E. terhis edilir, Japonca öğrenmek için Moskova Üniversitesine gitmeye karar verir. Vitebsk'ten geçerken MALEVİÇ'in bezemleri ara-

cılığıyla geometrik soyutçuluğu (süprematizm) tanır.

1920 (Ekim) E. Moskova'da çocukluk arkadaşı Maksim STRAUCH'la karşılaşır. STRAUCH oyuncu olmuştur; tek odasını E. ve oyuncu Judith GLIZER'le paylaşır.

1920 (8 Ekim) Proletkult'un ilk kongresi. LENİN, Proletkult'un tutumunu şiddetle eleştirir, BOGDANOV'u destekleyen LUNAÇARSKİ'yi uyarır.

1920 (20 Ekim) E., Proletkult'un Birinci İşçi Tiyatrosuna bezemci olarak girer.

1920 (8 Kasım) E. aynı tiyatronun sanat yönetmeni olur.

1920 (Kasım) İç savaş sona erer, E.'ın babası Almanya'ya sığınır.

1920 (Aralık) E.'ın annesi Moskova'ya gelir, oğlunu kendi gözetimi altında «uslu» bir yaşam sürmesi için Petrograd'a götürmeye çalışır. E., Proletkult Tiyatrosunda oyuncu ve cambaz olan, kendisinin verdiği yönetim derslerini izleyen Grigori ALEKSANDROV'la dostluk kurar.

1921 (21 Nisan) E., Moskova Proletkult Merkez Görünçlüğünde ANDREYEV'in *«Çar Açlık»*ının bezemlerini hazırlar.

1921 (18 Mayıs) E., Valeri SMİŞLAYEV'le *«Meksikalı»*yı görünçlükler.

1921 (13 Eylül) E., MEYERHOLD'ün yönettiği «Tiyatro Yönetmenliği Yüksek Öğrenimi Devlet Enstitüsü»nün (GVİRM) giriş sınavını verir. Bu sırada aynı sınava giren Sergey YUTKEVİÇ'le tanışır.

1921 (15 Eylül) E., GVİRM'e alınır.

1921-22 (Ekim-Temmuz) E., YUTKEVİÇ'le birlikte ya da onsuz N. FOREGGER'in Moskova'daki Tiyatro İşliği'nde (Mastfor), Ekin Tiyatro Merkezi'nde, Meyerhold İşliği'nde (TİM) çalışır.

1922 (Nisan) E., Petrograd'da FEKS'in (Ayrıksın Oyuncular İşliği) kurucularıyla (Grigori KOZİNTSEV,

Leonid TRAUBERG, Georgi KRİJİTSKİ, S. YUTKEVİÇ) çalışır.

1922 (25 Eylül) E., Petrograd Proletkult Tiyatrosunda FEKS'in ilk oyunu *«Evlenme»*yi izler. GOGOL'den uyarlanan oyunda *Charlie ile Kokot Batsy* adında bir film parçası da vardır.

1922 (24 Kasım) E. ile MEYERHOLD, Meyerhold Tiyatrosunda Aleksandr SUKOVO-KOBİLİN'in *«Tarelkin'in Ölümü»*nü görünçlüklerler.

1922 (sonbaharı) E., MEYERHOLD'ün derslerini bırakır. E. bir gün sınavlarını başarıyla verdiğinde, MEYERHOLD'ün kadın arkadaşı Zinayda Nikolayevna REICH ona şu notu verir: «Seryoja [Eisenstein]; Vsevolod Emilyeviç [MEYERHOLD] kendisinin eksiksiz bir sanatçı olduğunu anladığında, STANİSLAVSKİ'yi bırakmıştı». E., bu notu alınca, MEYERHOLD'ün derslerinden ayrılır.

1922 (sonbaharı) E. ile YUTKEVİÇ Moskova'da açılan bir sanat sinemasının gedikli izleyicileri olurlar. Burada özellikle yeni Amerikan filmlerini ve Pearl WHITE'ın bir dizi filmini izlerler.

1922-23 (Aralık-Ocak) E., KULEŞOV'la çalışır. KULEŞOV hem kendi öğrencilerini hem de Proletkult'unkileri yetiştirir.

1923 (22 Nisan) E., Moskova Proletkult Tiyatrosunda N. OSTROVSKİ'den uyarlanan *«Akıllı»*yı görünçlükler. Oyuna *GLUMOV'UN GÜNLÜĞÜ* adlı ilk kısa filmini ekler.

1923 (Nisan) E., MAYAKOVSKİ'nin yönetimindeki *«LEF»* dergisinde (No. 3), ilk kuramsal yazısı olan «çarpıcı kurgu» konusundaki yazısını yayımlar. Aynı sayıda Dziga VERTOV'un *«Kinokiler, Bir Devrim»* adlı yazısı da yer alır.

1923-24 (Nisan-Mart) E., Sergey TRETYAKOV'la birlikte «Peretru» (Proletkult Gezici Tiyatrosu) adlı kendi tiyatro topluluğunu kurar; TRETYAKOV'un üç agit oyununu görünçlükler.

1924 (21 Ocak) LENİN'in ölümü.

1924 (Şubat ya da Mart) E., Moskova Havagazı Üretimliğinde TRETYAKOV'un «*Gaz Maşkeleri*»ni görünçlükler.

1924 (29-31 Mart) E., Ester ŞUB'la, Fritz LANG'ın *Dr. Mabuse*'sinin yeni bir kurgulamasını yapar.

1924 (Nisan) E. ile Valeri PLETNİYEV, Proletkult'un *Diktatörlüğe Doğru* adlı diziyle sinemaya da başlamasını kararlaştırırlar.

1924 (Haziran) E., *Diktatörlüğe Doğru* dizisinin öngörülen yedi oluntusundan beşincisi olan *GREV*'i çevirmeyi üstlenir. «*Goskino*» yapımevi, *GREV*'in uzun ve karışık oyunluğundan ürkerek E.'ın iki deneme filmi çevirmesini ister. E., kurguya başvurmaksızın, önce bir yığın görünçlüğü, sonra da bir devrimcinin sorgulamasını çevirir. Sonuç düş kırıklığı uyandırır. Edouard TISSE ile işlik yönetmeni B.A. MİLKİN, E.'a bir şans daha tanıyarak üçüncü bir deneme filmi çevirmesini isterler. E. bunun üzerine oyunluğun «ayaktakımı krallığı» bölümünü çevirir. — E., Anna STEN'e âşık olur, fakat genç oyuncu, ALEKSANDROV'la evlenir.

1924 (Temmuz-Ekim) E. *GREV*'i çevirir.

1924 (4 Aralık) E., Proletkult'tan ayrılır.

Potemkin'den Genel Çizgi'ye (1925-1929)

1925 (28 Mart) *GREV* Moskova'da gösterime girer.

1925 (Temmuz-Eylül) E., Moskova, Leningrad (eski Petrograd) ve Odesa'da *1905 YILI*'nı çevirir; eylül ortasında bu filmden vazgeçip oyunluğun on oluntusundan birini çevirmeye karar verir; bu, *POTEMKİN ZIRHLISI* olacaktır.

1925 E. yılın geri kalan bölümünü *POTEMKİN ZIRHLISI*'nı çevirmekle geçirir.

1925 (26 Ekim) Léon MOUSSINAC'ın girişimiyle Paris Süsleme Sanatları Uluslararası Sergisi'nde *GREV*'

e (filmin yalnız fotoğraflarına dayanılarak) Altın Madalya verilir.

1925 (21 Aralık) *POTEMKİN ZIRHLISI*'nın Bolşoy Tiyatrosunda ilk gösterimi.

1926 (19 Ocak) *POTEMKİN* Moskova ile Leningrad'da gösterime çıkar.

1926 (18 Mart-26 Nisan) E. ile TISSE Berlin'e inceleme gezisine giderler. E. Berlin'de Edmund MEISEL'le *POTEMKİN*'in müziği üzerinde çalışır. Berlin'de F.-W. MURNAU, E. JANNINGS, ALBERTINI, F. LANG, Thea von HARBOU, K. FREUND'le tanışır. — E.'ın Berlin'de, iç savaş sonunda yurt dışına sığınmış olan babasını ilk kez gördüğü sanılmaktadır (babası 1926 sonu ya da 1927 başında Berlin'de ölmüştür).

1926 (29 Nisan) *POTEMKİN* Berlin'de gösterime çıkar.

1926 (Mayıs-Haziran) E. *GENEL ÇİZGİ*'nin oyunluğunu hazırlar.

1926 (21 Temmuz) E., Moskova'da Douglas FAIRBANKS ile Mary PICKFORD'la tanışır. Bu ikisi, «United Artists» yapımevi adına bir film çevirmesi için E.'ı Hollywood'a getirtmeye söz verirler.

1926 (yazı) Pera Fogelman ATAŞEVA, E.'ın sekreteri, sonra yaşam arkadaşı olur. Yirmi beş yaşında olan ATAŞEVA kısa bir süre oyunculuk yaptıktan sonra VOKS'un (SSCB ile Yabancı Ülkeler Arasında Ekinsel İlişkiler Derneği) yazmanlığını yapmaktadır; E. gibi o da dört dil bilir.

1926 (sonu ?) E., STRAUCH'un apartmanında kendine ayrı bir oda sağlar; 1935'e dek burada oturacaktır.

1926 (Kasım) E. *GENEL ÇİZGİ*'yi çevirmeye başlar.

1926 (5 Aralık) *POTEMKİN* New York'ta gösterime çıkar.

1926 (Aralık) *POTEMKİN* Fransa'da Sinema Dernekleri'nde gösterilmeye başlar.

1927 (başları) E., *GENEL ÇİZGİ*'nin çevrilmesini yarıda bırakarak *EKİM*'in hazırlığına girişir.

1927 (13 Nisan-Eylül sonu) *EKİM*'in Leningrad'daki çevrilmesi.

1927 (9-11 Ekim) *EKİM*'in Moskova'daki çevrilmesi.

1927-28 (12 Ekim-22 Nisan) E., MARX'ın *«Kapital»*ini filme almak için hazırlık yapar.

1927 (7 Kasım) STALİN, *EKİM*'de yer alan TROÇKİ'yle ilgili bölümlerin değiştirilmesini ister.

1928 (20 Ocak) *EKİM*'in Leningrad'da ilk gösterimi.

1928 (14 Mart) *EKİM*'in gösterime çıkması.

1928 (12 Mayıs) E. «Devlet Sinema Enstitüsü»ne (GTK, daha sonra sırasıyla GİK, VGİK) öğretmen olarak atanır.

1928 (Mayıs) E. Moskova'da Ichikawa SADANJI'nin yönetimindeki Kabuki Tiyatrosunu izler.

1928 (Haziran-Kasım) E. *GENEL ÇİZGİ*'nin çevrilmesine yeniden başlar.

1928 (19-20 Temmuz) E., PUDOVKİN ile ALEKSANDROV, sesli sinemanın geleceği konusundaki *«Bildiri»*lerini kaleme alırlar.

1928 (2-14 Ağustos arası) M.G.M. Başkanı Joseph M. SCHENK, E.'ı Hollywood'da çalışmaya çağırır.

1928 (14 Eylül) E. Moskova'da Stefan ZWEIG'la görüşür; birlikte ruhçözümü konusunu tartışırlar. E., MEYERHOLD'den kopuşunu JUNG, ADLER ve STÖCKEL'in FREUD'den kopuşlarına benzetir.

1928 (11 Kasım) Batı basınında E.'ın SSCB'den kaçtığı yolundaki uydurma haberler üzerine E. *«İzvestia»* gazetesine yalanlama gönderir.

1928 (sonları) E. Moskova'da Alman dans sanatçısı Valeska GERT'le tanışır; aralarında bir ilişki doğar, ama arkası gelmez.

1929 (Şubat) «Goskino» yapımevi E.'dan *GENEL ÇEKİM*'in adının değiştirilmesini ister, filme *ESKİ İLE YENİ* adı verilir.

1929 (Nisan) E. ile ALEKSANDROV, *ESKİ İLE YENİ*

konusunu STALİN'le görüşürler. STALİN filmin sonunun değiştirilmesini önerir.

1929 (Nisan-Mayıs) *ESKİ İLE YENİ* için ek çevirimler.

Gurbet Ellerde (1929-1932)

1929 (19 Ağustos) E., ALEKSANDROV ve TISSE'yle, *ESKİ İLE YENİ*'nin gösterime çıkışından (7 Ekim) önce, sesli sinemayı incelemek üzere yurt dışına gider. Her birinin cebinde yirmi beşer dolar vardır. (Bundan dolayı E. her fırsatta dersler verir, konuşmalar yapar, yazılar yayımlar, ayrıca film çevirme fırsatları araştırır.)

1929 (21 Ağustos-2 Eylül) E. ile arkadaşları Berlin'de. Käthe KOLLWITZ, Alexandre GRANACH, Hans RICHTER, Alfred DÖBLİN'le tanışır. — J. SCHENK, bir yıl önce yapmış olduğu öneriyi geri alır.

1929 (3-7 Eylül) Lozan (İsviçre) yakınındaki Sarraz'da «Uluslararası Bağımsız Sinema Kongresi» (CICI). E. bu kongrede çeşitli ülkelerden gelen bağımsız sinemacılar ve sinema yazarlarıyla tanışır. Kongre sırasında *SARRAZ FIRTINASI* adlı kısa bir filmin çevrilişine katılır.

1929 (7-17 Eylül) E., İsviçre'de: Bâle, Zürih, Lozan, Bern. TISSE, bu arada Zürih'te *Kadınların Sefaletleri, Kadınların Sevinçleri* adlı bir belgesel çevirir.

1929 (18 Eylül) E. ile arkadaşları İsviçre'den sınırdışı edilirler; Almanya'ya dönerler.

1929 (19 Eylül-Ekim sonu) E. ile arkadaşları Almanya'da: Berlin, Hamburg, Köln. — E., Joseph von STERNBERG, George BANCROFT, George GROSZ, Luigi PIRANDELLO, Erwin PISCATOR'la tanışır. Yeniden V. GERT'le bir araya gelir.

1929 (7 Ekim) *ESKİ İLE YENİ*'nin Moskova'da ilk gösterimi.

1929 (4 Kasım) E. Brüksel'de (Belçika).

1929 (10 ya da 20 Kasım-28 Kasım) E. Londra'da: Paul ROTHA, Bernard SHAW, Basil WRIGHT'la tanışır. Londra Sinema Derneği'nde konferanslar verir.

1929 (29 Kasım) E. Paris'te. James JOYCE'u ziyaret eder (30 Kasım).

1929 (3 Aralık) E. Londra'ya döner. Cambridge Üniversitesi'nde konferanslar verir (7 ve 9 Aralık).

1929 (20 Aralık) E. Paris'e döner.

1929 (20 Aralık-8 Mayıs) E. ile arkadaşları bu tarihler arasında genellikle Fransa'da kalırlar. E. bu arada Fransa'nın birçok taşra kentini (Chartres, Verdun, Lisieux, Lourdes, Versay, Fontainebleau, Marsilya, Saint-Tropez, Vézelay, Toulon) gezer. Bu gezilerinde kendisine yazar, sinema tarihçisi L. MOUSSINAC eşlik eder. E. bu arada Jean MITRY, J.G. AURIOL, J. COCTEAU, Abel GANCE, Robert DESNOS, Fernand LEGER, model KIKI, Paul ELUARD, Louis ARAGON, MARINETTI, Tristan TZARA, COLETTE, Yvette GUILBERT, LE CORBUSIER, Jean PAINLEVE, Henri BARBUSSE, Blaise CENDRARS, Ilya EHRENBURG, Nina FRANK'la tanışır.

1929-30 (Aralık-Mart) ALEKSANDROV ile TISSE Paris'te *Duygusal Aşk Öyküsü*'nü çevirirler, E. yalnızca danışman olur.

1930 (14-19 Ocak) E., Amsterdam, Rotterdam, Amsterdam'da.

1930 (21 Ocak) E. Berlin'de: Magnus Hirschfeld Cinsellik Enstitüsü'nü ziyaret eder (22 Ocak). Berlin Üniversitesinde konferans verir (24 Ocak). FREUD'ün öğrencisi Doktor Hanns SACHS ile konuşur. Ernst TOLLER, Alfred KERR, Bela BALASZ, Asta NIELSEN, Albert EINSTEIN'la (26 Ocak) görüşür.

1930 (29 Ocak) E. Brüksel'de.

1930 (3 Şubat) E. Paris'te.

1930 (17 Şubat) E., Sorbonne Üniversitesinde «anlıksal sinema» konusunda konferans verir. Konferans sırasında göstereceği *ESKİ İLE YENİ*'nin gösterimi yasaklanır.

1930 (14 Mart) Paris Emniyet Müdürü Jean CHIAPPE, E.'ın oturma izninin uzatılmasını reddeder.

1930 (Mart-Nisan) E., Paris'te J. JOYCE'la yazarın «*Ulysse*» adlı romanının sinemaya uyarlanması konusunu görüşür.

1930 (1 Nisan) Aydınların protestosu üzerine E.'ın oturma izni 26 Nisana dek uzatılır.

1930 (30 Nisan) E. Paris'te «Paramount» yapımevi başkanı Jesse L. LASKY ile sözleşme imzalar.

1930 (8 Mayıs) E. ile TISSE, Cherbourg Limanından «Europa» transatlantiğiyle ABD'ye hareket ederler.

1930 (12 Mayıs) E. ile TISSE New York'ta.

1930 (Mayıs-Haziran) E., ABD'nin birçok büyük üniversitesinde konferanslar verir: Boston, Harvard, Columbia, Chicago, Princeton.

1930 (16 Haziran-4 Aralık) E. ile TISSE Hollywood'da: D. FAIRBANKS, Ernst LUBITSCH, Maurice CHEVALIER, J. von STERNBERG, Marlene DIETRICH, Charles CHAPLIN, Gary COOPER, Walt DISNEY, Theodore DREISER, «King» GILLETTE, Berthold VIERTEL, Upton SINCLAIR, Erich von STROHEIM, David-Wark GRIFFITH, Robert FLAHERTY ile görüşür.

1930 (27 Haziran) Binbaşı Frank PEASE ile kimi gerici dernekler «kızıl köpek» E.'a karşı komünist ve Yahudi karşıtı yoğun bir kampanya açarlar.

1930 (Temmuz-Eylül) E., ALEKSANDROV ile Ivor MONTAGU'nün hazırladıkları bütün oyunluklar «Paramount» yapımevince birbiri ardından geri çevrilir.

1930 (17 Eylül) E. Hollywood'daki «Sinema Sanatları

ve Bilimleri Akademisi»nde (AMPAS) «devingen kare» konulu konuşmasını yapar ve sinema görüntülüğü için değişebilir bir çerçeve oranı önerir.

1930 (23 Ekim) «Paramount» yapımevi, E. ile sözleşmesini sona erdirir.

1930 (Kasım) E. *YAŞASIN MEKSİKA'*nın oyunluğunu hazırlar.

1930 (18 Kasım) ABD Dışişleri Bakanlığı, E. ile arkadaşlarının oturma izinlerini uzatmayı kabul etmez.

1930 (24 Kasım) Yazar Upton SINCLAIR'in eşi Mary Craig SINCLAIR Meksika'da bir film çevirmesi için E.'la sözleşme imzalar. «Soyuzkino» (Moskova) ile «Amkino» (New York) sözleşmeyi onaylar.

1930 (8 Aralık) E. ile arkadaşları Mexico'ya gelirler, hapse atılırlar, ertesi gün salıverilirler.

1930 (14 Aralık) *YAŞASIN MEKSİKA*'nın çevrilmesine başlanır.

1931-32 (Ocak-Ocak) *YAŞASIN MEKSİKA'*nın çevrilişi. — E., David SIQUEIROS, Roberto MONTENEGRO, Diego RIVERA, Jean CHARLOT, Jose Clemente OROZCO ile tanışır.

1931 (14 Ocak) E. ile arkadaşlarını *YAŞASIN MEKSİKA'*nın çevrileceği yere taşıyan uçak tam deprem olduğu sırada Oaxaca'nın üstünden geçer; TISSE depremi filme alır.

1931 (yazı) İvan ANİSSİMOV Moskova'da *«Uluslararası Yazın» («Littérature Internationale»*, No. 3) dergisinde E.'ın filmlerinin düşünyapısal yönünü şiddetle eleştiren bir yazı yayımlar. — MEYERHOLD'ün öldüğü yolunda yanlış bir haber yayımlanması üzerine E. bir yazı kaleme alır, MEYERHOLD'ü hem över hem eleştirir.

1931 (21 Kasım) STALİN, U. SINCLAIR'e gönderdiği bir telgrafta şöyle der: «Eisenstein burada yurduyla ilişkisini kesmiş bir kaçak sayılıyor. Arkadaşlarının güvenini yitirdi» (bu telgraf ancak 1965'te yayımlanacaktır).

1932 (Ocak ortaları) *YAŞASIN MEKSİKA!*nın çevrilişi için önceden saptanan paranın, filmin uzunluğunun ve verilen sürenin aşılmasından; E.'ın titizliğinden; E.'la ilgili söylenti kampanyasından bunalan SINCLAIR, ocak ortasında filmin çevrilişini durdurur.

1932 (17 Şubat) E. ile arkadaşları Meksika'dan ayrılırlar; ABD'ye giriş vizeleri olmadığından sınır kasabası Nuevo Laredo'da parasız kalırlar.

1932 (16 Mart) E. ile arkadaşlarına New York'a gitmeleri için transit vizesi verilir. Otomobille çıktıkları yolculuk sırasında E. çizgi romanları incelemek üzere sayısız gazete alır.

1932 (27-28 Mart) E., New Orleans'ta «Negro Straight College»de ve Zenci Baptist Kilisesinde konferans verir.

1932 (Nisan) E. New York'ta kimi dostlarıyla *YAŞASIN MEKSİKA!*nın kurgusuz pozitiflerini izler. SINCLAIR avukatını göndererek filmi geri alır. E.'ın dostları, filmin tüm haklarını satın alacak parayı toplayıp SINCLAIR'le anlaşmak isterlerse de SINCLAIR buna yanaşmaz.

1932 (19 Nisan) E. ile TISSE New York'tan «Europa»yla ayrılırlar. ALEKSANDROV bir süre daha ABD'de kalır.

1932 (24 Nisan) E. ile TISSE Cherbourg'ta Brême'de (27 Nisan).

1932 (28 Nisan) E. Berlin'de: Clara ZETKIN, Marta FEUCHTWANGER, V. GERT, MOHOLY-NAGY, Bertold BRECHT'le görüşür. MOHOLY-NAGY, E.'a SSCB'ye dönmemesini önerir, E. kabul etmez ve şöyle der: «Sen sürgündesin. Sen suskunsun. Hayır, ben dönüyorum. İnsan yurtsuz yaşayamaz».

1932 (8 Mayıs) E., Berlin-Moskova yolculuğunu BRECHT'le birlikte yapar.

1932 (9 Mayıs) E. ile TISSE, Moskova'da.

Güç Yıllar (1932-1938)

1932 (Haziran) Moskova'ya gönderilmekte olan *YAŞASIN MEKSİKA!*nın negatifleri, SINCLAIR'in buyruğuyla Hamburg'ta durdurulur, New York'a geri gönderilir.

1932 (Haziran) ALEKSANDROV, ABD'den döner, E. dan ayrılır, kendi yapım takımını kurar.

1932 (Temmuz) SSCB sinema işleyiminin yeni başkanı Boris ŞUMYATSKİ Hollywood'u ziyaret eder; U. SINCLAIR'le görüşür; SINCLAIR, E.'ı kötüler.

1932 (yazı) E., Marie SETON'la tanışır. Önce oyunculuk yapan, sonra «*The Manchester Guardian*» adlı İngiliz gazetesinin, «*Theatre Arts Weekly*» adlı tiyatro dergisinin tiyatro eleştirmeni olan bu İngiliz yazarla (daha sonra ABD uyruğuna geçmiştir) E. arasında platonik bir ilişki doğar (1932-35). SETON daha sonra *YAŞASIN MEKSİKA*'nın negatiflerinden *Güneşte Zaman* adlı bir derleme film gerçekleştirecek (1939), E.'la ilgili bir yaşamöyküsü yayımlayacaktır (1952).

1932 (1 Ekim) E.'a VGİK'te bir yönetmenlik kürsüsü verilir.

1932 (15 Ekim-7 Kasım) New York'ta E.'ın 22 resminden oluşan bir sergi açılır.

1932 (25 Ekim) Ermenistan ile Gürcistan'a yolculuk.

1933 VGİK'te yoğun bir öğretim çalışması. Gerçekleşmemiş birçok film tasarısı.

1933 (10 Mayıs) *Meksika'da Fırtına*'nın Hollywood'da ilk özel gösterimi.

1933 (Mayıs) *Meksika'da Fırtına*'nın ABD'de E.'ın filmi diye gösterime çıkarılması U. SINCLAIR ile yapımcı Sol LESSER'e karşı uluslararası bir protesto kampanyasına yol açar.

1933 (Ağustos) *YAŞASIN MEKSİKA!*nın negatiflerinin SSCB'ye getirilememesi üzerine E. bunalım geçirir, Kislovodski'de bir sanatoryuma yatar.

1933-34 E., Meksika'dayken başladığı «*Yönetmenlik*» adlı büyük kuramsal kitabının birinci bölümünü tamamlar.

1934 (başları) M. SETON'ın E.'ı ziyaretleri.

1934 (22 Mart) E.'ın Nazi Propaganda Bakanı «*Dr. Göbbels*'e *Açık Mektup*»u «*Yazın Gazetesi*»nde (*«Literaturnaya Gazeta»*) yayımlanır. Alman sinemacılarından Naziler için bir *POTEMKİN ZIRHLISI* çevirmelerini isteyen GÖBBELS'e E., gerçek sanat ile Naziliğin hiçbir zaman bağdaşamayacağını söyler.

1934 (Temmuz) E., Danimarka'da bulunan Wilhelm REICH ile yazışır (REICH, Alman Komünist Partisi'nden ve Uluslararası Ruhçözümü Birliği'nden çıkarıldıktan sonra Danimarka'da sürgündedir).

1934 (4 Ağustos) E., Sovyet Yazarları 1. Kongresine katılır.

1934 (17 Ağustos-1 Eylül) E., Ukrayna'nın «Vufku» yapımevinin Yalta ile Odesa'daki oyunluk işliklerinde çalışır. SETON, Yalta'da E.'la birliktedir.

1934 (27 Ekim) E., ATAŞEVA ile birliğini yasallaştırır.

1934 (Sonbaharı) E.'ın annesi Moskova'da oğlunun yanında kalmak ister, E. buna karşı çıkar.

1934 (25 Aralık) E. Noelde Amerikalı zenci şarkıcı Paul ROBESON ile eşini ağırlar.

1935 (8-13 Ocak) Sovyet Sinema İşçileri 1. Toplantısı. Toplantıya E. başkanlık eder. Toplantı sırasında, film çevirmediği, biçimciliğe ve kurama ağırlık verdiği için ağır eleştirilere uğrayan E., sinema emekçilerine dağıtılan ödüllerden ancak dördüncü sıradakini alır. Yurt dışında bulunduğu sıradaki tutumu, ŞUMYATSKİ'nin düşmanlığını çekmiş, yine aynı sırada filmleri üzerine sert eleştiriler yayımlanmıştır. Öte yandan uzun süre ülkeden uzakta kalması, bu arada Sovyet sesli sinemasının doğuşu ve Sovyet toplumunun hızla gelişmesi de E.'ı güç durumda bırakmıştır. Arkadaşları en geç yıl sonu-

na dek bir film çevirmesi için E.'ı zorlamaktadırlar. E. *BEJİN BATAKLIĞI*'nı gerçekleştirmeye girişir.

1935 (11 Ocak) SETON, İngiltere'ye döner, E.'la bir daha karşılaşmazlar.

1935 (15-17 Ocak) ZİNOVYEV, KAMENEV ile arkadaşları ihanet ve komployla suçlanır. SSCB'de büyük temizlik sürecinin başlaması.

1935 (Şubat) E., Moskova Uluslararası 1. Sinema Şenliği Seçici Kurul üyesi olur.

1935 (12-29 Mart) E., SSCB'de turneye çıkan Çinli oyuncu MEY LANG-FANG'la tanışır ve Moskova'daki gösterisiyle ilgili kısa bir belgesel çevirir.

1935-36 (5 Mayıs-Nisan) E., Armavir, Harkov, Odesa, Yalta ve Moskova yakınlarında *BEJİN BATAKLIĞI*'nı çevirir.

1935 (Ağustos-Eylül) E. Moskova'da yeni bir yapıda dört odalı bir daire edinir.

1935 (Ekim sonu) E. bir kilisenin deposunda giysiler üzerinde çalışırken çiçeğe yakalanır.

1935 (Aralık) E. *BEJİN BATAKLIĞI*'na yeniden başlar.

1936 (Ocak-Şubat) Gribe yakalanan E., *BEJİN BATAKLIĞI*'nın çevrilmesine ara verir.

1936 (İlkbaharı) E. Moskova'ya 40 km. uzaklıktaki Kratova'da bir «daça» yaptırır.

1936 (Nisan) Sinema Dairesi, *BEJİN BATAKLIĞI*'nın çevirimini durdurur. E. yeni bir oyunluk hazırlamaya karar verir.

1936 (22 Mayıs) E. çocuk filmleri konusundaki bilimsel toplantıya katılır.

1936 (Temmuz) E.'ın Amerikalı öğrencisi Jay LEYDA, yeni kurulan New York Çağdaş Sanat Müzesi Filmliği'nin müdür yardımcısı olarak Moskova'dan ayrılır. E., LEYDA'ya *POTEMKİN ZIRHLISI*'nın yeni bir eşlemini; *BİR AMERİKAN TRAJEDİSİ*, *SUTTER'İN ALTINI* ve *YAŞASIN MEKSİKA!*

nın oyunluklarını, kimi resim ve fotoğraflarını verir. LEYDA bunlarla Filmlikteki «Eisenstein Derlemi»nin temelini atar.

1936 E.'ın *«Yönetimin Kuram ve Uygulamasının Öğretim İzlencesi»* yazısı *«Sinema Sanatı» («İskustvo kino»*, No. 4) dergisinde yayımlanır.

1936-37 (Ağustos-Mart) E. *BEJİN BATAKLIĞI*'nın ikinci evirimini çevirir.

1936 (17 Aralık) Fransa'da yayımlanan *«Cinémonde»* dergisinde E.'ın tutuklandığı yolundaki uydurma haberin çıkması üzerine E. *«Zindanımdan»* adlı yalanlamasını gönderir.

1937 (Mart) ŞUMYATSKİ *«Pravda»* gazetesinde *BEJİN BATAKLIĞI*'nı ağır biçimde eleştirir.

1937 (17 Mart) ŞUMYATSKİ, *BEJİN BATAKLIĞI*'nın çevrilmesini durdurur.

1937 (19-21 Mart) Sinemacıların üç gün süren tartışmaları, *BEJİN BATAKLIĞI*'nın resmen yasaklanmasıyla sonuçlanır.

1937 (17 Nisan) E. *«Sovyet Sanatı» («Sovyetskoye İskustvo»)* dergisinde özeleştirisini yapar: *«Bejin Bataklığı'nın Yanlışları»*.

1937 (Ağustos-Eylül) E. *ALEKSANDR NEVSKİ*'nin oyunluğunu hazırlar.

1937 ATAŞEVA, E.'dan ayrılır, ancak boşanmaz.

1937-40 E. *«Kurgu»* konusunda büyük kuramsal yapıtlarından birini hazırlar (tamamlanmayan bu çalışmanın bir bölümü ölümünden sonra yayımlanır).

1937-41 E. ile Elena TELEŞEVA ilişkisi. TELEŞEVA kırk yaşlarında, bir kızı olan duldur, sinema ve tiyatro oyuncusudur. E. ile tanışıklıkları 1935'te *BEJİN BATAKLIĞI*'nda oyuncu ve oyun danışmanı olarak çalışmasıyla başlar, *ALEKSANDR NEVSKİ*'de yine oyun danışmanlığıyla sürer (TELEŞEVA 10 Temmuz 1943'te Moskova'da tifodan ölmüştür).

1938 (9 Ocak) ŞUMYATSKİ «siyasal körlük» suçlama-

sıyla bütün çalışma arkadaşlarıyla birlikte görevinden uzaklaştırılır. E.'ın başvurusu üzerine STALİN, onun yeni bir film çevirmesi için aracı olur.

Aleksandr Nevski'den Korkunç İvan'a (1938-1946)

1938 (18 Şubat-23 Kasım) E., *ALEKSANDR NEVSKİ*'yi çevirir.

1939 (1 Şubat) E., *ALEKSANDR NEVSKİ* için Lenin Nişanını alır.

1939 (23 Mart) E. «sanat doktoru» olur.

1939 E.'ın yeniden göze girmesi üzerine Vsevolod VİŞNEVSKİ'nin *«Eisenstein»* adlı kitabı yayımlanır, kitapta ŞUMYATSKİ'nin E.'ı baltaladığı belirtilir.

1939 (Haziran-Ekim) E. ile TISSE *Büyük Fergana Kanalı*'nı çevirmeye başlarlar. Savaş dolayısıyla çevirim yarım kalır, bir belgesel hazırlanır.

1939 (23 Ağustos) Almanya ile SSCB arasında antlaşma imzalanır.

1939 (Aralık sonları) Alman-Sovyet Antlaşmasının öngördüğü ekinsel işbirliği çerçevesinde E., Bolşoy Tiyatrosunda Wagner'in *«Die Walküre»*sini görünçlüklemek için çalışır.

1939-41 (Eylül-Temmuz) Alman-Sovyet Antlaşması üzerine *ALEKSANDR NEVSKİ* piyasadan çekilir.

1940 E. yoğun bir kuramsal ve yazınsal çalışmaya girer.

1940 (8 Ocak) E., sinemacıların ve tarihçilerin «Tarihsel Film Sorunu» üzerine toplantılarında konuşur ve Puşkin'in *«Boris Godunov»*undan kısa bir örnek sunar.

1940 (18 Şubat) E. radyodan Alman halkına seslenir: «39 Antlaşması, büyük Alman ve Sovyet halkları arasındaki ekinsel işbirliğinin gelişmesi için sağlam bir temeldir».

1940 (Mart) E., PUŞKİN'le ilgili bir filmin hazırlıklarına girişir.

1940-42 (Eylül-Temmuz) E., *KORKUNÇ İVAN*'ın oyunluğunu ve taslaklarını hazırlar.

1940-47 E., «*Yöntem*» adlı büyük kuramsal yapıtlarından birine çalışır (büyük bir bölümü henüz yayımlanmamıştır).

1940 (Ekim) E. «Mosfilm» yapımevinin sanat yönetmenliğine atanır.

1940 (21 Kasım) «*Die Walküre*»nin Bolşoy Tiyatrosunda ilk oynanışı.

1941 (22 Haziran) Nazi Almanyası, SSCB'ye saldırır.

1941 (Temmuz) «Mosfilm»de E.'ın başkanlığında, savaş filmlerinin yapısı üzerine toplantı yapılır.

1941 (3 Temmuz) E., radyoda «Bütün dünyadaki Yahudi Kardeşlere» seslenir.

1941 (6 Ekim) E., *KORKUNÇ İVAN*'ı çevireceği süre için «Mosfilm»deki görevinden izinli olarak ayrılır; yerine ALEKSANDROV getirilir.

1941 (sonbaharı) E. Moskova'daki Amerikan gazetecisi Quentin REYNOLDS'la *Moskova Direniyor* adlı uzun bir belgesel çevirmeye karar verir. Ancak savaş dolayısıyla bütün yabancı gazetecilerin Moskova'dan içerilere gönderilmeleri üzerine filmden vazgeçilir.

1941 (14 Ekim) Nazilerin ilerleyişi karşısında E. ile «Mosfilm»in bütün personeli Moskova'dan Alma Ata'ya taşınırlar. Batıdaki bütün sinema işlikleri Alma Ata'da «SOKS» (Birleşik Merkez Sinema İşliği) adıyla birleştirilmiştir. — Yolculukta ALEKSANDROV ile TELEŞEVA da vardır. E., Alma Ata'ya MEYERHOLD'ün «yasak» belgeliğini de götürür.

1942 (Ağustos) E.'ın öğrencisi Jay LEYDA'nın İngilizceye çevirdiği bir bölüm yazısı «*Film Duyumu*» («*The Film Sense*») adıyla New York'da yayımlanır.

1943 «*Film Duyumu*» Londra'da da yayımlanır.

1943-44 (Nisan-Haziran) *KORKUNÇ İVAN*'ın birinci bölümü çevrilir.

1943 (10 Temmuz) TELEŞEVA Moskova'da ölür.

1943 (25 Eylül) VGİK, Alma Ata'dan Moskova'ya döndüğünden E. geçici olarak öğretmenlik görevinden serbest kalır.

1944 (26 Temmuz) E., Alma Ata'dan Moskova'ya döner.

1944 (5 Eylül) E., yeni kurulan «Sinema İşleri Komitesi Sanat Kurulu»na üye olur.

1944 (28 Ekim) *KORKUNÇ İVAN*'ın birinci bölümünün ilk özel gösterimi.

1945 (20 Ocak) *KORKUNÇ İVAN* Moskova'da gösterime çıkar.

1945-47 E., «*İlgisiz Olmayan Doğa*» adlı büyük kuramsal yapıtlarından birine çalışır.

1945 (19 Haziran) E. aylık «*Sinema Sanatı*» dergisinin yazı kurulu üyesi olur.

1945 (Eylül-Aralık) E., *KORKUNÇ İVAN*'ın ikinci bölümünü çevirir. TISSE, E.'ın çalışma takımından ayrılır.

1945 (1 Ekim) E., VGİK'teki derslerine yeniden başlar.

1945 (kışı) E., bir polis öyküleri dergisi kurma tasarısını açıklar.

1946 E. daçasının giriş katını annesine bırakır, kendisi üst kata yerleşir.

1946 (Ocak) Sinema Bakanlığı Sanat Kurulu *KORKUNÇ İVAN*'ın ikinci bölümünü onaylar.

1946 (26 Ocak) E., *KORKUNÇ İVAN*'ın birinci bölümü için Stalin Büyük Ödülünü alır.

1946 (2 Şubat) E., *KORKUNÇ İVAN*'ın ikinci bölümünün kurgusunu saat 22.30'da bitirir; «Mosfilm» yapımevinden doğruca Sinemacılar Evi'ne gider. Burada, bir yıl öncesinin sinema çalışmaları için verilen ödüller kutlanmaktadır. Saat 01.30'da E.'a aynı sırada *KORKUNÇ İVAN*'ın ikinci bölümü-

nün Kremlin'de STALİN'e gösterilmekte olduğu bildirilir. Yarım saat kadar sonra E. dans ederken bir enfarktüs geçirerek olduğu yere yığılır.

1946 (Şubat-Temmuz) E. önce hastanede, sonra dinlenme evinde «*Anılar*»ını yazmaya başlar; odasında yabancı filmleri izler.

1946 (yazı) E.'ın annesi Julia EISENSTEIN ölür.

1946 (16 Temmuz) «VOKS», ABD için E.'la bir görüşme yapar.

1946 (16 Ağustos) «*Sovyet Sanatı*»nın (*«Sovyetskoye İskustvo»)* başyazısında *KORKUNÇ İVAN*'ın ikinci bölümü ağır biçimde eleştirilir.

1946 (4 Eylül) SSCB Komünist Partisi Merkez Komitesi *KORKUNÇ İVAN*'ın ikinci bölümünü kınar.

1946 (20 Ekim) E., *«Ekin ile Yaşam» («Kultura i jizn»)* dergisinde *KORKUNÇ İVAN*'la ilgili bir özeleştiri yayımlar, ama aynı zamanda eleştirileri de yanıtlar.

1946 (Kasım) E. ile *KORKUNÇ İVAN*'ın başoyuncusu ÇERKASOV, STALİN'e mektup yazarak filmin ikinci bölümünün yanlışlarını düzeltmek için yardım isterler.

Son Yıllar (1946-1948)

1946-47 (kışı) E. «VGİK»teki derslerini sürdürür.

1947 (24 Şubat) Saat 23.00'te STALİN Kremlin'de E. ile ÇERKASOV'u kabul eder. Görüşmede MOLOTOV ile JDANOV da vardır. STALİN, *KORKUNÇ İVAN*'ın ikinci bölümünde eleştirilmeyen bölümlerin, çevrilecek üçüncü bölüme katılmasını kabul eder.

1947 (26 Şubat) ÇERKASOV, Halk Sanatçısı sanını alır.

1947 (Mart) E., *YAŞASIN MEKSİKA!*nın parçalarından derlenen *Meksika'da Fırtına* ile *Güneşte Zaman*'ı ilk kez görür. Fransız sinema eleştirmeni Georges SADOUL'e mektubunda (10 Mayıs 1947)

şöyle der: «Kurgu diye yaptıkları şey, üzücüden de öte...»

1947 (19 Haziran) E., SSCB Bilimler Akademisi Sanat Tarihi Enstitüsü'nde Sinema Bölümü başkanı olur.

1947 (Ekim) E. birkaç ders daha verir, ama ancak evinde. Öte yandan kuramsal çalışmalarını sürdürmektedir.

1948 (Ocak) E.'ın Prag, Paris ve Londra gezisine izin verilir; ancak doktorlar beklemesini salık verirler.

1948 (9 Şubat) E. elindeki bütün notları, yazıları, resimleri, çalışmaları düzene sokar, sıralar, etiketler: «Benden kalacakları aktarabilecek durumdayım». *KORKUNÇ İVAN*'ın üçüncü bölümünün bir arkadaşının eliyle tamamlanmasını diler. Üç kez, ilkbaharda öleceğine kesin gözüyle baktığını söyler. 23 Ocakta yapılacakken hastalığı nedeniyle ertelenen ellinci yıldönümü töreni için de, bunun «anma töreni»ne dönüşeceğini belirtir (Ilya VEISSFELD'le son konuşmaları).

1948 (10-11 Şubat) 10 Şubatı 11'e bağlayan gece E., KULEŞOV'un «*Yönetimin Temelleri*» adlı kitabının ikinci basımı için renkli film konusunda hazırladığı yazıyı yazarken kalp krizi geçirir. 11 Şubat sabahı, oda kapısının ardında yere uzanmış cesedini bulurlar. Radyosu hâlâ açıktır.

1948 (13 Şubat) E.'ın cesedi yakılır ve Moskova'nın Novo-Diyeviçi gömütlüğüne gömülür.

Ölümden Sonra Diriliş (1948-....)

1949 Yönetmen Vladimir PETROV'a *KORKUNÇ İVAN*'ın üçüncü bölümünü çevirmesi önerilir, PETROV kabul etmez.

1949 LEYDA'nın E.'dan çevirdiği yeni bir yazı derlemesi «*Film Biçimi*» (*«Film Form»*) adıyla New York'ta yayımlanır.

1950 S. KAZENOV ile E. KAŞKEVİÇ, *POTEMKİN*'i Nikola KRİYUKUV'un müziğiyle seslendirirler.

1951 «*Film Biçimi*» Londra'da da yayımlanır.

1955 LEYDA, *YAŞASIN MEKSİKA!*nın eldeki bütün günlük çekimlerini birleştirerek *Eisenstein'ın Meksika Tasarısı*'nı gerçekleştirir.

1956 Rostislav YURENEV, E.'ın yazılarından Rusça bir derlemeyi Moskova'da yayımlar.

1957 E.'ın öğrencisi Vladimir NİJNİ'nin derslerde tuttuğu notlar «*Eisenstein'la Yönetmenlik Dersleri*» adıyla Moskova'da yayımlanır.

1958 «*Eisenstein'la Yönetmenlik Dersleri*»nin genişletilmiş yeni basımı Moskova'da yayımlanır.

1958 E.'ın yazılarından bir derlemenın Fransızca ve İngilizceleri Moskova'da yayımlanır.

1958 *POTEMKİN ZIRHLISI,* Brüksel Dünya Sergisi'nin bütün dünya sinema tarihçileri arasında yaptığı soruşturmada sinema tarihinin en iyi filmi seçilir.

1958 Sovyet yönetmeni V. KATANJAN *Eisenstein* adlı bir belgesel hazırlar.

1958 (1 Ekim) *KORKUNÇ İVAN*'ın ikinci bölümü Moskova'da ilk kez gösterilir.

1959 (10-18 Nisan) Doğu Berlin'de E. konusunda uluslararası bilimsel bir toplantı düzenlenir.

1961 E.'ın resimlerinden seçmeler Moskova'da yayımlanır.

1962 NİJNİ'nin «*Eisenstein'la Yönetmenlik Dersleri*» Londra'da yayımlanır.

1964 Sanat Tarihi Enstitüsü Sovyet Sinema İşçileri Birliği ile SSCB Yazın ve Sanat Merkez Belgelikleri, Sergey YUTKEVİÇ'in yönetiminde E.'ın belgeliğinden derlenen yazılarını «*Altı Ciltte Seçme Yapıtlar*» adıyla yayımlamaya başlar; ilk üç cilt çıkar.

1965 (24 Eylül) ATAŞEVA ölür. ATAŞEVA'nın konutu, E.'ın kitaplığı ve belgeliğiyle birlikte «Eisenstein Müzesi» olur.

1966 «*Altı Ciltte Seçme Yapıtlar*»ın 4. cildi Moskova'da yayımlanır.

1966 (Haziran) SSCB Filmliği olan «Gosfilmofond», bir «Eisenstein Filmleri Gösterimi» düzenler.

1967 Naum KLEIMAN ile S. YUTKEVİÇ, *BEJİN BATAKLIĞI*'nın yeni bulunan film resimlerini kullanarak iki ayrı saydam resim kuşağı hazırlarlar.

1967 ALEKSANDROV *GREV*'in yeni bir eşlemini hazırlar ve ŞOSTAKOVİÇ'in 11. ve 12. senfonileriyle seslendirir.

1968 (23-30 Ocak) Moskova'da E.'ın doğumunun 70. yıldönümü dolayısıyla «S.M. Eisenstein'ın Kalıtı ve Çağımız» konulu uluslararası bir toplantı düzenlenir.

1968 İngiliz yönetmeni Norman SWALLOW *Sergej Eisenstein* adlı bir belgesel hazırlar.

1968 Sovyet yönetmeni Yakov MİRİMOV *Eisenstein Meksika 1931* adlı bir belgesel hazırlar.

1968 «*Film Duyumu*» ile «*Film Biçimi*» ikisi bir arada New York'ta cep kitabı olarak yayımlanır.

1969 E.'ın «*Meksika Resimleri*» Moskova'da yayımlanır.

1970 «*Altı Ciltte Seçme Yapıtlar*»ın altıncı ve son cildi Moskova'da yayımlanır. 6 ciltlik yeni bir dizinin hazırlandığı açıklanır.

1970 LEYDA, E.'dan çevirdiği yeni yazıları «*Film Denemeleri*» adıyla New York'ta yayımlar.

1971 LEYDA, Eisenstein Belgeliği'nde Edmund MEISEL'in *POTEMKİN* için hazırladığı müziğin partiturunu bulur.

1972 ABD'de Arthur KLEINER, MEISEL'in bulunan partituruyla *POTEMKİN*'i seslendirerek 16 mm'lik bir evirimini hazırlar.

1972 *ESKİ İLE YENİ*, Sergey Prokofiev'in müziğiyle seslendirilir.

1973 New York'taki Çağdaş Sanat Müzesi Filmliği, *YAŞASIN MEKSİKA!*nın bütün negatiflerini (177 makara) SSCB'ye verir.

1973 ALEKSANDROV, Sovyet ve İngiliz televizyonları için *Sergey Eisenstein* adlı belgeseli hazırlar.

1976 Sovyet yönetmeni Leonid KRİSTİ'nin *Eski ile Yeni Üzerine Yeni Bilgiler* adlı belgeseli.

1976 N. KLEIMAN, ŞOSTAKOVİÇ'in müziğiyle *POTEMKİN ZIRHLISI*'nın «kesin evirimi»ni hazırlar.

1979 (Temmuz) ALEKSANDROV'un *YAŞASIN MEKSİKA!*nın negatiflerinden yaptığı derleme gösterilir.

Kaynakça : (1), (6), (7), (8), (9), (13), (21), (22), (23), (27), (30), (31), (34).

2. YAPITI

• Mühendislikten Tiyatroya

Çocukluğundaki eğilimlerine bakılırsa Eisenstein'ın bir sanatçı olacağından kimsenin kuşkusu olmaması gerekirdi. Küçük yaştan beri resme, karikatüre, gülmeceye, yergiye büyük bir yeteneği vardı; sirk ile palyaçolar en büyük tutkusuydu; tiyatroya karşı gittikçe artan bir ilgi duyuyordu. Ama babasının baskısıyla, baba uğraşı olan mühendisliği seçti Eisenstein; iç savaş patlak verene dek üç yıl (1915-1918) Petrograd Üniversitesi Mühendislik Bölümü'nde okudu. Yine de yüreğinde yatan aslan, sanattı. Nitekim Şubat Devriminin ilk günlerinde Aleksandriski Tiyatrosu'nda Meyerhold'ün ünlü görünçlüklemesi *«Maskeli Balo»*, on dokuz yaşındaki Eisenstein üzerinde sarsıcı bir etki yaptı, öğrenimini bitirince tiyatrocu olmaya karar verdi[1]. Ama Rusya'da Bolşevik Devrimi'yle birlikte iç savaş ve yabancıların devrimi bastırma savaşı başlayınca, Eisenstein üniversitedeki arkadaşlarıyla birlikte Kızılordu'ya katıldı. Önce, mühendislik eğitiminden dolayı istihkâmcı olarak çalıştı. Ne var ki bu yalnız bir «cephe savaşı» değildi, aynı zamanda «düşünyapısal» (ideolojik) bir savaştı: Yığınları yönlendirme büyük bir önem taşıyor, ayrıca savaşa katılan büyük çoğunluğu gencecik askerleri eğitmek, eğlendirmek, güç vermek de gerekiyordu. Böyle bir ortamda Eisenstein yavaş yavaş resim, karikatür, gülmece, tiyatrodaki yeteneklerini gösterme fırsatını buldu; istihkâmcılıktan alınarak cephedeki tiyatro etkinliklerine verildi; 1920 yazında da cephedeki tiyatro bölümü bezemciliğine atandı.

---

1 Eisenstein'ın sanatla ilişkisi, sinemaya geçinceye kadarki gelişimi için bak. VII. Ek.

O zamanın modasına uyarak birçok «agit-propaganda» oyununu görünçlükledi, çeşitli cephelere gönderilen propaganda trenlerinin bezemlerini, asılarını (afişlerini) hazırladı.

• **Tiyatroda**

Cephedeyken bir Japonca öğretmeniyle tanışan Eisenstein, Japoncaya ve Doğu ekinine ilgi duydu. Bu arada, Kızılordudaki gençlerin terhis edilmeleri, istedikleri üniversitede öğrenim görebilmeleri kararı çıkınca, Eisenstein, Rusya'da Japoncanın öğretildiği tek üniversite olan Moskova Üniversitesi'ne gitmek üzere başkente geldi. Burada mutlu bir rastlantıyla çocukluk arkadaşı Maksim Strauch'la karşılaştı. Strauch tiyatroda çalışmaktaydı; Eisenstein'ı Proletkult Tiyatrosu'nun başkanı Valeri Pletniyev'e götürdü; Eisenstein bu tiyatroda bezemci olarak işe başladı[1]

Proletkult, daha sonra Eğitim Halk Komiseri (Bakanı) olan Lunaçarski'nin ön ayak olmasıyla ilk kez 1917 Eylülünde örgütlenmişti. Ereği, kentsoylu ekinin yerine, emekçi sınıfının yaratacağı yeni ekini geçirmekti. Bunun için de, halk arasından, özellikle üretimliklerde (fabrikalarda) çalışan genç kız ve erkeklerden sanata yatkın olanlara sanatın her dalında özgürce yaratma olanağı sağlamak istiyordu. Eisenstein 1920 sonunda Proletkult Tiyatrosu'nda işe başladı. Bu tiyatroda çalışanlar arasında çeşitli eğilimlerden kimseler vardı. Ama hepsinin ortak özelliği, bütün geleneksel tiyatrolara, bu arada özellikle klasik dağarcığın tiyatrosu olan Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu'na saldırıya geçmeleriydi. Bir başka ortak yönleri de, o zamana kadarki bütün sanatı, ekini yadsımaları, buna savaş açmalarıydı. Proletkult Tiyatrosu bunu gerçekleştirmek için de başlıca iki yoldan etkinliğini yürütüyordu: Ya iç savaş sırasında olduğu gibi kışkırtma-propaganda (agit-prop) temeline daya-

---

1 Eisenstein'ın tiyatrodan sinemaya geçinceye kadarki çalışmaları, bu çalışmalar konusunda kendi değerlendirmeleri için **«Film Duyumu»**'ndaki **«Tiyatrodan Geçerek Sinemaya»** adlı yazısına bakınız.

nan oyunlar görünçlüklüyor ya da klasik tiyatronun dağarcığından alınan oyunları, özellikle o sıralarda geleneksel tiyatroların görünçlükliklerini ele alıp bunları tersyüz ediyor, gülünçleştiriyordu. Proletkult'un bu tutum, anlayış ve uygulayımı, kendisi de agit-prop çalışmalarından gelen Eisenstein'a uygun düşmekteydi.

• ***Tiyatroda Sinema Öğeleri***

Eisenstein tiyatroda çabuk ilerledi. Az sonra bezemcilikten yönetmen yardımcılığına, yönetmenliğe geçti. 1921'de Smişlayev'le görünçlükledikleri *«Meksikalı»*, bu çalışmalar arasında önemli bir yer tutar. Jack London'un bir öyküsünden aktarılan oyun, bir Meksikalı devrimci topluluğu ele alıyordu. Devrimciler, eylemleri için paraya gereksinme duyarlar. İçlerinden biri bu parayı boks karşılaşmasında kazanabileceğini söyler. Gidip şampiyonla görüşür, konan paradan kendine pay verilirse, yenileceğini bildirir. Ama delikanlı, karşılaşmada şampiyonu yener, paranın hepsini alır. Oyunun ağırlık noktası, boks karşılaşmasına dayanmaktaydı. Smişlayev, karşılaşmayı geleneksel yoldan aktarmak istiyordu: Varsayımsal bir karşılaşmayı izleyenlerin yüzlerindeki tepkilerle. Eisenstein ise görünçlükte (sahnede) gerçek bir boks karşılaşması düzenlemeyi önerdi; bu öneri benimsendi. Eisenstein, karşılaşmanın, salonun ve izleyicilerin ortasında kurulacak bir ringde yapılmasını da istedi; ne var ki tiyatronun itfaiyecisi buna karşı çıktı. Eisenstein sonraları *«Meksikalı»*dan söz açarken, sinema eğilimlerinin bu tiyatro oyunuyla belirdiğini söyler: «Burada benim katkım, tümüyle tiyatroluk öğe olan «olaylara tepki»den değişik olarak, tümüyle sinemalık öğe olan «olaylar»ın kendini tiyatroya taşıdı... Görünçlüğümüz gerçekçi, hatta dokusal araçları kullandı: Gerçek dövüş, ringe yuvarlanan vücutlar, soluma, gövdelerdeki terin parıltısı ve nihayet gergin deriye, kasılmış kaslara eldivenlerin unutulmaz çarpışı» *(9:6-7)*.

Bununla birlikte *«Meksikalı»*da Eisenstein'ın yeteneğinin başka öğeleri de yer almaktaydı: Oyuncuların kümeleştirilmesi, daha şimdiden düzenlemedeki ustalığını yansıtmaktaydı; devinim sanki çekimlere bölünmüş, kurgulanmış gibi görünüyordu.

Proletkult'un bu dönemdeki öbür yapımlarıyla karşılaştırıldığında *«Meksikalı»*, çarpıcılığı ve biçemiyle öne çıkıyordu (30:43).

• **Meyerhold'le**

Eisenstein, *«Meksikalı»*daki deneyiminden sonra kendini iyice tiyatroya verdi; iyi bir tiyatrocu olmak istiyordu; tiyatroyu derinlemesine öğrenmesi gerektiğini anladı. Bunun için de *«Maskeli Balo»* görünçlüklemesiyle kendisini büyülemiş olan ve ünü gittikçe artan Meyerhold'ün yönettiği «Devlet Tiyatro Yönetmenliği Yüksek Öğrenim Enstitüsü»ne (GVİRM) girdi.

Meyerhold'ün Ekim Devriminden sonra, tiyatronun da devrime ayak uydurması gerektiğini öne sürerek ortaya attığı «Tiyatro Ekimi» ve böyle bir tiyatronun kuramı konusundaki görüşleri aydınları ikiye bölmüş, tiyatroda iki eğilimin belirmesine yol açmıştı: «Sağ» kanatta akademik, geleneksel tiyatrolar yer almaktaydı (Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu, Tayrov'un Kamerni Tiyatrosu gibi); «sol» kanattaysa Meyerhold Tiyatrosu (TİM), Proletkult Tiyatrosu, Foregger'in İşliği (Mastfor), Ferdinandov'un yığınsal-deneyci tiyatrosu bulunmaktaydı (28:20). Meyerhold, yüzyılın başından beri Rus tiyatrosunun en çok tartışılan devrimci sanatçısı sayılıyordu; geleneksel tiyatroya karşı çıkışıyla tanınmaktaydı. Tiyatronun kendini sürekli yenilemesine, toplumsal koşullara ayak uydurması gerektiğine inanıyordu Meyerhold. Ona göre tiyatro bir evrim sürecinin dışa vuruluşuydu; bundan dolayı eski biçimleri bir yana itmeli, belirli bir döneme en uygun düşen temel biçime ulaşmalıydı. Meyerhold, ayrıca, görünçlük ile izleyici arasındaki uçurumun da kalkmasını istiyordu. İzleyici, görünçlükteki olayla daha yakın bir ilişkiye sokulmalıydı. Böylelikle izleyici ile oyuncu da birbirine daha çok yaklaşacak, gösterim boyunca izleyici kendini oyuncuyla özdeşleştirecekti (30:46-47). Eisenstein 1922 başlarında Meyerhold'e katıldığında, sanatçı, tiyatrodaki en son kuramını uygulamaktaydı: Dirim-mekanik (bio-mechanics). Bu kuram özellikle bir oyun-oyuncu yöntemiydi ve Stanislavski dizgesine karşıydı. Dirim-mekaniğin özünde, oyuncunun kendi bedenine tümüyle egemen olabilmesi yatmaktaydı. Pavlov'un deneylerini oyuna uygulayan dirim-mekanik, Stanislavski'nin uyguladığı

coşkusal, ruhbilimsel yaklaşıma taban tabana karşıttı. Stanislavski tiyatrosunda herhangi bir rol derinlemesine, içsel bir yöntemle inceleniyor; duyguların, coşkuların dışa vurulmuş doğal anlatımı, oyuncunun davranışlarına, yüzüne, sesinin titremlerine yansıtılıyordu. Meyerhold'e göre, aynı duygular, dışsal bir yöntemle, dirim-mekanikle oyuncuda uyandırılabilir, izleyiciye aktarılabilirdi. Makineleşmenin gözde olduğu bir dönemde ortaya çıkan dirim-mekanik, oyuncuyu iç içe geçmiş, sayısız parçalardan oluşan çapraşık bir düzenek (mekanizma) sayıyordu. Bu düzeneğe egemen olmak, bu parçaların her birinden en iyi sonucu almak eldeydi. Oyunda duygusal kuramın yerini alan dirim-mekanik, oyuncu için bilimsel bir eğitim sayılıyordu. Oyuncu böyle bir eğitimle bir yandan anlığını geliştirecek, bir yandan da beden eğitimiyle bedeninin denetimini sağlayacaktı. Dirim-mekanik ayrıca çağdaş tiyatroya «commedia dell'arte»nin geliştirdiği kimi oyun özelliklerini, sirk oyuncularının uygulayımını da getirmekteydi. Çünkü sirk oyunculuğu da uygulayımda titizlik, özen, beceri, çelik gibi sinirler, yüreklilik, atılganlık gerektiriyordu. «1922'de Meyerhold'ün kuramı yapımda, zamanın tartım ve anlayışını tümüyle yansıtmaktaydı. Bu kuram, özyapıların (karakterlerin) simgeleştirilmiş düşünceler sayıldığı dışavurumcu oyunların aktarılmasına elverişliydi. Bir yöntem olarak, Rus klasiklerinin yergisel biçimde yorumlanmasında kullanıldığında çok etkiliydi. Mekanik devinimi yansıtan abartılmış devinimler, oyuncuların dizemli (ritmik), biçemleştirilmiş söyleşmeleri Meyerhold Tiyatrosunun niteliği olan katıksız kurmacı (konstruktivist), gelecekçi ve işlevci bezeminin önünde uyumlu bir çarpıcılık yaratıyordu. Her türlü «doğalcılık» (naturalism), kentsoyluluk sayılıyordu ve Meyerhold bunu, simge dışında, görünçlükten bütünüyle uzaklaştırmıştı» (30:48).

Meyerhold'ün kuramı ve görüşleri, Eisenstein'ın bu dönemdeki görüşlerine son derece uygundu. Bundan dolayı bunlar Eisenstein'ın bu dönemdeki tiyatro çalışmalarında olduğu denli, ilk sinema çalışmalarında da ağırlığını duyurdu; sonraki filmlerinde ve görüşlerinde de kimi kalıntılarını sürdürdü.

• **Sinemaya Doğru**

Eisenstein, dokuz ay kadar, Meyerhold'ün *«Kırık Kalpliler Evi»* görünçlüklemesinin hazırlığında bezemci olarak çalıştı. Meyerhold'ün çalışmalarını yalnız derslerinde değil uygulamasında da izledi. Meyerhold'ün öykünücüsü olmaksızın onun görüşlerini *«Meksikalı»*daki deneyiminden de yararlanarak kendi bildiğince geliştirdi. Bunun yanı sıra tiyatro çalışmaları hep sinema öğeleri taşımayı sürdürüyordu. Nitekim Pletniyev'in *«Uçurum»*unda bezemci olarak çalıştığı halde, oyunun görünçlüklenmesine en önemli katkıyı o sağladı ve bir kez daha sinema özelliklerini tiyatroya taşıdı: Oyunun ağırlık noktası, bir bulucunun buluşunun coşkusuyla Arkhimedes örneği büyük bir kentin caddelerine fırlayıp kendini anamalcılığın cengelinde buluşuyla ortaya çıkmaktaydı. Eisenstein büyük bir kentin bezemini, kentin kalabalığını, başdöndürücü gidiş gelişleri, bunların ortasında kalan bulucunun şaşkınlığını vermek için döner görünçlükten yararlanmadı; bunun yerine oyunculara paten taktırdı, her birinin eline birer bezem parçası tutuşturdu, giysilerini de çarpıcı örneklerden seçti. Böylelikle bu oyuncular patenler üzerinde sağa sola, dibe öne büyük bir hızla bezem parçaları taşıyarak bulucunun çevresinde fırdönüyorlar ve başdöndürücü bir hava yaratıyorlardı (9:14).

Eisenstein, Meyerhold Tiyatrosu ve Mastfor'la çalıştıktan sonra 1922 sonbaharında yeniden Proletkult'a döndü. Bu kez, hem yeni kurulan Proletkult İşliği'nde (Tiyatro Sanatı Okulu) dirim-mekaniği temel alan beden eğitimi işliğinin yöneticisiydi hem de az sonra, 1922 başında kurduğu Proletkult'un gezici tiyatro kolu olan «Peretru»nun. Eisenstein bu topluluk için *«Akıllı»*yı görünçlüklerken, oyunun can alıcı öğesi olan *Glumov'un Günlüğü*'nü de kısa bir film olarak vermek istedi; bunun için 120 m'lik bir film çevirdi. *«Akıllı»*nın gerek görünçlüklenmesi, oyun uygulayımı gerekse *Glumov'un Günlüğü*, Eisenstein'ın o zamana dek edindiği tiyatro deneyimlerinin toplamını verdiği gibi, bir yandan da tiyatronun sınırlarına ulaştığını ve sinemanın sınırlarını zorladığını ortaya koymaktaydı. Eisenstein, Ostrovski'nin klasik oyununu commedia dell'arte

biçiminde düzenledi; bununla da kalmadı, oyunu bir sirk gösterisine çevirdi; akrobatik bir tiyatro anlayışını sergiledi: Oyuncular bu arena tiyatrosunun ortasında kurulan görünçlükte, ipler üzerinde dolaşıyor, trapezlerden atlıyorlardı. Kişilerin çoğu palyaço ya da cambaz kılığındaydı. Kişiler dramın güçlü, coskulu duygularını takla atarak, trapezden trapeze sıçrayarak; ikiyüzlülüğü, yanardönerliği, yalancılığı ip üstünde tehlikeli denge oyunlarıyla dışa vuruyorlardı: Geçişler perdesizdi, ara verilmeksizin gerçekleşiyordu. Eisenstein bütün oyun boyunca sinema yapmayı düşünmeksizin, içgüdüsel biçimde sinema yapmış, kurgunun temel öğelerini uygulamıştı. Kaldı ki, *Glumov'un Günlüğü* «*Akıllı*»ya doğrudan doğruya sinemayı da getirmişti. Tıpkı «*Akıllı*»nın, Ostrovski'nin ve genellikle Rus klasiklerinin tersyüz edilmesi oluşu gibi *Glumov'un Günlüğü* de, o zaman büyük bir hızla gelişmekte olan Sovyet haber filmlerini, en çok da Dziga Vertov'un *Kinopravda*'larını alaya alan biçimde hazırlanmıştı.

• Kuramcılığının Başlangıcı

«*Akıllı*» Eisenstein'ın sinemaya ilk adım atışı olmakla kalmadı, aynı zamanda Eisenstein'ın ileride sinema çalışmalarıyla birlikte yürüteceği iki çalışmanın da başlangıcı oldu: Kuramcılık ve öğretmenlik. Gerçekten de Eisenstein, ilk önemli kuramsal yazısını «*Akıllı*»nın görünçlüklenmesi dolayısıyla «*Çarpıcı Kurgu*» adıyla «*LEF*» dergisinde yayımladı[1]; böylelikle gittikçe geliştireceği kurgu kuramına başladı. Öte yandan, yeni kurulan Proletkult İşliği'nde (Tiyatro Sanatı Okulu) beden eğitimi işliğinin başına getirildi. Burada kendi geliştirdiği kuram ile Meyerhold'ün dirim-mekanik yöntemini, yeni oyuncuların yetiştirilmesinde kullanmaya başladı. Oyuncular önce sıkı bir beden eğitiminden geçiriliyorlar; boks, atletizm, eskrim, oyunlar ve dirim-mekanik öğreniyorlardı. Eisenstein daha sonraları bu yöntemi Devlet Sinema Enstitüsü için hazırladığı öğretim izlencesine de büyük ölçüde aktaracaktı.

---

1 Bak. Bu kitaptaki I. Ek.

Eisenstein, Tretyakov'un yazdığı, kendisinin agit-Guignol adını verdiği türde yazılmış *«İşitiyor musun Moskova?»*yı görünçledikten sonra, yine Tretyakov'la, geleneksel tiyatroya öldürücü darbeyi indirmek üzere *«Gaz Maskeleri»*ni hazırladı. Konusu bir havagazı üretimliğinde geçen bu oyunu Eisenstein Moskova'daki bir havagazı üretimliğinde görünçlüklemeye karar verdi. Ne var ki, saymaca (konvansiyonel) bir sanat olan tiyatro, böylesine bir gerçekçiliği kaldıramazdı. Nitekim, gerçek bir üretimlikte, havagazı kokuları arasında, üretimliğin işçilerinden oluşan izleyiciler önündeki bu görünçlükleme, sanat ile gerçeklik arasındaki ayrımı tüm açıklığıyla ortaya çıkardı; böyle bir ortamda tiyatro gösterimi tüm yapaylığıyla kendini gösterdi. Eisenstein tiyatronun sınırlarına ulaşmakla kalmamış, bu sınırları aşmıştı da. Kendi deyişiyle «araba devrilip parçalandı, sürücüsü sinemaya yuvarlandı» (9:8) ve Eisenstein Proletkult Tiyatrosu'ndaki arkadaşlarıyla film çevirmeye karar verdi.

• **Eisenstein'a dek Rus-Sovyet Sineması**

Birçok ülkede olduğu gibi Rusya'da da sinema Lumière'lerin alıcı yönetmenlerinin eliyle ülkeye girdi. Çar ailesinin sinemaya düşkünlüğüne karşın, halk yığınları bakımından bu yeni araç kuşkuyla karşılandı, sıkı bir denetleme uygulandı, din adamlarınca kınandı; bundan dolayı da başlangıçta güçlüklerle karşılaştı. Fransa, Almanya, Danimarka, İtalya'dan gelme sinemacıların girişimlerinden sonra Aleksandr Drankov 1907'de ilk yerli yapımevini kurdu. Bu dönemde Rus sinemasında daha çok, karamsar, hiççi (nihilist) konular işlendi; cinsel sömürüye, kentsoylular arasında geçen aşk öykülerine yer verildi. Kimi sinemacılar da zengin bir geleneği olan Rus yazınına sarıldılar. En iyi yapıtlar da bu alanda gerçekleştirildi. Devrim öncesinin en önemli yönetmeni, Yakov Protazanov; en iyi yapıtı da Tolstoy'dan uyarladığı *Sergey Baba*'ydı *(Otets Sergii,* 1917-18). 1917 Devrimi ile bunu izleyen iç savaş sinemayı felce uğrattı. Sinemacıların bir bölüğü yabancı ülkelere göç ettiler; bir bölüğü ikide bir el değiştiren Kırım Yarımadasına yerleşip «bekle ve gör» siyasasını yeğlediler, sonunda bunlar da İstanbul üzerinden yabancı ülkelere dağıldılar. Bir bölüğü de

daha ilk gününden Devrime katıldılar. Bu sonuncular özellikle haber filmleri, belgesel filmler ve «agit-prop» filmlerinde çalıştılar. Yeni düzenin, kendini biraz toparlayınca ilk el attığı alanlardan biri de sinema oldu. Lenin'in «sinema bizim için sanatların en önemlisidir» sözünden esinlenen Sovyetler Birliği'nde 1919 ağustosunda sinema devletleştirildi. Ertesi ay, dünyanın ilk sinemacılık okulu açıldı. Savaştan dönen birçok genç bu yeni sanatla ilgilenmeye başladı. Sinema araç ve gereçlerinin eksikliğine karşın, işliklerde en değişik, en çeşitli deneyler yapılmaya başlandı; kuramlar geliştirildi. Amerikan, Alman, İsveç sinemasının belli başlı yapıtları incelendi. Böylelikle ortaya başlıca dört akım ya da okul çıktı: Devrimden önceki sinema çizgisini sürdüren eskiler (Pyotr Çardinin, İvan Perestiyani, Yuri Jelyabujski, Y. Protazanov...). Bir yanda on yedi yaşında sinemaya başlayan, devrim ve iç savaş sırasında haber filmlerinde çalışan, Amerikan filmlerinin etkisiyle kurgu yöntemlerini inceleyerek deneylere girişen Lev Kuleşov ve bunun Sinema Okulu'ndaki işliğinde yer alanlar. Kuleşov bu işliğinde V.İ. Pudovkin, Boris Barnet, Vladimir Fogel gibi öğrencileriyle, film yokluğunda çoğu kez filmsiz sinema çalışmaları yapıyor ya da çevrilmiş film parçalarından yararlanarak «filmsel evren», «filmsel zaman» yaratmak, «Kuleşov etkisi» denilen kurgu yöntemlerini geliştirmek için çalışıyordu (bak. *«Kuramı»)*. Öte yanda, Petrograd'da ortaya çıkan FEKS topluluğu. Bu topluluğu oluşturanlar oyuncu, sirk cambazı, ressam, sinemacıydılar (Georgi Kozintsev, Leonid Trauberg, Georgi Krisitski, Sergey Yutkeviç). Önce tiyatroculukla işe başlayan, sonra sinemaya da el atan bu topluluk, kendine özgü bir sanat olan sinemayı gerçekleştirmeye çalışıyordu; Amerikan sineması, bölüntülü film (serial), sirk, müzikhol, gelecekçilikten esinlenmekteydi. Kozintsev FEKS'i şöyle tanımlıyordu: «Yaşam aşırı kaba, şaşırtıcı, sinirleri kırbaçlayıcı, açıkça yararcı, mekanik biçimde dakik, şipşak, ivedi bir sanatı gerektirmektedir. Böyle olmazsa kimse dönüp sanata bakmayacak, kulak vermeyecek. Yirminci yüzyılın sanatı, 1922'nin sanatı; son anın sanatı, başka bir deyişle ayrıksınlık (egzantriklik) olacaktır» (32:9). Nihayet, Dziga Vertov'un «kino-glaz» (sinema-göz) kuramına dayanan sinema akı-

mı vardı. Vertov, sinemanın tümüyle nesnel kalmasını, yaşamı olduğu gibi, hiçbir ön hazırlık yapılmaksızın saptamasını, tiyatrodan ve öbür sanatlardan hiçbir öğenin (işlik, bezem, oyuncu, görünçlükleme vb.) katılmamasını istiyordu. Vertov'a göre sinemacının işi, nesnel olarak saptadığı bu film parçalarıyla kurgu masasında başlıyordu: Sinema yapıtı bu parçaları ölçüp biçerek, aralarında bağlantı kurarak, dizem ve tartım sağlanarak gerçekleştirilecekti. İşte Eisenstein'ın doğrudan sinemacılığa başladığı 1924'te SSCB'deki sinema akımları, kuramları ve sinemacıları bunlardı. Bu dönemde ortaya konmuş olan belli başlı ürünler arasında da şunlar yer almaktaydı: Razumni'nin Gorki'nin romanından uyarladığı *Ana (Mat,* 1920), Perestiyani'nin kahramanları çocuklardan oluşan sürükleyici serüven filmi *Kızıl Şeytancıklar (Kraniye diavolyata,* 1923), Protazanov'un ilk Sovyet önceleme filmi *Aelita*'sı (1924), Kuleşov'un Batılıların Sovyet düzenine karşı tutumlarını yeren *Bay Batı'nın Bolşevikler Diyarındaki Akla Durgunluk Veren Serüvenleri (Neobiçainye prikluçeniya Mistera Vesta v stranye bolşevikov,* 1924), Pudovkin ile Vladimir Gardin'in Volga kıyılarındaki korkunç kıtlığı gösteren *Açlık... Açlık... Açlık...*'ı *(Golod... Golod... Golod...,* 1921), Kozintsev ile Trauberg'in çılgın bir güldürü olan, düşlemsel *Oktiyabrina'nın Serüvenleri (Pokozdeniya Oktiyabrini,* 1924), Vertov'un 1918'den başlayarak hazırladığı *Sinema Haftaları (Kinonedelya),* 1922'den başlayarak çevirdiği *Sinema-Gerçek*'leri *(Kinopravda).*

• GREV

Grev, Proletkult'un sinema çalışmalarına katılması için tasarlandı. Bu tasarıya göre, Rusya'da devrimle sonuçlanan işçi sınıfının tarihini ele alacak *Diktatörlüğe Doğru* genel adlı yedi dizilik bir film çevrilecekti: 1. *Cenevre-Rusya,* 2. *Yeraltı,* 3. *Mayıs Günü,* 4. *1905,* 5. *Grev,* 6. *Hapishane Ayaklanmaları ve Kaçışlar,* 7. *Ekim.* Proletkult Topluluğu, Eisenstein ile Pletniyev'in yönetiminde dizinin beşincisi olan *Grev*'le işe başladı, dizinin gerçekleşen tek filmi de bu oldu (21: 181). *Grev,* gele-

neksel öykülü bir film yapısında değildi; daha çok belgesel bir tutumla Çarlık dönemindeki bir grev olayını anlatıyordu. Arayazılara göre film şu altı bölümden oluşmaktaydı: 1. «Üretimlikte Her Şey Yolunda». Kişilerin sergilenmesi: Patron, işçiler, ustabaşılar, muhbirler. 2. «Grevin Patlak Verişi». Bir mikrometre çalınır. Ustabaşı işçilerden birini suçlar. Haksız yere suçlanan işçi kendini asar. Arkadaşları, ustabaşını tartaklarlar. Grev çağrısı. İşler durur. 3. «Üretimlik Artık Çalışmıyor». Makineler durmuş, bacaların üstüne kargalar tünemiş. İşçiler boşta, evlerinde. Siparişler birikir. *İşçiler isteklerini bildirirler.* Polis işe koyulur. 4. «Grev Uzuyor». İşçiler arasında açlık başgösterir. Tartışmalar başlar. Polis elebaşıları yakalamaya çalışır. Ayaktakımından derlenen kişilerle grev kırılmaya çalışılır. 5. «Kışkırtıcılık». Grevdekileri suçlu duruma düşürmek için kışkırtmalar düzenlenir. 6. «Grev bastırılmıştır». Polis, işçi mahallesine girer. İşçilerden bir bölüğü kıstırılır, üzerlerine ateş açılır, grev bastırılır.

Grev bu yapısıyla ilk bakışta bir belgesel filme, hatta öğretici bir filme benziyordu. Ama Eisenstein'ın tutumu, yöntemi, anlatımı, biçemiyle (üslubuyla) bundan bambaşka bir görünüş kazanmaktaydı. Eisenstein, *Grev*'e yaklaşımı anlatırken, NEP'in (Yeni Ekonomi Siyasası) uygulandığı bu dönemde, Sovyet sinemalarının Amerikan ve Avrupa filmleriyle dolu olduğunu, bu durumda en önemli sorunun Amerikan-Avrupa sinema işleyimlerinin «kükreyen sesi» karşısında, genç bir sinemanın sesini nasıl işittirebileceği olduğunu belirterek, bunun üstesinden gelmek için de «kentsoylu ekinini *karşıt bir ekin ve sanatı ortaya koyarak* etkilemek» gerektiğini söyler. Eisenstein bunun tek yolunun da Amerikan-Avrupa sinemasında yapılanları tersyüz etmekten geçtiğini ileri sürerek bunları şöyle sıralar: «Amerikan filmlerindeki öykülerden daha keskin bir öykü mü? «Öykü»yü hepten yadsımaktan daha keskin ne olabilir? Amerikan-Avrupa filmlerindekinden daha üstün «yıldızlar» mı? O zaman için insanın aklının ucundan bile geçmeyeni yapmak, yani «yıldızsız» filmler çevirmek nasıl olur acaba? Piyasadaki filmlerdekinden daha anlamlı bireyler mi? Bütün bunlara sırtımızı çevirerek filmimizi tümüyle değişik gereçlerle kursak na-

sıl olur acaba? Ve işte bunların topuna «karşı çıkarak» —öyküyü kaldırarak, yıldızları dışlayarak—, dramın özeğini (merkezini) temel dram kişisi olarak o zamana dek yalnızca oyuncuların solo oyunlarına diplik işlevi gören yığına yükleyerek...» (13:97).

Ve öyle yapar: *Grev*'de öykü yoktur; bir grev olayından alınmış görünçlükler, bölümler vardır. Bireyler yoktur, commedia dell'arte'deki kalıp «tip»ler vardır. Ama Eisenstein bunlarla da yetinmez; tiyatrodaki çalışmalarından, tiyatroda ilk denemelerini yaptığı çarpıcı kurgudan edindiği deneyimlerinden yararlanarak her fırsatta izleyiciyi etkilemek, sarsmak, yönlendirmek için elinden geleni yapar. Tiyatroda olduğu gibi bu ilk filminde de sirkten, müzikholden, commedia dell'arte'den yararlanır; çarpıcı kurgunun, «anlıksal kurgu»nun örneklerini sergiler. Örneğin muhbirleri mi tanıtacak? Her biri bir hayvan adı taşıyan muhbirler, önce bu hayvanla yan yana getirilerek adlandırılır: Tilki, kukumav, buldog, maymun. Grevcilerin direnişini kırmakta kullanılan ayaktakımı mı gösterilecek? Bu lumpen-proleterler, toprağa gömülü fıçılardaki yuvalarından çıkarlar. Kurgu, çıkış noktası Griffith olduğu zaman bile, onunkinden çok değişik biçimde kullanılır. *Grev*'in son ayrımını ele alalım[1]: Bu ayrımda, işçilerin yaylım ateşine tutulmaları ile bir kesimevinde hayvanların boğazlanması yer alır. İlk bakışta Griffith'in *Hoşgörüsüzlük*'ündeki *(Intolerance)* gibi koşut kurgu akla gelir, hatta *Hoşgörüsüzlük*'teki gibi bu koşut kurgu zaman zaman iç içe geçer. Ama buradaki bu iç içe geçişler, kesişmeler, *Hoşgörüsüzlük*'tekinden bambaşkadır: *Hoşgörüsüzlük*'te dört ayrı öykünün dördü de aynı izleği, hoşgörüsüzlüğü anlatır, hepsi de zaten bunu pekiştirmek için birbirinin içine geçer. *Grev*'deyse, iki olayın doğrudan bir bağlantısı yoktur, iki ayrı olaydır. Ne var ki, bu apayrı iki olgunun bir araya gelmesinden, kesişmesinden bir tek düşünce, kendiliğinden doğar: İşçilerin acımasızca boğazlanışı... İzleyici, bu kurguyu izledikçe artık ne yaylım ateşini ne kesimevindeki günlük çalışmayı düşünür; izleyicinin gördüğü tek şey, yalnızca işçilerin acımasızca boğazlanışıdır.

---

[1] Bak. II. Ek.

Grev'de Eisenstein'ın sonradan sesli filmde alabildiğine geliştireceği görsel-işitsel birlik, görüntüler yoluyla ses duygusunu uyandırma daha bu ilk sessiz filminde bile yer almaktadır. Üretimliğin bacasındaki canavar düdüğünün sesini, düdükten çıkan buharın devinimiyle, titreşimiyle duyar gibi oluruz. Ya da akordeonlu kır gezintisi sırasında, salt görsel araçların yardımıyla bir ezgi devinimi yaratılır[1].

• Sinemanın Ekim'i

Görülüyor ki, sinemadaki deneyimi 120 m'lik kısacık bir film çevirmekten, bir de yabancı bir filmin yeniden kurgulanmasına katılmaktan öteye geçmeyen yirmi altı yaşındaki genç yönetmen, daha ilk uzun filminde yine kendi gibi genç bir sinemanın ilk gözüpek, atılgan, yeniliklerle dolu ve gerçekten devrimci ilk örneğini ortaya koymaktaydı. *Grev* aynı zamanda Eisenstein'ın son filmi *Korkunç İvan*'a dek birlikte çalışacağı usta görüntü yönetmeni Edouard Tisse'yle işbirliğinin de başlangıcı oldu.

Eisenstein'ın kendisinin de «*Grev,* sinemanın «*Ekim*» idir» (15:150) yargısına vardığı filmi gösterime girdiğinde Vertov ile yandaşları, onun Sinema-Göz akımının kimi edinimlerini filme aktardığını, kimi edinimlerini de saptırdığını ileri sürdüler. Sinema-Göz'cülere göre, kurgunun yapısı, görüntülerin seçimi, arayazıların yapısı Sinema-Göz'e yakındı; oyuncular, sirk uygulayımı, görünçlüklemeli sinema, Sinema-Göz'e uzaktı (1:119). Eisenstein, bu suçlamalara verdiği yanıtta, *Sinema-Göz*'ün, *Grev*'in çevrilişinin, kurgusunun da bir bölümünün bitirilmesinden sonra ortaya çıktığı için ondan zaten etkilenemeyeceğini, *Sinema-Gerçek*'le ancak bölümsel (kısmi) bir yakınlık olduğunu belirterek şöyle demekteydi: «*Sinema-Gerçek*'le bölümsel bir kalıtımsal ilişkisinin varlığını yadsımamakla birlikte —çünkü *Sinema-Gerçek* de *Grev* gibi yapımın güncelliğin den türemiştir— *ilkedeki köklü bir ayrılığı* vurgulamanın zorunludan da öte olduğu görüşündeyim, bu da, iki yapıt arasındaki

---

1 Bak. S. 77-78.

yöntem ayrılığı'dır... Ve yapının *dış biçiminde* kimi benzerlikler bulunabilse de, buna karşılık en önemli bölümünde —*yapının biçimsel yöntemi*'nde— *Grev, Sinema-Göz*'ün *taban tabana karşıtı olarak ortaya çıkar...* Bizim benimsediğimiz anlamda *sanat ürünü* (en azından benim çalıştığım tiyatro ve sinema türlerindeki sanat ürünü), her şeyden önce, *izleyicinin ruhsallığını belirli bir sınıf yönlendirmesine göre işleyen bir traktördür. Kinok*'ların yapımlarının ne buna benzer bir özelliği vardır ne de böyle bir yönlendirmesi» (15:151). Eisenstein sonuç olarak şöyle der: «Bize gerekli olan bir «*Sinema-Göz*» değil bir «*Sinema-Yumruk*»tur» (15:153).

• POTEMKİN[1]

Sinema-Yumruk'un örneğini Eisenstein bundan sonraki filminde verecekti. *Grev* 1925 martında gösterime çıktığında, Eisenstein kendini tümüyle sinemaya vermek için Proletkult Topluluğu'ndan ayrılmıştı. İki yıl sonra bu konuda şunu belirtmekteydi: «Bütün yollar Roma'ya çıksa da, bütün gerçek sanat yapıtları, uzun sürede, aynı anlıksal düzeye ulaşsa da, Stanislavski ile Sanat Tiyatrosu'nun da, Proletkult'un da, bugün hiçbir şey yaratamayacaklarını vurgulamak isterim. Uzun süredir Proletkult'ta çalışmıyorum. Tümüyle sinemaya geçtim; Proletkult'çularsa tiyatroda kaldılar. Benim görüşüme göre, bir sanatçı tiyatro ile sinema arasındaki seçimini yapmalı; bir sanatçı gerçekten yaratmak istiyorsa, aynı anda ikisine birden «kendini adayamaz» (13:15-16).

«Sevzapkino» yapımevinin Moskova'daki işliğine geçen Eisenstein, iç savaşta Birinci Süvari Ordusunu ele alan bir film üzerinde çalışmaya koyuldu. Ne var ki, 1925, Rusya'daki ilk devrimin, 1905 Devriminin yirminci yıldönümüydü. Rus tarihinin bu en önemli olaylarından birini kutlamak için oluşturulan kurul, devrimi ele alacak bir dizi filmin çevrilmesini sağlamakla da görevlendirilmişti. *Ocağın Dokuzu (Devyatoye Yan-*

---

[1] **Potemkin Zırhlısı**'nın oyunluğu ve açıklamalar için kaynakçadaki (18) No.lu kitaba bak.

varya) ile *1905 Yılı (1905 God)* adlı iki önemli oyunluk, daha 1924 haziranında onaylanmıştı; ancak 1925'e girildiği halde *1905* Yılı'nı çevirecek yönetmen hâlâ belirlenememişti. Nina Agadjanova-Şutko'nun oyunluğu, 1904'teki Rus-Japon Savaşından başlayıp 1905 sonundaki Moskova ayaklanmasına dek uzanan süreyi, bu süre içindeki önemli olayları kapsamaktaydı. Agadjanova-Şutko, devrimden sonra gün ışığına çıkarılmış Çarlığın gizli belgelerinden yararlanarak, oyunluktan çok bir tarih araştırmasını andıran betik (metin) hazırlamıştı. Eski yönetmenlerden hiçbiri böylesine geniş çaplı bir oyunluğun üstesinden gelebilecek gibi görünmüyorlardı. *Grev* mart ayında gösterime çıkınca sonunda *1905 Yılı'nı* çevirebilecek yönetmenin bulunduğuna karar verildi; Eisenstein «Sevzapkino»daki çalışmasından alınarak «Goskino»da *1905 Yılı*'nı çevirmekle görevlendirildi. Eisenstein yanına Tisse'yi ve Proletkult'taki kimi çalışma arkadaşlarını alarak 31 Mart 1925'te Sen Petersburg'daki gösteri ve genel grev olaylarını Leningrad'daki «Goskino» işliğinde çevirmeye başladı. Çalışmalar Leningrad ile Moskova'da ağustosa dek sürdü. Ancak Eisenstein da arkadaşları da sonuçtan memnun değillerdi; çünkü ellerindeki gereç, bir filmin kaldıramayacağı ölçüde yüklüydü. Herkesin aklından geçen bu düşünceyi açığa vurmayı kimse göze alamıyordu. Kimsenin yapamadığını doğa yaptı: Artık Leningrad'da da Moskova'da da güneş yoktu. Bunun üzerine çevirim takımı, oyunluğun başka bölümlerini çevirmek üzere güneye, Karadeniz kıyılarına indi. *1905 Yılı*'nın burada çevrilecek bölümü Odesa'daki genel grev ile Odesa açıklarında demirlemiş olan «Potemkin» zırhlısındaki ayaklanmaydı. Bunlarla ilgili çekimlerin sayısı elliyi bile bulmuyordu. Ama Eisenstein'ın Odesa gezi yerinden denize dek uzanan ünlü merdivenleri görmesi her şeyi değiştirdi.

• «1905 Yılı»ndan «Potemkin»e

Odesa merdivenleri Eisenstein'da bambaşka bir düşünceye yol açtı: *1905 Yılı*'nın o uçsuz bucaksız oyunluğunu olduğu gibi bir yana bırakmak, bütün filmi «Potemkin» zırhlısındaki ayaklanmaya ve buna bağlı olaylar üzerine kurmak. Bunun üzerine Eisenstein o zamana kadarki bütün çalışmaları bir yana itti;

tüm çabasını zırhlıdaki ayaklanmaya ve Odesa merdivenlerinde Çarın askerlerinin her sınıftan halkı acımasızca kıyımdan geçirmesini anlatmaya yöneltti.

Gerçekten de «Potemkin» zırhlısındaki ayaklanmayla Odesa merdivenlerindeki kıyım, 1904'ten 1906'ya dek uzanan Rus devrim olaylarının tam ortasında yer alıyor, bu olayları her yönden simgeleyen bir özellik taşıyordu: «Potemkin» zırhlısı 1905 haziranında Odesa açıklarında demirliydi. Odesa'da genel grev vardı. Gemideki erlere kokmuş, kıvır kıvır kurtlar kaynaşan etin yedirilmek istenmesi, barut fıçısını ateşleyen kıvılcım oldu. Gemide ayaklanma başladı. Önderlerinin öldürülmesine karşın gemiyi ele geçiren denizciler 27 haziranı 28'e bağlayan gece Odesa limanına girdiler. Denizciler kentteki genel grevi, kentlilerse gemideki ayaklanmayı destekliyorlardı. Ama denizciler, Odesa'yı ele geçirmeleri için yapılan öneriyi benimsemediler; Sıvastopol'den gelecek filoyu beklemeye başladılar; çünkü filonun da kendilerine katılacağını umuyorlardı. Ancak, öldürülen denizcilerin cenaze törenine katılan Odesa halkını Çarın askerlerinin kurşunlaması üzerine «Potemkin» Çarlık karargâhını topa tuttu. Sıvastopal'den gelen filo «Potemkin»deki ayaklanmaya katılmadı; yine de filonun komutanları «Potemkin»e ilişmeyi göze alamadılar, çünkü ayaklanmanın öbür gemilere yayılmasından korkuyorlardı (nitekim «Saint Georges» zırhlısında da bir ayaklanma oldu). «Potemkin» filodan beklediği desteği görmeyince Karadeniz'e açıldı; yiyeceğinin, kömürünün tükenmesi üzerine Köstence (Romanya) limanına sığındı. Romenler, denizcilere teslim oldukları takdirde sığınma hakkı tanıyacaklarını bildirdilerse de denizciler bunu kabul etmediler. Ancak gemide artık hiç yiyecek ve yakıt kalmamıştı. Denizcilerin Feodosya'dan yiyecek sağlama girişimi de sonuçsuz kalınca, «Potemkin» Köstence'de Romenlere teslim oldu (8 Temmuz 1905). Bu ayaklanma da başarısızlıkla sonuçlanmış, ama Çarın ordu üzerindeki mutlak yetkesi kesinlikle sarsılmıştı.

• **Yeniden Canlanan Tarih**

Eisenstein işte bu olayı ele aldı; olayla ilgili yapıtları inceledi; ayaklanmaya katılanlardan, Odesa'daki kıyımdan sağ

kalanlarla konuştu; Odesa merdivenlerindeki kıyımı gören bir Fransız ressamın çizdiği resimleri buldu; oyunluğun bu bölümünü Aleksandrov'la birlikte yeniden yazdı. «Kniaz Potemkin» (Prens Potemkin) zırhlısı çoktan çürüğe çıkmıştı. Eisenstein aynı sınıftan «On İki Havari» adlı zırhlının Sıvastopol'de bulunduğunu işitince bunu kullanmaya karar verdi. Ama o da çürüğe çıkmıştı; kıyıya çekilmiş, üstü sökülmüş, maden deposu olarak kullanılmaktaydı. Eisenstein, zırhlının üst bölümünü kontrplak bezemlerle yeniden düzenledi, gemideki ayaklanmada en önemli olayların geçtiği kıç güvertesini denize doğru çevirtti, alıcısını büyük bir dikkatle kullanarak, burasını açık denizde bulunan bir gemi görünüşüne getirdi. Doğrudan doğruya açık denizde yol alan gemi görünçlükleri için «Komintern» zırhlısını kullandı. Sıvastopol'den gelen filoyuysa yabancı bir ülkenin deniz tatbikatını gösteren eski haber filmlerinden aktardı (film yabancı ülkelerde gösterime çıktığında, kimileri bu savaş gemilerini Sovyet donanmasının yeni gemileri sandılar, bu yüzden Alman parlamentosunda Sovyet donanmasının güçlendiği konusunda görüşmeler açıldı).

Film büyük bir hızla, inanılmaz verimlilikte bir çalışmayla çevrildi: Bütün cenaze töreni bir sabahta bitirildi; zırhlıdaki kurşuna dizilme görünçlüğü son gün çevrildi. Sovyet filmlerinde hemen hiç kullanılmayan kaydırma, merdivenlerdeki ayrımda başarıyla uygulandı; bütün merdiven boyunca kurulan raylar üzerinde alıcıyı, Eisenstein ile yardımcılarını taşıyan tekerlekli bir araç kullanıldı. Aynı anda çalıştırılan birçok alıcı, merdivenlerdeki ayrımı çeşitli açılardan saptadı. Bir el alıcısı, sirkte çalışmış bir yardımcının beline yerleştirildi ve merdivenlerde koşuşan, düşen, yuvarlanan, atlayan insanların görüş açısını yansıtmakta kullanıldı (21:195). Gemideki olayların ve Odesa merdivenlerindeki kıyımın çevrilmesi 23 gün sürdü. Filmin kurgusu iki ay aldı. *Potemkin Zırhlısı* 21 Aralık 1925'te Moskova'daki Bolşoy Tiyatrosu'ndaki ilk gösterime ucu ucuna yetiştirildi. Eisenstein'ın yardımcısı Aleksandrov ilk gösterimle ilgili anısını şöyle anlatıyor: «Büyük bir titizlikle düzenlenmiş yıldönümü saati gelip çattığında biz hâlâ filmin kurgusuyla uğraşıyorduk. Gösterim saati gelip çattığında, son makaralar he-

nüz hazır değildi. Görüntü yönetmeni Tisse, bitmiş olan ilk makaralarla Bolşoy Tiyatrosu'na doğru yola çıktı, böylelikle gösterim başlayabilecekti. Sondan bir önceki makara hazır olur olmaz Eisenstein onu izledi. Ben son makarayı yapıştırmak için kaldım. Bitirir bitirmez makarayı alıp yola düştüm, ama motosikletim Iberian Kapısı'ndan öteye gitmemekte direndi; buradan Bolşoy Tiyatrosu'na koşarak gittim. Merdivenlerden gösterim odacığına koşarak çıkarken salondan gelen alkış seslerini duymak beni sevince boğdu. Bu, filmin başarısının ilk mutlu imiydi» (21:196).

• **Yalın ve Sağlam Kuruluş**

Potemkin Zırhlısı'nın bu başarısı nereden kaynaklanıyordu? Bunun birçok nedeni vardı. *Potemkin Zırhlısı* her şeyden önce alabildiğine yalın, sağlam kuruluşlu bir filmdi. Bu yalınlık, oyunluğun bütün fazlalıklardan arındırılmış, konunun birbirine sımsıkı bağlarla bağlı iki olaya, zırhlıdaki ayaklanma ile merdivenlerdeki kıyıma, bağlı olmasından kaynaklanıyordu. Sağlamlık, filmin klasik bir trajedi yapısında olmasından doğuyordu. Hem de beş perdelik en klasik trajedi yapısında. Eisenstein'ın kendisi de *Potemkin Zırhlısı*'nın beş perdelik trajedinin klasik düzeninin sıkı yasalarına uyduğunu söyler[1]. Olaylar bu beş perdelik yapı içine ustalıkla yerleştirilmişti. Her perde içinde ikili bölüm, her bölümde gerilim ve gevşemeler, bir bölümden öbürüne, her perdeden öbürüne sarmal bir ilerlemeyle nicelikten niteliğe sıçramalı ustalıkla geçişler ve bütün bunların herhangi bir zorlama, yapaylık duygusu uyandırmaksızın gerçekleştirilmesi...

• **Yeni Bir Kurgu**

Bu yapının düzenlenmesinde, aksaksız işlemesinde, akıcılığın ve doğallığın olduğu denli filmin her ayrımının kendine

---

1 Eisenstein **Potemkin Zırhlısı'nı** sık sık ele almış, bu filmle ilgili en iyi çözümlemeleri de o yapmıştır. Özellikle **«Film Biçimi»**ndeki **«Filmin Yapısı»** başlıklı yazıya bakınız.

özgü dizeminin sağlanmasında kurgunun ayrı bir yeri vardı. Bir yanıyla *Potemkin Zırhlısı,* sessiz sinema kurgusunun doruğuydu: Sessiz sinemanın sona erişine iki yıl kala Eisenstein, kendine dek uzanan sinema tarihi boyunca, kurgu alanında sağlanan tüm deneyimleri toparlıyor, bunlara yenilerini katıyor, hepsini birden yeni baştan değerlendirip yepyeni bir kurgu anlayışını ortaya koyuyordu. Kurgu artık yalnızca herhangi bir konunun düzgün, akıcı anlatma aracı değildi. Kurguyla artık yalnızca tartım ve dizem sağlanmakla yetinilmiyordu. Kurgu, çekimlerin taşıdığı anlamı en iyi değerlendiren, çekimler arasındaki ilişkiyi en uygun biçimde kuran, bu anlamı ve ilişkiyi izleyiciye tüm gücüyle yansıtabilen, izleyiciyi ister istemez, elinde olmaksızın görüntülerin akışına kendini kaptırmaya zorlayan, her görüntünün izleyici üzerinde Pavlov'un «koşullu tepke»sinin etkisini yaratan bir araçtı. Eisenstein, *Grev*'de olduğu gibi *Potemkin*'de de çarpıcı kurguyu kullanmaktaydı. Ancak, *Potemkin*'deki kurgu *Grev*'dekinden daha değişik, daha yalındı: Çarpıcılık, birbiriyle eğretileme (metafor) ilişkisiyle yan yana getirilen iki ayrı çekimden doğmuyor, olayların doğal akışı içinde, çekimlerin içinde kendiliğinden çarpıcı olan öğelerden (kafatası kurşunla delinen çocuk, kurtların kaynaştığı kokmuş et, bir kurşun saplanışıyla gözü çıkan kadın, vb...) kaynaklanıyordu.

Kurguyla cansız nesneler bile devinim kazanmaktaydı: Uyuyan, uyanan, doğrulan aslan yontularının birbiri ardından getirilişiyle tek bir aslanın uyanıp, doğrulup kükremesi gibi. Ya da kıyıya çakılmış, devinimsiz zırhlının, sanki limanın açığında, makineleri çalışan, bacasından duman çıkan, yol alan bir gemi olarak gösterilmesi gibi. Kimi olaylar, olgular, gerçekler yalnız kurguda yaratılıyordu: *Potemkin Zırhlısı*'nın topa tuttuğu karargâh, çeşitli yapı parçalarından kurgu yardımıyla gerçekleştirilmişti.

• Arı Bir Sinema Yapıtı

Eisenstein, Vertov ile Sinema-Gözcülerin suçlamalarına yanıt verdiği yazısında, *Grev*'in aksayan yönlerinden söz açarken şöyle demekteydi: «Bu hiç de gelecekteki çalışmalarımda sinemayla örgensel biçimde bağdaşmayan tiyatro öğesi kalıntıla-

rını ortadan kaldırmaya hazırlanmadığım anlamına gelmez» (15:153). *Potemkin,* Eisenstein'ın sinemayla bağdaşmayan bu tiyatro kalıntılarını tümüyle ortadan kaldırdığı örnek bir çalışmaydı. Burada artık akrobatik tiyatro, sirk uygulayımı, palyaçolar yoktu. Kimi ülkelerde filme ilgiyi büsbütün artırmak ereğiyle tanıtılarda *Potemkin*'de «Moskova Sanat Tiyatrosu oyuncuları»nın yer aldığı ileri sürülmesine karşın filmde tiyatrodan gelme pek az oyuncu vardı (bunlar da Proletkult'daki eski arkadaşlarıydı). Bunun yerine Eisenstein iki yeni oyun öğesini filme katmıştı. Birincisi sinemada ilk kez oyuncunun, yıldızın yerine yığının kahraman oluşuydu. Eisenstein *Potemkin*'de 1905 devriminin tarihini anlatmak istiyordu. Bu tarihi yapanlar insanlardı; ama tek tek bireyler değil, bir devrim uğrunda çabalarını birleştirmiş bireylerden oluşan halk yığınıydı. Bundan dolayı Eisenstein sinema tarihinde ilk kez filmin kahramanı olarak yığını kullandı. Bu yığın içinde zaman zaman ortaya çıkan bireyler (örneğin Matuçenko, Vakulinçuk) birer simgeden başka bir şey değildi. Başkahraman olarak yığını, simge olarak kimi tipleri kullanan Eisenstein bunları canlandıracak oyuncuları da bu tipe en uygun düşenler arasından seçti. Zırhlıdaki denizciler için Karadeniz filosu mürettebatından, Odesa merdivenlerindeki kalabalık için Odesa halkından yararlanması bunu göstermektedir. Eisenstein, bireyleri canlandırmak için gerekli tipleri seçerkenki titizliğiyle de, ikinci oyun öğesini, «tipleme»yi sinemaya getirdi. Bu konuda commedia dell'arte'deki tiplerden, bu tiyatroda daha görünçlüğe adımını atar atmaz izleyicinin hemen tanıdığı kalıp tiplerden esinlenen Eisenstein, tiyatroda ve *Grev*'de de kullandığı tiplemeyi *Potemkin*'de daha da geliştirdi. Uğraşman oyuncuları bir yana bırakan Eisenstein, herhangi bir tipi yaratmak istediğinde önce bu tipin sayısız örneklerini günlük yaşamda titizlikle gözlemliyor, davranışlarını, görünüşlerini inceliyor, bu tipin bütün özelliklerini saptıyordu. Sonra bu özellikleri, kişilerin fiziksel-ruhbilimsel niteliklerini görünüşleriyle yansıtabilecek kimseleri sokaklarda, üretimliklerde, okullarda, tarlalarda... arayıp buluyordu. Nitekim zırhlının papazını Odesalı bir bahçıvan canlandırmıştı; zırhlının

ufak tefek, miyop doktor binbaşısı, Eisenstein'ın Sıvastopal'da rastladığı bir şoförd ü.

• **Biçim - Öz Birliği**

Potemkin'de yapı, kuruluş, kurgu, oyun gibi, çekimler, alıcı devinimleri de anlatımın gereklerine örgensel bir uyumluluk göstermekteydi. Açık, yalın, sağlam bir yapıya dayanan, hem yığınları hem de simge-bireyleri, «tip»leri kullanan, devingen bir kurgu anlayışına başvuran, kurguyu tartım ve dizemin ustaca sağlanmasında temel öğe yapan Eisenstein, bunlara uygun olarak bütün film boyunca hemen hemen yalnız iki çekim çeşidinden yararlandı: Genel çekim, baş çekimi. Genel çekim (kimi zaman toplu çekim) yığını vermekte; baş çekimi simge-bireyleri, ayrıntıları, çarpıcı durumları aktarmakta kullanılmaktaydı. Alıcı devinimlerineyse, anlatımın doğallığını bozmamak kaygısıyla pek az başvurulmaktaydı. Ama kullanıldığında da yerli yerindeydi. *Potemkin*'in içeriği ile sinema sanatına pek çok yenilik getiren biçimi öylesine içten kaynaşmıştı, öz ile biçim arasında öylesine örgensel bir birlik vardı ki, sinemada yenilikleri hep güçlükle benimseyen izleyiciler bu filmde hiçbir yadırgama duymuyorlardı. Bütün bunlar ayrıca, aradan geçen altmış yıllık süreye, bu arada sinemada ortaya çıkan büyük ilerleme ve gelişmelere karşın, *Potemkin*'e canlılığından, tazeliğinden, yeniliğinden hiçbir şey yitirmemesini sağlıyordu.

• **Devrimci Film, Sinemada Devrim**

Böylelikle *Potemkin Zırhlısı* bir yandan bir devrimi yansıtan devrimci film olarak, bir yandan da sinemada devrim yaratan bir film olarak ortaya çıkmaktaydı. Filmin devrimci özelliği, ilk görüntülerinden son görüntülerine dek işlenen izlekle kendini göstermekteydi. Bu izlek, dünya tarihinde eşine az rastlanan baskı düzenlerinden biri olan Çarlık Rusyasında, insan yaradılışına aykırı, bu yaradılışı hiçe sayan bu düzene karşı direnişi ele alır. Patlama noktasına gelen bu baskı-direniş sürecinin, devrimci eyleme dönüşümünü anlatır. Baskıya karşı bu direniş, bu karşı koyuş; insan onurunun çiğnenmesine karşı bu ayaklanma;

her çeşit baskıya, işkenceye, kıyıma karşı girişilen kavga içinde, yeri ve sınıfı ne olursa olsun insanların kardeşçe birleşmeleri, dayanışmaları, *Potemkin*'e bir devrim destanı niteliği verir. *Potemkin*'in sinema sanatındaki devrimciliğiyse oyundan kurguya, örgensel bütünlüğünden çarpıcı çekimlerine, dizemine, tartımına dek her öğesinde ortaya çıkar. Daha 1929'da Fransız sinema eleştirmeni Léon Moussinac *«L'Art Cinématographique» («Sinema Sanatı»)* adlı kitabın Sovyet sinemasına ayrılan bölümünde *Potemkin*'i şöyle değerlendiriyordu: «Eisenstein ve onun *Potemkin*'iyle Sovyet sinemasının yerini ve etkisini açıklayan temel nitelikler görüntülükte ilk kez ortaya çıktı: Karşı konulmaz devingenlik, en dolaysız anlatımın sonuna dek kullanılışı, doğanın öğelerine dönüş, yıldızın bilinçli olarak dışlanışı; kümenin, topluluğun, yığın deviniminin güçlü anlatımı; görüntü yoluyla ortaklaşa bir ruhu yansıtma isteği; yeni ve oldukça sarsıcı bir katkıyı yansıtan tüm istençler... Yalnızca sinema diliyle işlenen olgular, yazına ve tiyatroya hiçbir şey borçlu olmayan bir yapıt. Katıksız *sinema* olan ve böylelikle arı bir sinema dili yaratma çabasında bir dönüm noktası oluşturan bir film» (22:77-78).

- **Tükenmeyen Ün**

Eisenstein *Potemkin*'le 27 yaşındayken dünya çapında büyük bir üne kavuştu. *Potemkin* yalnız SSCB'de değil, gösterildiği her ülkede büyük bir başarı kazandı. Hele Berlin'deki gösterimiyle Alman aydınları arasında uyandırdığı coşkunluk Sovyetleri bile şaşırttı. Yalnız Berlin'deki «Kamera» sinemasında aralıksız bir yıl gösterildi. Alman yazarı Ludwig Gesck'e göre, *Potemkin* Almanya'da «yüz elli yıl önce Goethe'nin *«Götz von Berlichen»*inin yazın dünyasında yarattığı fırtınaya eş bir fırtına yaratmıştı» (30:85). Bunda Alman besteci Edmund Meisel'in film için yazdığı özgün müziğin de büyük rolü vardı; hatta kimi ülkelerde filmin gösterimine izin verildiği halde, bu müziğin çalınması yasaklanmıştı.

Film aynı coşkuyu Birleşik Amerika'da da uyandırdı. Zamanın ünlü sinema çifti Douglas Fairbanks ile eşi Mary Pickford 1926 temmuzunda Moskova'da *Potemkin*'i görmüşler,

Amerika'ya döndüklerinde filmi övmüşlerdi. Böylelikle filmin Birleşik Amerika'da gösterimi çabuklaştırıldı. 1926 aralığında gösterime çıkan film sinema eleştirmenleri, yazarlar, aydınlarca övgüyle karşılandı. Birleşik Amerika'nın resmi denetleme kurulu olan New York'taki «National Board of Review» *Potemkin Zırhlısı*'nı yılın filmi seçti. Aynı tarihte Fransa'daki özel gösterimlerde aynı başarıyı kazanan film İngiltere'de ancak 1929 sonbaharında gösterime çıktıysa da, filmi daha önce başka yerlerde izlemiş olan İngiliz eleştirmenleri de bu övgülere katılmakta gecikmediler. İngiltere'deki belgesel sinema okulunun kurucusu olan John Grierson'un, filmin ABD'de gösterilen eviriminin kurgusunu hazırlamış olmasından dolayı, bu okulun *Potemkin Zırhlısı*'ndan doğduğu görüşü bile öne sürüldü (21: 195). Sinemanın başyapıtlarından biri, genellikle de birincisi sayılan film, 1925'ten bu yana zaman zaman yapılan soruşturmalarda bu niteliğini sürdürdü.

• EKİM

Potemkin Zırhlısı'ndan sonra Eisenstein'ın çevireceği film önem kazandı. Filmin yabancı ülkelerdeki ünü arttıkça «Goskino»nun yerini alan «Sovkino», genç yönetmene hangi konuyu vereceğini saptamada güçlük çekiyordu. Ortada iki büyük tasarı vardı: Çin olayları ile Sovyet tarımı. 1925 sonbaharında, devrim sancıları içindeki Çin'den yeni dönen Tretyakov, altı aydan beri Çin devrimiyle ilgili bir oyunluk üzerinde çalışıyordu ve bunu bitirince, başında Eisenstein'ın bulunduğu bir çevirim takımıyla Çin'e dönmeye kararlıydı. Ne var ki bu arada Çankayşek'in Kanton'daki darbesiyle SSCB ile Çin arasındaki ilişkiler bozulmuş, Çin devriminin ne yönde gelişeceği belirsizleşmiş, Çin komünistleri kendi yazgılarına bırakılmışlardı. Bundan dolayı Eisenstein 1926 başında ikinci konuyu, Sovyet tarımını ele aldı; arkadaşlarıyla birlikte bu filmin hazırlıklarına girişti. Ancak bir kez daha araya bir yıldönümü girdi: 1917'deki Ekim Devrimi'nin yıldönümü. «Mejrapom» yapımevi, Eisenstein'ın *Potemkin*'i gibi *Ana*'yla *(Mat)* büyük ün kazanan Pudovkin'e Ekim devrimini kutlamak üzere *Sen Petersburg'un Sonu (Konyets Sankt Peterburga)* adlı filmi ısmarlayınca, «Sov-

kino» da Eisenstein'ın tarımla ilgili filme ara verip Ekim devrimiyle ilgili bir film çevirmesini istedi. Filmin 7 Kasım 1927'deki yıldönüme yetiştirilmesi gerekiyordu. Eisenstein 1926 başında *Ekim* üzerinde çalışmaya başladı. Yalnız oyunlukla ilgili çalışmalar üç ay sürdü; ilk görünçlüklerin çevrilmesine nisan ortasında başlandı. Eisenstein, *Ekim*'i çevirmek için artık Leningrad adını almış olan eski başkent Petrograd'a geldi. O zamana kadarki en büyük bütçeli (500.000 ruble) Sovyet filmi olan *Ekim* için, kent sanki yönetmenin emrine verilmişti. 3000 kadar Leningradlı, Eisenstein'ın 19 yaşındayken tanığı olduğu olayları canlandırmak için çalıştı. «Aurora» savaş gemisi bir kez daha Kronstadt'tan yola çıkıp Neva ırmağından Leningrad'a geldi ve devrim günündeki gibi Kışlık Sarayı «bombaladı». 1917'nin Mart-Kasımı arasındaki olaylar bir kez daha canlandırıldı.

Öte yandan, biri *Potemkin*'le öbürü *Ana*'yla yeni Sovyet sinemasının en büyük iki ustası olarak dünyanın dikkatini çeken iki yönetmenin aynı anda aynı konuya el atmaları hem içeride hem de dışarıda büyük bir ilgi uyandırmıştı. 7 kasıma yaklaşıldıkça bu ilgi heyecana dönüşüyordu. Pudovkin işe erken başlamış, Eisenstein ise oldukça geç kalmıştı, üstelik ele aldığı gereç *Potemkin*'in ilk evirimi olan *1905 Yılı*'ndaki gibi oldukça fazlaydı. Filmi zamanında yetiştirebilmek için çok değişik yöntemlere başvuruldu. Örneğin filmin çeşitli bölümleri aynı anda başka başka çevirim takımlarıyla gerçekleştirildi (21:234-235). Eisenstein'la Pudovkin'in çalışmaları, neredeyse Kışlık Sarayı hangisinin daha önce ele geçireceği yarışına dönüştü. Pudovkin durumu şöyle yansıtıyordu: «Aurora gemisinden Kışlık Sarayı bombaladığını sırada, Eisenstein da sarayı St. Peter ve Paul Kalesinden bombalıyordu. Bir gece sarayın damındaki korkuluktan bir parçanın kopmasına yol açtım ve başımın derde gireceğinden korktum, ama talihim varmış ki, aynı gece Sergey Mikayloviç de yatak odalarındaki iki yüz pencerenin camlarını kırmıştı» (21:235).

Yarışı Pudovkin kazandı ve *Sen Petersburg'un Sonu,* 7 kasımdaki kutlama töreninde Bolşoy Tiyatrosunda gösterildi. *Ekim*'in bitirilmesiyse Stalin ile Troçki ve yandaşları arasındaki

güç sınaması dönemine rastlamıştı; oysa tarihsel olayları ele alan *Ekim*'de, bu çekişmeye katılan önderler ve yandaşları da yer almaktaydılar. Böylelikle *Ekim,* kendini birdenbire bu kavganın ortasında buluverdi. Film ile yönetmeni konusunda bir sürü söylenti dolaşmaya başladı. Bu arada muhaliflerin filmden çıkarıldığı da ileri sürüldü. Ancak, Leyda'nın belirttiği gibi «Muhalefetten kişilerin filmde fazla vurgulandıkları bölümler çıkarılmış olabilir, ancak Troçki'nin filmden tümüyle çıkarıldığı doğru değildir; nitekim filmin eşlemlerinde (kopyalarında) iki oluntuda Troçki açıkça görülebilmektedir» (21:239).

• **Yeni Denemeler**

Gerçekte filmin gösterime çıkışının uzaması *Ekim*'in kurgusundan kaynaklanmaktaydı. Çünkü *Ekim, Potemkin*'den çok *Grev*'e yakındı: Bir yandan bir belgesel film çalışmasını andırırken, bir yandan da *Grev*'deki kurgu deneylerini, çarpıcı kurgu ve anlıksal kurgu deneylerini alabildiğine geliştirmekteydi.

Eisenstein, *Ekim*'de *Potemkin*'deki gibi bir tarih olayını ele almakla ve çoğu belgesel nitelik taşıyan görüntülerle bu olayın belli başlı dönüm noktalarını yansıtmakla birlikte, gerçek ereği, olayı görüntülemek, resimlemek değil, devrimin ardında yatan gerçek anlamı, düşünyapısal çatışmanın nedenlerini ortaya koymaktı. Bundan dolayı, *Ekim*'de, *Potemkin*'de olduğu gibi açık seçik biçimde öykülenen bir olaylar dizisi değil, olayın siyasal, düşünyapısal gelişimini yansıtan düşünceler ağır basmaktaydı. Böylelikle Eisenstein *Ekim*'de kurguyu, salt bir öyküleme ereğinin çok ötesinde, düşünceleri, kavramları hem de soyut kavramları anlatmada kullandı. Eisenstein, *Ekim*'i bitirdiğinde yazdığı bir yazıda «Sinemanın, somut bir *kavram*'a götüren soyut terimler yardımıyla işe başlamasının zamanı gelmiştir» (15:178) diyordu. *Ekim*'de yapılmak istenen de buydu. Ancak buna *Grev*'dekinden değişik bir yöntemle yaklaşıyordu Eisenstein: *Grev*'de birbirinden ayrı yerlerde çevrilmiş, ayrı görüntülerin iç içe geçirilip verilmesiyle izleyici belirli bir düşünceye, yargıya yönlendiriliyordu *(Grev*'in son bölümü). *Ekim*'de «çekimlerin yalnız görülebilir öğeleriyle değil, her şeyden önce ruhbilimsel çağrışımlarla ortaya çıkan coşkusal bileşimler»in yar-

dımıyla ortaya «çağrışım kurgusu» konmaktaydı (9:57). Örneğin, Devrimin en can alıcı noktasındaki kongrede Menşeviklerin uzlaştırmacı konuşmaları aktarılırken, araya harp çalan eller sokuluyordu. Motosikletli taburun Devrime katılışı, dönen tekerleklerle devingen biçimde destekleniyordu. Bu çağrışım kurgusunun yanı sıra *Grev*'deki anlıksal kurgu, *Ekim*'de daha ileriye götürülerek soyut kavramların anlatımında kullanılmaktaydı. Örneğin Geçici Hükümetin başkanı Kerenski'nin yetkilerinin gittikçe artması, buna karşılık özyapısındaki hiçlik, Kışlık Saray'ın merdivenlerinden çıkmakta olan Kerenski'nin aynı basamakta yerinde saymasıyla veriliyor, bu çekimlerin arasına, sanlarını (unvanlarını) belirten arayazılar sokuluyordu: «Diktatör», «Başkomutan», «Denizcilik Bakanı», «Savaş Bakanı», «Başbakan». Kerenski'nin Geçici Hükümetini devirmek üzere Petrograd'a «Tanrı ve ülke uğruna» yürüdüğünü ileri süren, hem de bunu Kafkaslar'daki Müslüman askerlerle işbirliği yaparak gerçekleştirmek isteyen Hıristiyan General Kornilov'un askeri darbesine alet etmeye çalıştığı din düşüncesi, bir İsa yontusundan bir Eskimo putuna dek uzanan dinsel simgelerle açığa vuruluyordu. *Ekim,* Eisenstein'ın deyişiyle «geleneksel sınırlamalardan kurtulmuş; düşünceler, dizgeler ve kavramlar için geçişlere ve açımlamalara gereksinim duymayan dolaysız biçimleri gerçekleştiren, katıksız anlıksal filme doğru» adımlarla doluydu ve bununla «sanat ile bilimin bireşimine ulaşmayı» umuyordu (9:63).

Sessiz filmde sesli etkileri *Grev*'deki kır gezintisinde akordeonun görüntüsüyle ya da üretimliğin canavar düdüğüyle verildiği gibi, *Ekim*'de de görsel-işitsel görüntülerle aktarılıyordu. Menşeviklerin konuşmaları arasına sokuşturulan harp görüntülüğü bize tatlı, iç bayıltıcı sesi verir. O kadarla da kalmaz, bunu izleyen çekimlerde yolculuktan bitkin düşmüş bir köylü delege, kaputuna sarılmış, kongre salonunda uyuklamaktadır; bu «müziği» işitince silkinip uyanır, kulak verir, ama konuşmanın uzlaşmacı, uyutucu niteliğini anlayınca öfkeyle yüzünü buruşturup yeniden kaputuna sarılarak uykuya dalar. Kışlık Sa-

ray'a saldırı sırasında açılan ateşin sesi, sarayın kristal avizelerinin ve ışıklarının titreşimiyle aktarılır.

• **Şaşırtan Film**

1917 Devrimini ele alan *Ekim*'i de, 1905 Devrimini ele alan *Potemkin*'in yalınlığında bir yapıt olarak bekleyenler, bu yenilikler karşısında şaşırdılar, biraz da düş kırıklığına uğradılar. Gerçekte izleyiciler de eleştirmenler de bu yeniliklere hazırlıklı değildiler. Eleştirmenler ne diyeceklerini, filmi nasıl değerlendireceklerini bilemiyorlardı. Film, Amerikalı yazar John Reed'in Ekim Devrimini ele alan kitabının adından esinlenerek *Dünyayı Sarsan On Gün* adıyla dünya sinemalarında gösterilmeye başlandığında da tepkiler değişik oldu. *Ekim,* Almanya'da 1928'in en iyi filmi seçildi; ama öbür ülkelerdeki tepkiler, SSCB'deki gibi karmaşıktı. Film, Eisenstein'ın tamamlanmış sessiz dört filminden sonra Sovyet eleştirmenlerinin baş hedefi oldu, Eisenstein'a ve yöntemlerine çatmakta sık sık kullanıldı (21:240). *Ekim*'in değeri ancak son yıllarda, özellikle sinemada dilbilim ve imbilim (semiyoloji) araştırmalarının yoğunlaştığı sırada anlaşıldı; sinema diline katkıları ortaya çıktı.

• **ESKİ İLE YENİ**

Eisenstein *Ekim* üzerindeki çalışmalarını bitirdikten sonra, 1926 başında yarım bıraktığı *Genel Çizgi* adındaki tarımla ilgili filmine yeniden döndü. *Genel Çizgi,* adını SSCB'de tarımın ortaklaşacalaştırılması (kollektifleştirilmesi) için saptanan siyasanın genel çizgisinden alıyordu. Bununla ilgili bir konu çerçevesinde ülkedeki tarımın işleyimleştirilmesi (endüstrileştirilmesi), tarım kooperatifleri kurulması, tarım işçileri sendikalarının oluşturulması anlatılacaktı. Eisenstein bunun için arkadaşlarıyla birlikte SSCB'nin çeşitli yörelerini dolaşmış, köylerde kalmış, tarım işçileri, köylüler, kooperatif ve sendika yöneticileriyle görüşmüştü. Filmin kimi parçaları da çevrilmişti. Ancak *Ekim* için verilen bir buçuk yıllık aradan sonra yeniden işe başladığında, «genel çizgi»de epey yol alınmış, ilerlemeler sağlanmış, çevrilen bölümler eskimişti. Bundan dolayı Eisenstein

işe yeni baştan başladı, Aleksandrov'la birlikte yeni bir oyunluk hazırladı; filminde değişen köyü ve köylünün değişen ruh yapısını yansıtmak istiyordu.

Eisenstein ilk kez güncel bir konuya el atıyor, ilk kez kırsal bölgeye ve bunun sorunlarına eğiliyordu. Bir kez daha, bu yeni ortamın kişilerinin «tipleme» anlayışına uygun olması için köylerde, kentlerde geniş bir arama tarama yapıldı. Filmin kalabalık görünçlüklerinde, özellikle yağmur duası bölümünde yer alanlar büyük bir titizlikle seçildi. Hele baş kadın oyuncunun bulunuşu günlerce sürdü. Bu rol için, dokuz yaşından beri tarlada çalışan, devrimden sonra Konstantinovska Devlet Çiftliği'ne geçen Marfa Lapkina bulundu. «Kulak»ı (zengin köylüyü) canlandıran Çukmayev, eskiden orduya et sağlayan Müslüman bir celepti. Papaz Matvey, savaştan önce Marinski Tiyatrosunda çello çalmaktaydı. 1929 ilkbaharında *Genel Çizgi*'nin kurgusu bitirildi; Eisenstein, Aleksandrov ve Tisse yurt dışına gitmeye hazırlanıyorlardı. Ancak bu arada Stalin'in işe karışmasıyla filmde değişiklik yapmak gereği duyuldu: Stalin filmin sonunun değiştirilmesinin daha iyi olacağını öne sürmüştü. Bunun üzerine çevirim takımı SSCB'yi iki ay daha dolaştı, yeni bölümler çekti. Bu değişiklikler gerçekte önemli değildi, herhangi bir filmin sonuna da eklenebilirdi. Buna karşın 1929 sonbaharında gösterildiğinde resmi makamlar yine de *Genel Çizgi*'yi soğuk karşıladılar ve partinin tarım siyasasındaki genel çizgisiyle herhangi bir özdeşleşmeye yol açmaması için filmin adını da *Eski ile Yeni*'ye çevirdiler (21:269).

- **Uyandırılmış Toprak**

Eski ile Yeni'nin konusu yalındı: Devrimin üzerinden on yıl geçmesine karşın, genç köylü kadın Marfa, eski törelerin, boş inançların egemen olduğu, zengin kulaklar ile yoksul köylülerin bir arada bulunduğu bir köyde yaşar. Toprağını sürebilmek için Marfa, zengin komşusundan ödünç at ister, ama geri çevrilir. Bu sırada toprakların ve emeğin bir kooperatif içinde birleştirilmesi çabaları başlamıştır. Marfa buna katılanların başında yer alır; kulaklarla, kuşkucu köylülerle, bürokrasiyle savaşım verir. Ancak önce bir kaymak makinesinin, ardından bir

boğanın, sonunda da bir traktörün gelişiyle köylüler yavaş yavaş kooperatife katılmaya başlarlar. Toprak uyanmıştır.

Toprak ve toprağı işleme sorunu, Devrimden sonra karşılaşılan en önemli ve çözümü en güç sorunlardan biriydi. Çarlık yönetiminde yüzyıllar boyu köle gibi çalışan köylünün devlete, yönetime karşı iliklerine dek işlemiş kuşku ve güvensizliği Devrimden sonra da sürmekteydi. Bu durum kooperatifleşme ve ortaklaşacalık konusunun çıkmaza girmesine yol açıyordu. Bu alandaki köklü, kesin eylemlerse ters tepiyordu. Bundan dolayı *Genel Çizgi*'nin çevrilmesine başlandığı sıralarda bu alanda ancak el yordamıyla, düşe kalka, bir ileriye bir geriye atılan adımlarla soruna «pragmatik» bir çözüm aranıyordu. Özellikle de ortaklaşacı örnek çiftlikler, gönüllü kooperatifleşmelerle bu alanda kılavuzluk yapılmaya çalışılıyordu.

Eski ile Yeni, işte bu gelişme içinde, Çarlık Rusya'sındaki tarım ile yeni düzendeki tarım arasındaki karşılaştırmayı ve gelişmeyi ortaya koymaya yönelikti. Film, eskinin başıboş, kendi yazgısına bırakılmış, çorak, ıssız, güneşten kavrulmuş topraklarının görüntüsüyle başlar. Bunun yanı sıra zengin kulaklar ile avuç kadar tarlasında çalışan yoksul köylüler anlatılır. Kalıt yoluyla toprağın büsbütün parçalanması, eski gelenek ve göreneklere göre bu kalıtın kardeşler arasında hemen paylaşılması (küçük baş hayvanlardan, köy evinin testereyle ikiye bölünmesine dek...) gösterilir. Boş inançlardan ve umutsuzluktan dolayı, düzenbaz papazın ardına düşülerek çıkılan yağmur duası. Cezbeye, isteriye kapılan insanlar; düşen birkaç damlayla dualarının kabul edildiğini sanan ama yeniden kuruyan gök ve toprak karşısında papaza karşı uyanan kuşku ve öfke. Marfa'nın bir kaymak makinesi, bir traktör elde etmek için kentte başvurduğu resmi dairedeki bürokrasinin yergisi. Marfa'nın geleceğe yönelik düşü. Kooperatifin ilk başarısı. Kooperatifin gözdesi genç boğa «Foma»nın tüm köylünün önünde «gerdeğe giriş»i. Foma'nın, kooperatifi baltalamak isteyenlerce zehirlenmesi. Traktörün ve pullukların köye girişi... Bütün bunlar, Eisenstein'ın usta elinin her görüntüde kendini duyurduğu bir başarıyla aktarılmaktaydı.

• **Kurguda Yeni Denemeler**

Eski ile Yeni'nin kurgusu yapıldığı sırada Moskova'yı ziyaret etmekte olan Amerikalı yazar H.W.L. Dana'ya Eisenstein şöyle demişti: «*Grev* Paris'te ödül alırken bu tür filmi çoktan geride bırakmış ve *Potemkin Zırhlısı*'yla yeni bir uygulayımı başlatmıştım. Siz Amerika'da *Potemkin*'e hayran olurken ben ondan bıkmıştım bile ve *Ekim*'de tümüyle değişik bir şeye el atmıştım. *Ekim* şimdi bana modası geçmiş görünüyor, *Genel Çizgi* için yeni bir yöntem geliştirdim» (30:115).

Eisenstein *Eski ile Yeni*'de tiplemeye yine ağırlık vermek, yığını yine önemsemekle birlikte, özellikle Marfa rolündeki yoksul, ezik, güçsüz, umutsuz genç köylü kadınının yavaş yavaş bilinçlenmesi, kooperatife ön ayak olması, köylüleriyle, kulaklarla, bürokrasiyle savaşıma girmesi, sonunda başarıya ulaşmasını doğal bir gelişme içinde büyük bir incelikle ortaya koydu. Böylelikle belirli bir özyapının derinlemesine çizilmesi ve yeni bir toplumun yeni bir kahramanının yaratılmasının örneğini verdi.

Ama *Eski ile Yeni*'nin en önemli yanı, Eisenstein'ın bu filmde de yeni kurgu denemelerine girişmesiydi. Eisenstein *Eski ile Yeni*'deki bu yeni kurgu denemesini, filmin kurgusuyla uğraştığı sıralara rastlayan bir yazısında[1] ele almıştır: «*Eski ile Yeni*'nin özel kurgusunun kesinlikle belirmiş yanını kurgu masasında araştırmıştım. Bu da filmin yoğunlaştırıldığı ve kısaltıldığı zaman oldu. Dizileme ile kurguya yardımı dokunan «yaratıcı esrime»si —çekimlerin «işitilmesi ve duyulması»nın «yaratıcı esrime»si— artık geçmişte kalmıştı... 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 ölçütün dışında görünür» (9:69).

Eisenstein'a göre, klasik kurguda her çekimdeki egemen öğeler tek tek ele alınarak kurgu buna göre yapılır; oysa *Eski*

---

[1] «**Film Biçimi**»ndeki «**Dördüncü Boyut**» yazısı.

ile Yeni'de bütün uyaranlar eşdeğerde sayılır. «*Film Duyumu*»nun bir bölümüne adını veren «duyumların eşlenmesi»yle, bu uyaranlar bir tek ortak ölçüye indirgenir. Bu ortak ölçü de titreşim, daha doğrusu titremselliktir. Eisenstein'a göre, *Eski ile Yeni*, titremsel ve üsttitremsel kurgu örneğiyle doludur. Eisenstein bu durumu, filmde dördüncü bir boyut olarak niteler (9: 69). Eisenstein 1940'taki başka bir yazısındaysa (bak. «*Film Duyumu*»ndaki «*Duyumların Eşlenmesi*» bölümü) bu kurguyu «çoksesli kurgu» diye de adlandırır ve filmdeki yağmur duası bölümünü bunun bir örneği olarak gösterir: «Bu örnekte bir çekim öbürüne yalnız bir belirtiyle —devinim, ışık değerleri, örgünün serimindeki bir evre ya da buna benzer herhangi bir şeyle— değil, her biri bağımsız bir düzenleme akışını koruyan ve yine her biri ayrımın tüm düzenleme akışına katkıda bulunan bir sürü çizgiler dizisinin zamandaş ilerleyişi ile bağlanmıştır... Bu ayrımda, birbirine bağlı birçok çizgi, kendi başına giderek ve bütün çekimler ayrımını birbirine bağlayarak, sanki çokrenkli bir yün yumağı oluşturur» (8:73-74). Yine «*Filmde Dördüncü Boyut*»a ek olarak yazdığı «*Kurgu Yöntemleri*»nde şöyle der: «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...» (9:75). «*Eski ile Yeni* kimi ayrımlarda titremsel ve üsttitremsel çizgilerin kesişmesini sağlamayı başarır» (9:81). Kısacası titremsel kurgu, yine anlıksal kurguydu, ne var ki burada düşünceye ulaşma, bütün duyumların uyarılmasıyla estetik bir yoldan sağlanmaktaydı (1:249).

• YAŞASIN MEKSİKA!

Eski ile Yeni'nin 1929 sonbaharında gösterime çıkışından üç ay kadar önce Eisenstein, Aleksandrov, Tisse, 1929 ağustosunda sesli filmi incelemek üzere yurt dışına gitmişlerdi. Her birinin cebinde döviz olarak ancak yirmi beşer dolar vardı. Eisenstein'a söz verilen Hollywood'da film çevirme olanağı gerçekleşinceye dek, yönetmen ile arkadaşları Avrupa'da çeşitli ülkelerde bir yandan incelemelerde bulunurlarken, bir yandan

da çeşitli film çalışmaları, konferanslar, yazılarla geçimlerini sağlamaya çalışıyorlardı. 1930 nisanında Paris'te «Paramount» yapımevinin başkanı Jesse L. Lasky'yle imzalanan sözleşme üzerine Eisenstein ile arkadaşları 1930 yazında Hollywood'da çalışmaya başladılar. Ne var ki, Eisenstein, Aleksandrov ve onlara katılan İngiliz yazarı Ivor Montagu'nun birlikte hazırladıkları bütün oyunluklar «Paramount» tarafından geri çevrildi. 1930 ekiminde de «Paramount»la olan sözleşme iki tarafın anlaşmasıyla sona erdirildi. Bu arada Eisenstein, dostlarının yardımıyla Amerikalı yazar Upton Sinclair'le Meksika'da bir film çevirmek üzere anlaştı. Sinclair'in eşi Mary Craig Sinclair yapımcı olarak Eisenstein'la bir sözleşme imzaladı. Aynı yılın sonlarında *Yaşasın Meksika!*'nın Meksika'da çevrilmesine başlandı.

• **Eksik Kalan Film**

Eisenstein Meksika'yı hiç tanımıyordu; ama filmin çevrilişi için on dört ay kaldığı Meksika'yı her gün biraz daha yakından tanıdı, her gün biraz daha çok sevdi, ele aldığı konuya biraz daha bağlandı. Azteklerin, Mayaların uygarlığından İspanya'nın Hıristiyan uygarlığı kisvesi altındaki yağmacı, sömürgeci işgaline, yerli diktatörler dönemine, ayaklanmalar, devrimler içinde çalkanan çağdaş dönemine dek geçirdiği evrim; ekini gibi halkı da tarih boyunca katmanlaşan, çeşitli uygarlıkların, anlayışların, inançların, ırkların karışımı olan bu ülke Eisenstein'ı büyülemişti sanki. Genellikle soğukkanlı, bilimsel bakış açılı Eisenstein, Meksika'da ozansı bir niteliğe büründü; bir ülkenin, bir ulusun destanından oluntular (epizotlar) vermek istiyordu. Bunun için, Meksika tarihinden seçilmiş altı ayrı dönemde geçen oluntular içinde Meksika halkının destanını işlemeye karar verdi. Böylelikle Sinclair'e işin başında verdiği kısa oyunluk alabildiğine genişledi. Ancak, belirli süre ve bütçe aşıldıkça, yapımcı durumunda olan Sinclair'lerle Eisenstein arasındaki anlaşmazlık da giderek büyüdü; sonunda çekişmeye dönüştü. Sinclair bir yandan filmin artan bütçesini karşılamakta güçlük çekerken, bir yandan da California valiliği için giriştiği seçim kampanyasında Eisenstein ile filminin, kendisine karşı

kullanılmasından çekiniyordu. Sonunda, 1932 ocağında filmin yapımının durdurulmasını istedi. Filmin bir bölümü eksik kalmıştı.

• **Kanayan Yara**

Meksika'da filmin açındırılması olanağı bulunmadığından Eisenstein'ın çevirdiği bütün negatifler Hollywood'a gönderilmişti. On dört ay boyunca, birkaç kez çevrilen, değişik açılardan yinelenen çekimler de katılınca 200 makaralık film (aşağı yukarı 40 saatlik gösterime yetecek gereç) birikmişti. Sinclair'in yapımı durdurmasıyla birlikte, sinema tarihinin ve Eisenstein'ın yaşamının en acılı öyküsü başladı: Sinclair filmin negatiflerinin de eşlemlerinin de Eisenstein'ın eline geçmemesi için her türlü çabayı harcadı. Eisenstein, Avrupa'ya doğru yola çıkmadan önce New York'ta bir ara izlediği negatifler, yıllar sonra başkalarının eliyle kurgulanmış olan *Meksika'da Fırtına* ile *Güneşte Zaman* dışında, filmi bir daha hiç göremedi. SSCB'ye döndükten sonra, zaman zaman filmin negatiflerinin getirtilmesi için yaptığı girişimlerden sonuç alamadı. Sonunda tüm umudunu kesti ve *Yaşasın Meksika!*'yı kanayan bir yara gibi sürekli taşıdı durdu. Öyle ki, hemen bütün film çalışmalarından, gerçekleşmemiş film tasarılarından uzun uzadıya söz açmasına karşılık, Eisenstein, ölümüne bir yıl kalana dek *Yaşasın Meksika!*'dan hiç söz açmadı. Yalnız 1947'de, *Yaşasın Meksika!*'nın oyunluğuna yazdığı önsözü, Sinclair'in adını anmaksızın, şu tümcelerle sona erdirdi: «Ve gözümün önünde canlandırdığım *Ölüm Dansı*'na başka suratlar da karışıyor. Filmimi bitirmeme izin vermeyenlerin suratları. Maskelerini indirmeyenlerin suratları.

Onlara gereksinimim yok.

Onların hangi yanda dans ettiklerini biliyorum.

Ve onların yüzeysel «köktencilik»lerini örten mukavva maskenin altında neyin gizli olduğunu biliyorum» (30:511-512).

Yaşasın Meksika!'nın çeşitli ellerde dolaşan, çeşitli kurgulamalara uğrayan, değişik filmlerde kullanılan negatiflerinden 200'e yakın makara en sonunda, New York Çağdaş Sanat Müzesi Filmliğiyle varılan anlaşmayla ancak 1974 yılında Sovyet

Filmliğine verildi. Daha önce 1955'te Eisenstein'ın öğrencisi Jay Leyda, yine Çağdaş Sanat Müzesi adına *Yaşasın Meksika!*'nın günlük çekimlerinin art arda sıralanmasından oluşan 8.000 m'lik *Eisenstein'ın Meksika Tasarısı*'nı gerçekleştirmişti.

• **Söylenceleşen Film**

Bu negatifler Eisenstein'ın elinden geçmediği için *Yaşasın Meksika!*'nın son biçiminin, kurgusunun nasıl olduğunu, ortaya nasıl bir film çıkacağını hiçbir zaman öğrenemeyeceğiz. Ama eldeki gereçler filmin ana yapısını, Eisenstein'ın ereğini, görüntülerinin güzellik ve varsıllığını ortaya koymaktadır.

Eisenstein'ın oyunluğuna göre, *Yaşasın Meksika!*, bir öndeyiş, dört öykü, bir sondeyişten oluşmaktaydı[1]. Eisenstein, oyunluğun başına koyduğu kısa girişte ereğini şöyle anlatmaktaydı:

«Bu filmin öyküsü alışılmadıktır.

Öndeyiş ile sondeyiş arasında yer alan, anlayış ve ruh bakımından birleşik dört öykü, bu filmin temelini oluşturur.

İçerik yönünden değişik.

Geçtiği yer yönünden değişik.

Görünümü, halkı, görenekleriyle değişik.

Dizemde ve biçimde birbirine karşıt olan bu öyküler, Meksika üzerine geniş ve çokrenkli bir Film-Senfonisi oluşturur.

Bu öykülere altı Meksika halk türküsü eşlik eder. Bu öykülerin kendi de birleşik bir sinema yapıtında bir araya getirilmiş türküler, söylenceler, masallardan başka bir şey değildir» (10:27).

Yaşasın Meksika!'nın öndeyişi, Meksika'ya genel bir bakışı, eski ile yeni arasındaki bağı oluşturuyordu:

«Öndeyişteki zaman, sonsuzluktur.

Bugün olabilir.

Yirmi yıl öncesi de olabilir.

Bin yıl öncesi de.

---

1 Eisenstein'ın Sinclair'e verdiği yarım kalmış taslak için V. Ek'e bakınız.

Çünkü yıkıntılar ve kocaman piramitler ülkesi Yucatanlılar, yapılarında ve görünüşlerinde atalarının, eski Mayaların büyük anasoyunun özyapısını hâlâ korumaktadırlar.

Taşlar...

Tanrılar...

İnsanlar...

Öndeyişte eyleme geçerler.

Geçmiş zamanlarda...

Yucatan diyarında, putataparların tapınakları, kutsal kentleri ve yüce piramitleri arasında. Geçmişin şimdiki zaman üzerinde hâlâ ağırlığını duyurduğu ölüm diyarında... İşte filmimizin başlangıç noktası...» (10:27-28).

Birinci öykü «*Sandunga*», Meksika'nın henüz anaerkil dönemini yaşayan en eski uygarlığında, Tehuantepec uygarlığında geçer. Düşler ülkesini andıran topraklarda Concepcion'un genç kızlığa adım atışı, nişanlısını seçebilmek için çeyiz düzmek üzere çalışması ve ana oluşu. «*Maguey*», Porfirio Diaz'ın diktatörlüğü dönemindeki yoksul köylülerin ayaklanmasını ve bunların acımasızca öldürülüşünü ele alır. Üçüncü öykü «*Fiesta*»da İspanyol sömürgecilerinin dönemindeki yaşam canlandırılır. Filmin çevrilemeyen tek bölümü «*Soldadera*», 1910 Meksika Devrimini, özellikle kadınların bu devrimde oynadıkları rolü yansıtır. Sondeyiş, filmin çevrildiği günlerdeki Meksika'nın geleceğe dönük yüzünü yansıtır. Bu arada, ölüm ile yaşamın bir arada ele alındığı; ölümün yaşamı, yaşamın ölümü izlediği «*Ölüm Günü*» şenlikleri verilir.

- **Görüntü Şöleni**

Yaşasın Meksika!, Amerika'nın bulunuşunun çok öncesinden başlayıp 1930'lara dek uzanan bir destandır. Öyküler arasında zamandizinsel (kronolojik) yönden bir sıra gözetilmemiştir. Meksika tarihinden, ekininden kesitler alınmış, bu kesitler iç içe geçmiş, üst üste binmiş biçimde yansıtılmıştır. Eisenstein, ilk kez ısmarlama olmayan, ilk kez kendi istediği biçimde çalışma olanağını bulduğu bu film için, çerçevesi iyice belirlenmiş bir oyunlukla yola çıkmamış, oyunluğu filmini çevirirkenki rastlantılarla, buluşlarla geliştirmiştir. *Yaşasın Meksika!*'nın göze

çarpan ilk özelliği, görüntülerinin olağanüstü güzelliğidir. Meksika'nın doğası, doğal güzellikleri, tarihsel çerçevesi, insanı ürküten ve şaşırtan yapıları, tapınakları, piramitleri, anıtları, yontuları, çağdaş Meksika resmi, Meksikalı yerli tipler Eisenstein'ı büyülemiştir sanki. Eisenstein bu filmde çekimler arasındaki ilişkiye verdiği önemin aynını her çekim içindeki görüntü düzenlemesine de verir. Piramitlerden esinlenen üçgen düzenleme, sanki bir yinelemeli kavram (leit-motiv) gibi görüntülerin çoğunda ağır basar; bu tutku, daha sonra *Aleksandr Nevski* ile *Korkunç İvan*'da bile kendini gösterir. Usta bir ressam olan Eisenstein'ın resimlerinden çoğunun konusunun da Meksika'dan seçilmiş olması, bu etkinin ne denli büyük olduğunu ortaya koyar. *Yaşasın Meksika!* ayrıca, *Eski ile Yeni*'deki yağmur duasından sonra, Eisenstein'ın çoktanrılı ve tektanrılı dinlerin törenlerine, inançlarına, halkbilim öğelerine en çok yer verdiği bir filmdir. Aztek Tanrıları, tapınaklar, dinsel törenler, Tanrı maskeleri, İsa'nın Bedeni (Corpus Christi) töreni, ölüm günü, ölüm dansı, cenaze törenleri, Guadaloupe Bakiresi Şenliği... *Yaşasın Meksika!*, Eisenstein'ın kösnüllüğe (erotizme) de en çok yer verdiği yapıtıdır: Öndeyişte, ormanda çıplak olarak birbirlerinin bedenlerini ilk kez tanıyan genç kızla delikanlının durumu; «*Sandunga*»'daki genç kızlar, kadınla erkeğin birleşmesi; «*Fiesta*»da Lorca'nın aşk ve kıskançlık oyunlarını andıran ilişkiler...

- **Sesli Sinemaya Yöneliş**

Eisenstein, bu ilk sesli film çalışmasında, henüz «yüzde yüz sözlü film» çağından tümüyle kurtulamamış olan sinemada, sesli sinemayla ilgili ünlü «*Bildiri*»deki[1] kimi görüşlerini uygulamak olanağını da bulmuştu. Filmde söyleşmeler ya da gereksiz açıklamalar yoktu. İnsan sesleri bir Yunan trajedisindeki gibi koroyla verilmekteydi. Kimi zaman yönetmen, filminin kahramanıyla konuşuyordu: «Örneğin, «*Soldadera*» oluntusunda, Meksikalı askerlerin sevgilileri onların ardından yola düş-

[1] Bu **«Bildiri»** için **«Film Duyumu»**na bakınız.

tüklerinde, yönetmen bunlardan birine soruyordu: «Nereye gidiyorsun, kadın?» Kadın duruyor, alıcıya dönüyor, yanıtlıyordu: «Bilmiyorum!» Yönetmen yine söze karışıyordu: «Nereye gittiğini iyi düşün. Savaşa. Askerlerle birlikte. Yaşamını tehlikeye atıyorsun». Kadın «Ama onu seviyorum» diye yanıtlıyor ve yeniden askerin ardına düşüyordu» (28:58).

Eisenstein'ın «bitmemiş başyapıt»ı ancak Hollywood'un iki üç derleme filminde, bir dizi öğretici filminde ve ancak yönetmenin ölümünden yıllarca sonra Leyda'nın *Eisenstein'ın Meksika Tasarısı*'ndaki görüntülerle tanındı; ama bu kadarıyla bile, sinemayı derinden etkiledi. Hele İkinci Dünya Savaşının sonlarına doğru doğan yeni Meksika sineması büyük ölçüde *Yaşasın Meksika!*'dan kaynaklanıyordu.

Yaşasın Meksika!, Eisenstein'a verdiği acının yanı sıra, onu da derinden etkiledi: «*Yaşasın Meksika!*dan sonra Eisenstein'ın tarih görüşü artık eskisi gibi değildi. Bundan böyle, kapsamlayışın (synecdoque) indirgemelerinin ve yoğunlaştırmalarının taban tabana karşıtı olan uçsuz bucaksız destansı yapı onun tüm tasarılarında boy gösterecektir. Eisenstein için görüntülük her yeni filmde, Sixtine Kilisesinin bir başka tavanı olacaktır. Şurası çok dikkate değer: Meksika'dan SSCB'ye döner dönmez Eisenstein *Moskova* adı altında bir başka «panorama film» hazırlamıştı» (1:263).

- **Yurda Dönüş**

Eisenstein 1929 ağustosunda ayrıldığı SSCB'ye üç yıla yakın bir ayrılıktan sonra, 1932 mayısında döndü. Bu süre içinde SSCB'deki yaşam ve Sovyet sineması büyük değişikliklere uğramıştı. «Toplumcu Kuruluş» diye adlandırılan bu dönemde iç savaş, devrim geride kalmıştı; işleyimleşme ön sıraya çıkmıştı. Stalin, karşıtlarını temizlemeye başlamış, yönetim sertleşmişti. Düşünyapısal yönden de bütün sanatlar «toplumcu kuruluş» izleğine yönelmişti. İç savaş ve devrimle birlikte sanatta yığının başkahraman oluşu artık geride kalmıştı. Ortaya «toplumcu kuruluş»un bireylerinin kahramanlıkları çıkmıştı. Sanatta az sonra resmi siyasa olarak benimsenen «toplumcu gerçekçilik», bu eğilimi daha da pekiştiriyordu: «Toplumcu kuruluş»a ön ayak

olan, önderlik eden, «kusursuz», olumlu bireyler gözdeydi şimdi. Sovyet sineması da düşünyapısal yönden bu yeni gidişe ayak uydurmuştu. Bunun yanı sıra sinema işleyiminin yapısında da değişme vardı: Sinema Batıdaki, Amerika'daki gibi büyük bir işleyim durumuna getirilme yolundaydı ve yeniden büyük çapta örgütlenmişti. Bu durumda, Eisenstein'ın SSCB'den ayrılmadan önce çevirdiği filmler de, bu filmlere egemen olan tutum ve düşünceler de, hatta bu filmlerin çevrilmesindeki uygulayım bile, artık geçmiş bir dönemde kalmış sayılıyordu. 1932'de Sovyet sinemasıyla ilgili resmi görüşü yansıtan bir yazıya göre, sinemadan «günün gerçeğini somut olarak yansıtması» ve «yığınlara, kafalarını kurcalayan sorunlara somut yanıtlar getirmesi» bekleniyordu (30:247). Öte yandan, sinemada her türlü araştırma, deneme «biçimcilik» suçlamasıyla karşı karşıya kalma tehlikesindeydi. Yine aynı yazıya göre, «sinemada biçimciliğin ve yalınlaştırmanın her türlü belirtisi kesinlikle ve yeğinlikle eleştirilmekte»ydi. Biçimcilik, «gerçekçilikten sapıp biçimsel araştırmalara girişmek», yalınlaştırmak da «olayların yüzeyinde dolaşmak; gerçekliği, Sovyet izleklerine uyarlanmış kentsoylu sanatının hazır betileriyle yansıtmak» diye tanımlanıyordu (30:247). Dahası, Eisenstein'ın yurt dışında bulunduğu sırada Sovyet süreli yayınlarında çıkan kimi eleştirilerde, yönetmenin eski yapıtlarından çoğu, bu yeni ölçülere göre alabildiğine eleştirilmeye başlanmıştı bile. Eisenstein bu yazılarda, çok yetenekli ve Devrime bağlı bir sanatçı olmakla birlikte, kentsoylu kalıntılardan ve etkilerden tümüyle sıyrılamamış, yığını ön sıraya geçirerek bireyi arka sıraya iten, kendini sık sık biçimci denemelere kaptıran biri olarak gösterilmekteydi. Eisenstein'ın üç yıla yakın bir sürede yurt dışındaki serüveninin ortaya somut bir sonuç çıkarmaksızın noktalanması da hoşnutsuzluk uyandırmıştı. Üstelik, Sovyet sinema işleyiminin yeni yöneticisi Boris Şumyatski, Eisenstein'a kişisel bir soğukluk duyuyordu. Şumyatski, Sovyet sinemasını Hollywood tarzında büyük bir tekel biçiminde yeniden örgütlerken, belirli bir çizginin dışına çıkmak isteyen herkese gözdağı vermek için de, bir simge olarak bu ele avca sığmaz sanatçıyı «hizaya getirmek»le işe başlamaya kararlıydı.

• Yeni Eğilimler

Bütün bunlar, 1932 yazında Hollywood'u ziyaret eden, Upton Sinclair'le görüşen ve Eisenstein konusunda Sinclair tarafından da «doldurulan» Şumyatski'nin Sovyet sineması için çizdiği yeni siyasanın genel çizgisini ortaya çıkarmaktaydı: Artık yığınlar yoktu, bireyler vardı; kahraman olarak örnek, olumlu bireyler öne çıkarılacaktı. Bu aynı zamanda uğraşman (profesyonel) oyuncuların da ön sıraya geçmesi demekti. Uğraşman olmayan, halk arasından seçilmiş oyuncular, «tipleme» bir yana itiliyordu. «Toplumcu kuruluş»a önderlik eden olumlu kahramanların öyküsü düz anlatımla ortaya konacaktı. Bundan dolayı tipleme gibi, kurgu da artık eski önemini yitiriyordu. Zaten sesli filmin ilk örneklerinin SSCB'de de yavaş yavaş ortaya çıkmasıyla kurgunun ikinci sıraya itilmesi ve düz anlatım büsbütün belirginleşmişti. Şumyatski, film türleri arasında bu yeni dönemde güldürüye de büyük bir yer verilmesini istiyordu. Nitekim, Şumyatski'nin Eisenstein'a ilk önerdiği film de bir güldürüydü. Eisenstein'ın hemen geri çevirdiği bu öneriyi, artık Eisenstein'ın takımından ayrılmış olan Aleksandrov üstlendi. Buna karşılık, Eisenstein'ın önerdiği tasarılardan çoğu da Şumyatski tarafından engellendi. Bu arada yeniden VGİK'teki derslerine başlayan Eisenstein, zamanının çoğunu öğretime verdi. 1935 başındaki Sovyet Sinema İşçileri 1. Toplantısında, film çevirmediği, biçimciliğe ve kuramsal çalışmalara ağırlık verdiği gerekçesiyle suçlamalara uğrayan Eisenstein, ayrıca sinema emekçilerine dağıtılan ödüllerden ancak dördüncü sıradakine layık görülerek, yönetimin başındakilerce de cezalandırılmıştı.

• BEJİN BATAKLIĞI

Eisenstein bütün bunları göz önüne alarak yeni bir film tasarısı, *Bejin Bataklığı,* üzerinde çalışmaya başladı. Bu kez ele alınan konu, gençlerin ortaklaşacı çiftliklerin kurulmasına katkılarıydı; yani bir bakıma *Eski ile Yeni*'deki konunun arkası. Bu kez, oyunluk için uğraşman bir yazar olan Aleksandr Rjeşevski seçildi. Rjeşevski, Turgenyev'in «*Bir Avcının Öyküleri*»ndeki (*«Zapiski Okotnika»*) «*Bejin Bataklığı*» öyküsün-

den yola çıktı. Turgenyev'in öyküsü 1850'deki bir Rus çocuğunun ruhsal durumunu yansıtmaktaydı. «Eski ile yeni» arasındaki karşıtlığın sağlayacağı olanaklar Rjeşevski'nin ilgisini çektiğinden, artık bir ortaklaşacı çiftlik olan Bejin Bataklığı köyüne gitti; burada Turgenyev'in öyküsünü geçmişi, genç bir piyonye olan Pavlik Morozov'un gerçek öyküsünü de günceli anlatmak için kullanarak bir oyunluk yazdı: Pavlik, bir kulağın oğluydu; arkadaşlarını çiftliğin hasadını korumak için örgütlemiş, bu yüzden de çiftliği baltalamak isteyen babasının öfkesini üzerine çekmişti. Baba, oğulu öldürmüş; Pavlik bir anda kahraman olmuştu. Oyunluk hazırlandıktan sonra, Eisenstein, Devlet Sinema Enstitüsü'nden, içlerinde Leyda'nın da bulunduğu dört öğrencisini oyunluğu resimlemekle görevlendirdi. *Yaşasın Meksika!*'ya dek yardımcılığını yapan Aleksandrov'un yerini, Eisenstein'ın eşi Pera Ataşeva aldı. Eisenstein için filmde en önemli kişi Stepok'tu (Pavlik). Stepok, günlerce süren araştırmalardan sonra iki binden fazla çocuk arasından seçildi. Hem yeni tutuma uymak hem de Eisenstein'ın SSCB'de çevireceği ilk sesli film olması bakımından, *Bejin Bataklığı*'nda uğraşman oyuncular kullanılması beklenmekteydi. Eisenstein yalnız iki uğraşman oyuncu, Boris Zakava ile Elena Teleşava'yı alarak ortalama bir yol tuttu.

- **Terslikler ve Engeller Dizisi**

Eisenstein, *Bejin Bataklığı*'nda kafasında tasarladığı görsel ve işitsel öğelerin karşısürümü (kontrpuanı), «içinden konuşma»yla (inner monologue) ilgili bir sürü imgeyi gerçekleştirmek istiyordu. Ayrıca, kahramanları çocuklar olan filmin, çocuklar için daha yalın, daha az acıklı ve daha az karmaşık bir evirimini de çevirmeyi düşünüyordu. Filmin çevrilmesine 1935 mayısında başlandı. Kısa sürede başlayan terslikler ve engellemeler de çevirimle birlikte başladı, hatta çok sonraları, filmin yok olmasına yol açan İkinci Dünya Savaşı'na dek sürdü. Önce, bir kilisenin mahzeninde donatımları, giysileri araştırırken çiçeğe yakalanan Eisenstein, ölümün eşiğine geldi. Filme verilen uzun bir aradan sonra yeniden çevirime başlanmıştı ki, altı hafta geçmeden yönetmen bu kez çok ağır bir gribe yakalandı. Bu da

atlatıldıktan sonra başlayan çevirimi bu kez Şumyatski durdurdu; Eisenstein'dan oyunluğun yeniden yazılmasını ve büyük bir bölümün yeniden çevrilmesini istedi. Eisenstein, ünlü yazar Isaac Babel'in yardımıyla oyunluğu yeniden yazdı; oyunculardan kimilerini değiştirdi. Film 1937 başlarında bitmek üzereyken, Eisenstein yeniden hastalandı ve 17 Mart 1937'de Şumyatski tarafından yapımı tümüyle durduruldu. İki yıla varmadan, bütün belli başlı çalışma arkadaşlarıyla görevinden alınacak, sinema işleyimini, bu arada özellikle Eisenstein'ın tasarılarını ve filmlerini engellemekle suçlanacak olan Şumyatski, durdurma kararından önce «*Pravda*»da çıkan bir yazısında *Bejin Bataklığı*'nı çoktan mahkûm etmişti bile. Şumyatski'ye göre, eski estetik ilkelerini yadsıdığını açıklayan, toplumcu gerçekçilik çizgisinde çalışmak niyetinde olduğunu belirten Eisenstein, kendine tanınan fırsatı kötüye kullanmış, verilen kaynakları boşa harcamıştı. Eisenstein yaşamdan esinleneceğine kendi «skolastik bilgiçliğinin derinlikleri»ne fazla güvenmiş, «zararlı biçimsel araştırmalar»la dolu bir film çevirmişti (30:367-368). Şumyatski'nin filmi durdurma kararı üzerine, sinemacıların katıldığı üç günlük bir toplantıda *Bejin Bataklığı* tartışıldı. Bu toplantıda Eisenstein'ı savunan, kararın gözden geçirilmesini savunan tek kişi çıkmadı. *Bejin Bataklığı* kilit altına alındı; Eisenstein'ın filmi yeniden düzeltmesine izin verilmedi. *Yaşasın Meksika!*'nın ardından Eisenstein bir kez daha ağır bir darbe yemişti. *Bejin Bataklığı,* Eisenstein *Aleksandr Nevski*'yle yeniden gözde bir sanatçı olduğu zaman da ortaya çıkarılmadı. Film üzerindeki yasak sürüyor, kimse filmin adını bile ağzına alamıyordu. 1942'de Moskova'ya bir Alman hava akını sırasında «Mosfilm»in korumalığı yıkılıp sular altında kalınca *Bejin Bataklığı*'nın negatifleri de yok oldu. Yıllar sonra, 1960'larda, filmin kurgucusu Esfir Tobak'ın, filme el konmadan önce her çekimin başından kesip Eisenstein için ayırdığı birkaç resimlik parçalar, Eisenstein'ın belgeleri arasından çıktı. Bu parçalardan, biri 30, öbürü 60 dakikalık iki saydam kuşak gerçekleştirildi. *Bejin Bataklığı, Yaşasın Meksika!*'dan bile talihsiz çıkmıştı. Yine de bu çoğu devinimsiz görüntülerden oluşan saydam kuşaklar bile, Eisenstein'ın *Yaşasın Meksika!* ile başlayıp

Aleksandr Nevski ve özellikle *Korkunç İvan*'da daha da geliştirdiği görüntü düzenlemesindeki titizliği yansıtmaya yetiyordu. Eisenstein, *Aleksandr Nevski*'yle yeniden saygınlık kazandığında, yönetmenin yaşamöyküsünü anlattığı kitapçığında Vsevolod Vişnevski, *Bejin Bataklığı*'nın ve öbür tasarıların «düşmanlarınca» nasıl baltalandığını anlattıktan sonra şunu ekliyordu: «Bu engellerle karşılaşmasalardı, Eisenstein'ın ve öbür büyük sanatçıların neler yaratabileceklerini ancak düşleyebiliriz» (30:387).

• ALEKSANDR NEVSKİ

Birbiri ardından gelen, yurt dışı serüveni, *Yaşasın Meksika!* olayı, yoğunlaşan eleştiriler ve *Bejin Bataklığı*'nın yasaklanması, Eisenstein için yalnız ruhsal bir çöküntü yaratmakla kalmıyor, yaşamsal tehlike olasılıkları da taşıyordu: SSCB'de 1934'ten beri büyük temizlik eylemi başlamıştı; göstermelik yargılamalar yapılıyor, bu siyasal duruşmaların yanı sıra sanat alanında da eski kuşaktan çok kimse suçlanıyordu. Eisenstein'ın Proletkult döneminden yakın çalışma arkadaşı Tretyakov, Eisenstein'ın ustası ve devrimci tiyatronun önderi Meyerhold, *Bejin Bataklığı*'nın ikinci oyunluğuna katılan Isaac Babel bunlar arasındaydılar. Bunlar önce eleştirildiler, sonra suçlandılar, bir ara gözden yittiler, sonunda tutuklandılar. Eisenstein için de bir sürü söylenti dolaşmaya başladı; gözden düştüğü, hapse atıldığı, hatta ortadan kaldırılmak üzere olduğu öne sürülmekteydi. Kuşku götürmeyen yan, Şumyatski görevde olduğu sürece Eisenstein'ın bir daha film çevirme olanağı bulamayacağıydı. Nitekim İspanya, iç savaş ve öbür konularla ilgili tasarıları birbiri ardından geri çevrilmişti. Bundan dolayı Eisenstein kendini bir kez daha derslerine ve kuramlarına verdi. 1938 başında Şumyatski'nin görevden uzaklaştırılması üzerine Eisenstein'a yeniden film çevirme izni çıktı. Ancak bu kez çok değişik koşullarda çalışacaktı. Önceki çalışmalarında olduğu gibi, sanatçının kendi bildiğini okumaması için yanına yeni çalışma arkadaşları verildi. Oyunluğun hazırlanmasına Piyotr Pavlenko da katıldı. Çevirim

sırasında oyunluktan sapılmaması için Dimitri İ. Vasiliyev, Eisenstein'ın yardımcılığına atandı. Başta Nikola Çerkasov olmak üzere, tanınmış ve çoğu tiyatrodan gelme oyuncular seçildi. Eisenstein'ın öbür yapıtlarının tersine, *Aleksandr Nevski*'nin büyük bir bölümü işlikte çevrildi.

• **Geniş Olanaklar**

Bu sınırlamalara karşılık Eisenstein'a çalışmasında son derece geniş olanaklar tanındı. Bunun en çarpıcı örneği, filmin en başarılı bölümü olan donmuş Peypus Gölü üzerinde Ruslar ile Töton şövalyeleri arasındaki savaş için, Moskova yakınındaki bir işlik arsasında, hem de temmuz ayının kavurucu sıcaklarında bir «Rus kışı» yaratılmasıydı. Kar görünümü vermek için asfalt, sodyum silikat, beyaz kum ve tebeşirden oluşan tonlarca karışımla 30.000 metrekarelik geniş bir alan örtüldü. Ancak «kış görünümü» yalnız bununla yaratılamıyordu. Emektar görüntü yönetmeni Tisse bunu şöyle anlatmaktaydı: «Şurası akıldan çıkarılmamalı: Yazın havanın görüngesi çok geniştir, bulut kümelerinin yoğunluğu azdır. Bütün bunlar parlak bir güneşle birleşince, sıcaklık duygusu uyandırır. Kışın, tersine, gök kubbe yere daha yakındır, bulutlar daha kalın ve koyudur. Biz «kış göğü»nü iki yolla sağladık: Görünçlüğün titizlikle düzenlenmesi ve uygun süzgeçler kullanarak. Genellikle, yumuşak bulutları filme almaktan kaçındık. Turuncu ve mavimsi ışığı birleştiren bir süzgecin yardımıyla göğün kapalı, ağır görüntüsünü başarıyla yansıttık» (30:384). Buzların çökmesi sonucu şövalyelerin sulara gömülmesi görünçlüğü de büyük önem taşıyordu. Bu görünçlükler de Moskova yakınındaki bir gölde çevrildi. Kıyının bir bölümü «kar»la örtülmüştü. Ağaçlardaki kırağıyı yaratmak için dallar beyaza boyanmış, pamuk parçaları yapıştırılmıştı. 17,5 ton ağırlığındaki «buz»u, suyun altına gizlenmiş havayla dolu dubalar taşımaktaydı. Verilen işaretle dubalardaki hava boşaltılınca «buz» suya batmaktaydı (30:384-385). *Aleksandr Nevski,* bütün bu güç ve karmaşık işlemlere, görünçlüklere karşın, yoğun bir çabayla bir yıldan az bir sürede bitirildi ve 1938 kasımında gösterime çıktı.

• **Geleceğe Işık Tutan Geçmiş**

Aleksandr Nevski'yle Eisenstein bir kez daha Rus tarihine eğiliyordu. Bu kez ele alınan dönem, 13. yüzyıl Rusya'sıydı; ama ereklenen, günümüzdü. Çünkü filmin ana izleği «yurtseverlik», «düşmana karşı ulusal direniş»ti. Filmin gösterime çıkışıyla birlikte Eisenstein'ın yayımlanan bir yazısı da *«Konum, Yurtseverliktir»* başlığını taşıyordu ve *Aleksandr Nevski* her şeyden önce, gün geçtikçe artan Nazi-faşist tehlikesine karşı bir uyarıydı. Nazi Almanyası ile faşist İtalya'nın İspanya iç savaşına doğrudan karışmaları ve İspanyol Cumhuriyetini ortadan kaldırmaları, Fransa'da Halk Cephesi hükümetinin başarısızlığı, Nazilerin komşu ülkelerden sürekli toprak istemeleri, bütün bunlara karşı ABD, İngiltere ve Fransa'nın hiçbir şey yapmamaları SSCB'de kuşkuyla izleniyordu. Bütün bunlar, SSCB bir Nazi saldırısına uğrarsa, Batılıların parmaklarını bile oynatmayacakları, belki de bundan sevinecekleri düşüncesini pekiştirmekteydi. Kaldı ki Hitler'in Doğu'yu, daha doğrusu Doğu'daki Rus topraklarını Naziler için «yaşam alanı» ilan ettiği biliniyordu. İşte *Aleksandr Nevski,* 13. yüzyılda Batıdan gelen Töton (Alman) şövalyelerinin saldırısını bozguna çeviren tarihsel bir olayla, hem Nazilere, Batılılara bir uyarı, hem de SSCB halkına bir örnek olmayı ereklemekteydi. Eisenstein bu filmle, sanki 1941'de SSCB'ye yönelecek Nazi saldırısını önceden sezmişti. Yukarıda anılan yazısında şöyle diyordu Eisenstein: «Günümüz dünyasının tablosunu dehşete düşmeden izlemek olanaksızdır. İnanıyorum ki, tarihin hiçbir dönemi, şu son yıllarda durmaksızın artan faşist saldırısı denli, bütün insanlık ülkülerini ayaklar altına almanın böylesine yoğunlaştığına tanık olmamıştır... Yurtseverlik ve ulusal direniş... Tüm filmimizi kaplayan izlek bu işte. 13. yüzyılın tarihsel bir oluntusunu ele aldık. O sırada, şimdiki faşistlerin ağababaları —Livonya ve Töton şövalyeleri—, tıpkı bugünkü faşist Almanya'nın aynı anlayışı, aynı çılgınca sloganları, aynı bağnazlığıyla İslavlara ve öbür halklara boyun eğdirmek ereğiyle Doğu'yu ele geçirmek için düzenli saldırılarda bulunmaktaydılar...» (15:74-76).

• **Düz ve Yalın Dramatik Yapı**

Gerçekten de, filmin çevrildiği 1938'den 1941'deki saldırıya dek geçen süredeki olaylarla, *Aleksandr Nevski*'deki olaylar arasında şaşılacak benzerlikler vardı. Denebilir ki, *Aleksandr Nevski* nasıl o günü aydınlatmak için 13. yüzyıldan yararlanmışsa, Nazi saldırısına dek geçen süre için de, SSCB yöneticileri, filmde anlatılanlardan yararlanmışlardı. Filmin dayandığı tarih olayları şöyleydi: 13. yüzyılın ilk yarısında Cengiz Han, Kafkasları ele geçirip Rusya içlerine yürüdü. Karşı çıkan Rus birlikleri 1223'teki Kalka savaşında bozguna uğradı. Kiev yöresine sığınan Rus kentleri ve prenslikleri Moğollara boyun eğdiler. Bu yetmiyormuş gibi Batıdan daha da büyük ve korkunç bir tehlike belirdi. 12. yüzyılın başında Kudüs'te kurulan Töton tarikatinin Alman torunları olan Töton şövalyeleri Rus topraklarını ele geçirmek için büyük bir saldırı başlattılar. Önlerine çıkan ne varsa acımasızca yok ediyorlar; inanç adına ne varsa silip süpürüyorlar; yönetimlerini sürdürmek için hainlerden yararlanıyorlardı. Pskov'un düşüşü üzerine ulusal direncin tek dayanağı olarak Novgorod kalmıştı. Prensler, içlerinden en akıllı, en bilge olan Novgorod Prensi Aleksandr Nevski'nin çevresinde birleştiler. Nevski, tüm gücünü Töton saldırısını karşılamakta kullanmak için Moğollarla anlaştı; tüm halkı çevresinde topladı. 5 Nisan 1242'de donmuş Peypus Gölü üzerindeki savaşta Töton şövalyelerini gölün buzlu sularında yok etti.

Aleksandr Nevski, bu tarihsel olayları dümdüz, yalın bir çizgi üzerinde izlemekteydi. Araya yalnızca bir aşk öyküsü sıkıştırılmıştı. *Potemkin*'deki yalın dramatik yapı gibi, *Aleksandr Nevski* de, bu kez, sekiz bölümden oluşmaktaydı:

1. Bölüm: *İşgal Altındaki Rusya.* Bir savaşın izlerini taşıyan ova. Balık avlamakla, tekne yapmakla uğraşan halk. Moğolların geçişi. Kapışma. Nevski'nin işe karışması. Moğolların gidişi.

2 Bölüm: *Novgorod.* Kent. Olga'yı seven Vasili ile Gavrilo'nun çekişmesi. Olga, içlerinden en yiğit olanı seçecektir. Pskov'dan gelen habercinin tehlikeyi bildirmesi. Halkın tartışması Nevski'ye başvurma kararı.

3. Bölüm: *Tötonlar Pskov'da.* Her yer ateş ve duman içinde. Şövalyeler ve hainler. Çocukların ateşte kurban edilmeleri. Valinin idamı.

4. Bölüm: *Nevski'nin Katında.* Halkın temsilcileri Nevski'ye gelir. Nevski komutanlığı üstlenir.

5. Bölüm: *Silah Başına.* Köylülerin ayaklanışı. Bütün köylüler Novgorod'da toplanır. Nevski'nin konuşması. Silahların dağıtılışı.

6. Bölüm: *Töton Şövalyelerinin Ordugâhı.* Dinsel tören. Savaş hazırlıkları.

7. Bölüm: *Buz Üstünde Savaş.* Nevski'nin öncüleri yenilir. Nevski savaş planını hazırlar. Bekleyiş. Gün doğuşu. Tötonların saldırısı. Karşı saldırı. İkinci saldırı. Tötonların karşı koyuşu. Rusların sızması. Komutanların çarpışması. Tötonların kaçışı. Çöken buzlara gömülen Tötonlar. Savaş alanında ölüleri, yaralıları arayış.

8. Bölüm: *Nevski'nin Pskov'a Girişi.* Ölüler, tutsaklar, askerler, hainler. Geçit töreni. Suçluların cezalandırılmaları. Aşk öyküsünün çözümü: Gavrilo-Olga, Vasili-Vasilisa. Eğlenceler. Nevski'nin konuşması.

Aleksandr Nevski bu yapısıyla dört özelliği birden taşımaktaydı: Şövalye romanları, destan, halk öyküsü, opera (köylü operası). Gerçekten de bu dört türden öğeler *Nevski*'nin oyunluğuna ustaca serpiştirilmişti: Bir yandan ortaçağ şövalye romanlarındaki kişiler, olaylar, yiğitlikler; bir yandan destan kişileri, destan kahramanları; bir yandan halkbilim öğeleri (halk masalları, halk kahramanları, gelenek görenekleri, inanışları); bir yandan şarkılar, kadın ve erkek korolarının eşlik ettiği görüntülerle bir opera görünümü.

• Yeni Denemeler

Nevski'nin bu özellikleri ilk bakışta izleyiciyi en çok çeken, sürükleyen yanı olmakla birlikte, filmin sinema sanatı yönünden taşıdığı önem, bu yalın yapısından, çeşitli öğeleri kaynaştırmasından çok, çeşitli sınırlamalara karşın Eisenstein'ın yine de birtakım yeni denemeleri gerçekleştirmesinde yatmaktay-

dı. *Nevski*'nin 13. yüzyıldaki bir tarih olayını, şövalye romanı, destan, halk öyküsü, opera niteliğiyle anlatmasından yararlanan Eisenstein, yapıtına her şeyden önce yoğrumsal (plastik) bir nitelik kazandırmıştı. Bu yoğrumsallık oyundan başlıyor, davranışlara, giysilere, donatıma, bezeme, görüntü düzenlemesine, eylemlere dek uzanıyordu. Bu yoğrumsallığı sağlamada en büyük etken, biçemleştirmeydi (stilizasyon). Kişilerin davranışları, işlevlerini, özyapılarını yansıtacak biçimde düzenlenmişti: Aleksandr Nevski (Çerkasov) soyluluk, yücelik, kararlılık, önderlik; Pusatçı İgnat (Dimitri Orlov) babayiğitlik, babacanlık, halk filozofluğu; Gavrilo (Aleksandr Abrikosov) ile Vasili (Nikola Oklopkov) yiğitlik, dostluk; Tverdilo (Sergey Blinkov) korkaklık, hainlik, vb. Bezemler, tüm fazlalıklardan arınmış, en temel öğelerine indirgenmiş, kişilere, olaylara, eylemlere ne yönden ve ne denli gerekliyse o anlayışla hazırlanmıştı (en çarpıcı örneği: Savaşa, bozguna ve cezalandırmaya yatkın bir anlayışla seçilen donmuş göl). Giysilere baktığımızda Töton şövalyelerinin aklara, Rusların karalara bürünmüş olduklarını görürüz. Burada ak ile karanın kullanılışı, *Eski ile Yeni*'dekinin tam tersidir. Eisenstein şöyle der: «*Eski ile Yeni*'de beyaz renkler mutluluk, yaşam, yeni yönetim biçimlerini yansıtırken, siyah renkler gerici, suçla ilgili, geri kalmış ne varsa onunla birleştirilmişti. *Nevski*'deyse, Rus savaşçılarına ayrılan siyah renk, yiğitliğin ve yurtseverliğin olumlu izleklerini belirtirken, Töton şövalyelerinin beyaz giysileri kıyıcılık, baskı ve ölüm izlekleriyle birleştirilmişti» (8:134). Töton şövalyelerinin yüzlerini tümüyle örten, onlara bilinmedik, insanlık dışı bir görünüş kazandıran demir başlıkları da yine simgesel bir yoğrumsallığın başarılı kullanılışının örnekleriydi. Kişilerin, donatımların (en çok da kargıların) düzenlenmeleri ve devinimleri bu simgesel ve yoğrumsal biçemleştirmeyi pekiştirmekteydi. Çizgiler, sıralanışlar belirli bir anı, bir durumu simgeliyordu: Dar, keskin açılar, kapalı üçgenler «saldırganlığı»; dördüller, çemberler, yarım çemberler «savunma»yı; düşey çizgiler, yükseklikler, yukarıya doğru uzanan geniş açılı üçgenler «güç»ü, «önderliği»... Doğal devinimler bile kimi zaman (örneğin savaş görünçlüğünde) hem daha iyi izlenebilmesi hem de biçemleştirme ereğiyle değiştiri-

liyordu. Yine Tisse'yi dinleyelim: «Çok kimse bize neden motorlu alıcı kullanmadığımızı sordu. Böyle bir alıcı kullansaydık saniyede 24,5 resim alabilirdik. Oysa biz savaşın dizemini vurgulayıp yeğinleştirmek istiyorduk. Unutulmamalı ki, kullanılan silahların çoğu —kılıçlar, kargılar, baltalar, vb.— yapmaydı; bunlar olağan hızda çevrilseydi son derece hafif oldukları duygusunu uyandıracaktı. Bundan dolayı, hemen hemen bütün savaş görünçlüklerini saniyede sekiz ile on iki resim arasında çevirdik, böylelikle «buz üstünde savaş»ın bütün değişik oluntularında son derece devingen bir nitelik sağladık» (30:384).

• **Görsel-İşitsel Sanatın Doruğu**

Görüntü düzenlemesindeki yoğrumsallık ve biçemleştirme, özellikle «buz üstündeki savaş» görünçlüğü, *«Film Duyumu»*nun bütün son bölümünde çözümlendiğinden, burada ayrıca ele almıyoruz. Aynı bölümde, görsel-işitsel yapının ve özellikle görsel-işitsel karşısürümün nasıl gerçekleştirildiği de ayrıntılarıyla anlatılmıştır. Yine de burada, Eisenstein'ın baştan sona sesli tamamlanmış ilk sinema çalışması olan *Nevski*'nin bu alandaki önemini belirtmeden geçemeyiz. Bu, özellikle, yönetmen (Eisenstein) ile besteci (Prokofiev) arasındaki sıkı işbirliğinin, yönetmenin düşüncelerini bestecinin tümüyle gerçekleştirebilmesinin sonucuydu. Nitekim Israel Nestyev, Prokofiev'in yaşamöyküsünde şunları yazmaktadır: «Sesli filmin tarihinde, yönetmen ile besteci arasında, Eisenstein ile Prokofiev arasındaki denli sıkı bir yaratıcı dostluk yoktur... Prokofiev, «buyruk»larını besteciye doğrudan doğruya ya da karşıtlamlı biçimde veren Eisenstein'ın yaradılışına ve çizemsel ustalığına hayranlık duyuyordu: 'Müzik bu noktada, çocuğunu paramparça eden bir ana gibi ses çıkarmalı' ya da 'Şunu öyle seslendir ki, bir cama sürtünen mantar gibi ses çıkarsın'. Buna karşılık Eisenstein, Prokofiev'in derin yorumlarını her zaman büyük bir yararla dinliyordu» (30:412). Bunun sonucunda, «iki temel anlatım aracının birliği ve karşılıklı eyleminin sonucu olan yeni bir sanatın, görsel-işitsel sanatın ilk başyapıtı» (22:130) *Aleksandr Nevski* doğuyordu ve bu gerçekleştirme *Korkunç İvan*'la pekiştirilecekti.

• KORKUNÇ İVAN

Aleksandr Nevski 23 Kasım 1938'deki özel gösteriminden başlayarak özellikle SSCB'de büyük bir başarı kazandı. Hatta SSCB'deki başarısı *Potemkin*'i bile aştı. Bunun nedeni zamanın ruhunu iyi yansıtması, gereksinimine tam karşılık vermesiydi. Gerçi film, Almanya ile SSCB arasında Saldırmazlık Antlaşmasının imzalanması (23 Ağustos 1939) üzerine görüntülüklerden çekilecekti. Ama 22 Haziran 1941'deki Nazi saldırısıyla birlikte görüntülüğe ilk gelen film yine *Nevski* olacaktı. *Nevski,* Eisenstein'a yeniden saygınlık kazandırdı, sinema işleyiminde yine ön sırada yer aldı; uzun süredir kendisinden esirgenen Lenin nişanı verildi. SSCB Bilimler Akademisi Sinema bölümü kendisine «sanat doktoru» sanını verdi; «Mosfilm»in yapımcısı ve baş sanat yöneticisi oldu. Vişnevski'nin Eisenstein'ı öven, Şumyatski'yi suçlayan kitapçığı bu sırada yayımlandı.

Eisenstein, yeni filmi için yine geniş oylumlu tarihsel bir konuyu seçti: *Büyük Fergana Kanalı.* Leyda'ya yazdığı bir mektupta tasarısını şöyle anlatıyordu: «...Orta Asya'da büyük bir film yapıyorum. Semerkant, Buhara, vb. nin mimarlık tansıklarını diplik olarak kullanıp, Büyük Timurlenk'le başlayan, günümüzde Büyük Fergana Kanalı'nın yapımına dek gelen bir film. Bu film, Asya'nın çöllerine ve kumlarına karşı insanlığın savaşımının destanı olacak. Hem de son derece dramatik ve göz alıcı biçimde, suyu ele geçirme savaşımı. Ve hiçbir biçimde bir belgesel değil!...» (30:392). *Fergana Kanalı, Yaşasın Meksika!* çeşidinden bir destan olacaktı: Bir uygarlığın ölümü, yeni bir uygarlığın doğumu. Timur'un bayındır Ürgenç kentinin can damarı olan akarsuyun yatağını değiştirerek yok ettiği uygarlığın, yüzyıllar sonra yeniden doğuşunun öyküsü[1]. Eisenstein 1939 eylülünde filmin hazırlıkları için Tisse'yle Orta Asya'ya gitti; kimi parçalar çevrildi. Ancak, Avrupa'da savaşın patlak vermesi üzerine bu büyük oylumlu filmin çevrilmesinden vazgeçildi. *Fergana Kanalı*'ndan geriye ancak, kanalın açılışıyla

---

1 **Fergana Kanalı**'nın oyunluğunun ilk bölümü için bak. VI. Ek.

ilgili parçalardan yapılmış kısa bir belgesel kaldı. Bu arada Eisenstein, Alman-SSCB Antlaşmasının öngördüğü ekinsel işbirliği çerçevesinde Bolşoy Tiyatrosu için Wagner'in *«Walküre»*sini hazırladı. Uzun zamandır tasarladığı Puşkin'le ilgili filmin hazırlıklarına girişti; sonra bunu da bırakarak *Korkunç İvan* üzerinde karar kıldı.

• **Üç Yıl Süren Hazırlık**

Korkunç İvan'ın hazırlığı 1940 sonbaharından 1943 yazına dek sürdü. Film, *Aleksandr Nevski*'yle başlayan ve ilk başarılı örneği verilen Rus tarihinin kahramanlarının tanıtılması ereğine yönelik, fakat *Nevski*'nin boyutlarını çok aşan bir film olacaktı. Avrupa'da artık tüm hızıyla sürüp gitmekte olan, er geç SSCB'ye de bulaşması beklenen savaş karşısında, ulusal tarih bilincinin uyanık tutulması için çevrilen ve çevrilecek filmler arasında özel bir yer alması bekleniyordu. Eisenstein, filmin oyunluğunu tek başına hazırladı; filmin bezemlerinin, giysilerinin taslaklarını yaptı; oyunluktaki başlıca görünçlüklerin resimlerini çizdi. Bu sırada Alman orduları 1941 sonbaharında Moskova önlerine gelince, öbür yapımevleri gibi «Mosfilm» de Orta Asya'daki Alma Ata'ya taşındı. Bu arada Eisenstein'ın ilk işi, işliklerin yeniden düzenlenmesine, VGİK'in Alma Ata'ya taşınmasına bakmak oldu. Bundan dolayı *Korkunç İvan*'ın çevrilmesine ancak 1943 nisanında başlanabildi. *Korkunç İvan,* Orta Asya'ya taşınan Sovyet sinema işleyiminin sağlayabildiği en geniş olanaklarla çevrildi. Çevirim takımında en büyük değişiklik, emektar Tisse'nin dışarı çevirimleri üstlenmesine karşılık, büyük bir bölümü içeride geçen filmin geri kalan bölümlerinin bir başka büyük görüntü ustası olan Andre Moskvin'ce saptanmasıydı. Dört kişi, bu anıtsal yapıtta Eisenstein'a yardımcı seçilmişti. Ayrıca Prokofiev *Nevski*'de olduğu gibi filmin müziklerini hazırlıyordu; Çerkasov da yine başrolü üstlenmişti.

• **Hem Ödül, Hem Ceza**

«Mosfilm»le varılan anlaşmaya göre *Korkunç İvan* iki bölümden oluşacaktı. Eisenstein, ilk bölüm olan *Korkunç İvan*'ı

bir yılda bitirdi; filmin kurgusu yeniden Moskova'ya taşınan «Mosfilm»de 1944 ağustos-ekimi arasında gerçekleştirildi; ilk özel gösterimi 1944 ekiminde yapıldı. İlk bölüm SSCB'de *Nevski* gibi övgüyle karşılandı. Savaş içinde yapılan çalışmaların ilk ödüllendirilmelerinin gerçekleştirildiği 1946'da Stalin Ödülünü (Birinci Sınıf Devlet Büyük Ödülünü) kazandı. Birinci bölümün bu başarısı üzerine, filmin üç bölüme çıkarılması kararlaştırıldı. *Boyarların Düzeni* adlı ikinci bölüm, ek görünçlüklerle birlikte 1945 sonunda bitirildi. Eisenstein 2 Şubat 1946 gecesi bu bölümün kurgusunu sona erdirdi, filmin ilk bölümünün kazandığı ödülü kutlamak için Sinemacılar Evi'nde düzenlenen partiye katıldı. Gece yarısını geçerken, Eisenstein'a ikinci bölümün Kremlin'de Stalin'e gösterilmekte olduğunu bildirdiler. Az sonra Eisenstein bir enfarktüs geçirerek yere yuvarlandı; temmuz sonuna dek hastanede ve dinlenme evinde kaldı. Bu arada *Korkunç İvan*'ın ikinci bölümü Komünist Parti Merkez Komitesi'nde çeşitli tartışmalara yol açtı; basında ağır eleştiriler çıkmaya başladı ve filmin yasaklanması kararı alındı; ancak bu karar, Eisenstein'ın sağlık durumundan dolayı bir süre ertelendi. Sonunda Merkez Komitesi'nin, öbür kimi filmler arasında *Korkunç İvan*'ın ikinci bölümünü de kınayan kararı 4 Eylül 1946'da açıklandı. Bu, *Yaşasın Meksika! Bejin Batakhğı*'ndan sonra Eisenstein'a üçüncü büyük darbeydi. 20 Ekimde Eisenstein «*Ekim ile Yaşam*» dergisinde filmle ilgili bir özeleştiri yayımladı ve eleştirileri yanıtladı. Bir ay sonra da, Çerkasov'la birlikte Stalin'e bir mektup göndererek, ikinci bölümün yanlışlarını düzeltmek için yardım istedi. Stalin 25 Şubat 1947 gecesi Eisenstein'la Çerkasov'u Kremlin'de kabul etti. Bu görüşme sonunda, Eisenstein'ın sağlığına tümüyle kavuşunca, üçüncü bölümü çevirmesi ve ikinci bölümün eleştirilmeyen parçalarının buna katılması kararlaştırıldı. Ne var ki, Eisenstein'ın sağlığı artık buna hiç el vermedi ve *Korkunç İvan*'ın ikinci bölümü Eisenstein'la Stalin'in ölümünden çok sonra, ancak 1958 eylülünde gösterime çıkabildi.

- **Dev Yapıt**

Korkunç İvan, yukarıda da belirtildiği gibi, *Aleksandr*

Nevski örneğinde, ama tüm boyutları alabildiğine genişletilmiş ve geliştirilmiş bir yapıttır. Önce konuda. Konu, *Nevski*'de olduğu gibi bir tek yılın bir tek olayına dayanmıyor; İvan'ın 1547'de taç giymesinden 1570'lerdeki Livonya savaşlarında Baltık kıyılarına ulaşmasına dek uzanan olayları kapsıyor (hatta ikinci bölümün başında İvan'ın sekiz yaşındayken annesinin öldürülmesiyle ilgili olayları anımsamasından dolayı bir geriye dönüş de var). Bu olaylar dizisi içinde saray dolantıları, komplolar, suikastler, zehirlemeler; boyarlarla (soylularla), hainlerle, iç ve dış düşmanlarla savaşımlar yer alır. Tamamlanmış iki bölümü 5.000 m'yi aşan (190 dakika), üçüncü bölümü bitirilseydi 4,5 saate yakın sürecek olan filmin oyunluğu Türkçeye çevrildiğinden (19) burada yalnız ana çizgilerini belirteceğiz:

1. Bölüm:

— Taç giyme töreni. Taç giyme törenine tepkiler. İvan'ın konuşması. İvan'la Anastasia'nın düğün töreni. Ayaklanma. Bastırılışı. Kazan'ın savaş açması.

— Kazan seferi. Kuşatma. Ele geçirme.

— İvan'ın hastalığı. Ölümden dönüş. İvan'ın kararları.

— Çariçe Anastasia'nın zehirlenmesi. Ölümü. Kurbski'nin ihaneti. İvan'ın opriçina'yı kurması.

— İvan'ın Aleksandrovskaya'ya çekilmesi. Halkın İvan'ı işbaşına çağırması. Moskova'ya dönüş.

2. Bölüm:

— Polonya Kralı Sigismund'un sarayı: Sigismund ile Kurbski Boyarları destekleyip, İvan'ı devirmeye karar verirler.

— İvan ile Filip. Filip kilise adına İvan'ı eleştirir. Basmanov ile Malyuta, İvan'a Çariçeyi Evfrosinya'nın zehirlediğini açıklarlar. Filip'in üç kardeşi öldürülür.

— Metropolit Pimen, Filip ve Evfrosinya, İvan'ı ortadan kaldırmaya karar verirler.

— Başkilisede İvan'ı küçük düşürmek için düzenlenen «dinsel oyun». İvan, Filip'i tutuklatır.

— İvan'ın halası Evfrosinya, oğlu geri zekâlı Vladimir'i tahta çıkmaya hazırlar.

— Opriçniklerin eğlencesinde Vladimir, İvan'a suikasti

haber verir. İvan, çarlık giysilerini Vladimir'e giydirir (renkli ayrım).

— Vodinyalı Petro, Vladimir'i İvan sanarak öldürür. Evfrosinya aklını yitirir.

— İvan, Rusya'nın düşmanlarını yok edeceğine ant içer (renkli).

3. Bölüm:

— Sigismund ve Novgorod Patriği Pimen'le anlaşan Kurbski, Pskov ile Novgorod'u İvan'a karşı ayaklandırmayı kurar. Alman şövalyesi Staden'i casus olarak gönderir.

— İvan beklenmedik bir baskınla Novgorod'u alır, acımasızca cezalandırır.

— Basmanov, Staden'le anlaşıp yükünü tutar. İvan, baba Basmanov'u oğlu Basmanov'a öldürtür. Staden suçu anlaşılmasın diye oğul Basmanov'u bıçaklar. Basmanov ölmeden önce İvan'ı Staden'e karşı uyarır.

— Polonyalılar ile Almanlar, İngiltere Kraliçesi Elizabeth'in kendilerini destekleyeceğine güvenerek Rusya'ya saldırırlar. Elizabeth ise İvan'ı destekler; İvan bütün düşmanlarını yener.

— İvan ordusuyla Baltık kıyılarına ulaşır. Son dostu Malyuta da ölür. İvan: «Denize ulaştık, denizde kalacağız!»

• **Genişleyen Boyutlar**

İvan'da yalnız konu değil, öbür boyutlar da genişliyordu. Nevski'nin fazla derine inmeyen özyapısı, İvan'da bir ruhbilim incelemesine dönüşmekteydi. İvan'ın çocukluğundan yaşlılığına dek geçirdiği değişim, büyük bir gözlemcilikle yansıtılıyordu. *Nevski*'de destan kişilerinin yalınlığını taşıyan öbür kişilerin yerine, *İvan*'da birbirinden çok değişik katlardan gelen, çok değişik yapılardaki insanlar, bunların birbirleriyle ilişkileri, bu ilişkilerin gelişmesi yer almaktaydı. Zaman, kişiler gibi uzam da çok değişikti: Kimi zaman büyük bir saray (İvan'ın Moskova'daki Kremlin Sarayı, Aleksandrov'daki sarayı, İngiltere'de Kraliçe Elizabeth'in, Polonya'da Kral Sigismund'un sarayları), kimi zaman bir başkilise, kimi zaman Moskova, Novgorod, Ka-

zan... Bunun yanı sıra en ince ayrıntılarına dek düşünülmüş, zaman zaman biçemlendirilmiş, kişilerle yapıları ve çevreleri arasındaki bağlantıyı kuran görkemli bezemler, giysiler...

• **Bir Devlet Kurucusu**

Nevski'de dış düşmanların saldırısına karşı ulusal direnişe, birliğe dayanan izlek, *İvan*'da devlet kurmaya dayanır; İvan da, bir devlet kurucusunun tüm sorunları ve sorumluluklarıyla karşı karşıya kalan bir özyapıyı yansıtır. Bedeli alabildiğine pahalıya mal olan bir devlet kurmadır bu. Film bu çaba içindeki bir insanın savaşımını verir: Devleti soyup sovana çeviren, parmağında oynatan, iktidarı vermek istemeyen, ancak kukla bir çara razı olan boyarlarla savaşım; iç ve dış düşmanlarla, hainlerle savaşım; ülkeyi soylularla birlikte soyan ve yönetmek isteyen kiliseyle savaşım; bunun sonucunda da böylesine ağır bir yükün altında ezilen İvan'ın kendi kendisiyle savaşımı. Eisenstein 1945'teki bir yazısında ereğini şöyle açıklıyordu: «Kurucu-çar, ilerici ve öncü yaratıcı-çar görüntüsü, hükümdarlığının son yıllarındaki korkunç İvan'ın karanlık gölgesiyle hep karanlıkta kalmıştır. Biz bu olağanüstü devlet adamının özelliklerini yeniden canlandırmayı, gençliğini yeniden anlatmayı, gölgede kalmış kimi eylemlerinin kimi yönlerini açıklamayı, Rusya'nın birleşmesini istemeyenlere karşı neden acımasızca ve çılgınca bir savaşım verdiğini açıklamayı görev bildik... Moskova çarının yaşam ve savaşının nasıl düzenlendiğini ve bu savaşın bu seçkin ve olağanüstü kişiliğin yapısını nasıl etkilediğini göstermek istedim... Kuşkusuz sinema her şeyi kapsayabilecek durumda değildir. Ama devlet düşüncesine kendini adayan bu varlığın yazgısındaki dönüm noktaları belirtilebilir. Bu kişi, devlet düşüncesinden dolayı dostlarını yitirmek, yakınlarına ve yakınındakilere karşı adını kirletmek, ülküsünü gerçekleştirmek için başkalarını da kendini de esirgememek zorunda kalmıştır» (15:98).

• **Savunma mı, Yerme mi?**

Ne var ki, Eisenstein'ın açıkladığı bu ereğin *İvan*'da gerçekleştiriliş biçimi, birbirine taban tabana karşıt yorumlara yol

açtı. Birinci bölümün ödüllendirilmesi, ikinci bölümün yasaklanması bu yorumları keskinleştirdiği gibi, doğru bir yargıya varmayı da güçleştirmektedir. Özellikle ilk bölümün Stalin Ödülü almasına, Sovyet yöneticilerince övülmesine ve daha çok yalnız bu bölüme dayanan bir yoruma göre, *Korkunç İvan,* İvan'ın kişiliğinde Stalin'in yüceltilmesi, onun yönetiminin, eylemlerinin, özellikle temizlik girişimlerinin, gizli polisinin savunulmasıdır. İkinci bölümün yasaklanması, kınanması, on iki yıl kilit altında tutulduktan sonra, özellikle Kruşçev'in SSCB Komünist Partisi'nin 20. Kongresi'nde Stalin dönemindeki uygulamaları ve «kişileri putlaştırma»yı yerdiği gizli raporunun üzerine, hükümetin kararıyla olduğu gibi gösterime çıkarılmasına dayanan bir yoruma göre, tam tersine, İvan'ın kişiliğinde Stalin ve temizlik eylemleri, gizli polisi yerilmektedir. Yine bu yoruma göre, Eisenstein, yaratıcılığının yıllardan beri çeşitli engellerle çelmelenmesinin öcünü bu filmle almıştır. Konu, yalnız *İvan*'ın nasıl yorumlanması gerekeceği yönünden değil, Eisenstein'ın sinema ve kuramsal çalışmalarının içinde geçtiği çerçeveyi aydınlatması, Eisenstein ile yönetim ilişkilerini ortaya koyması, nihayet Eisenstein'ın geride kalan iki yıllık yaşamına ışık tutması bakımından da, yakından incelenmeye değer.

Merkez Komitesinin kararında *İvan*'ı kınayan bölümde şöyle denilmekteydi: «...Yapımcı S. Eisenstein, *Korkunç İvan* filminin ikinci bölümünde, Korkunç İvan'ın ilerici muhafızlarını [yani opriçnikleri] daha çok Ku Klux Klan'ı andıran bir yozlaşmışlar çetesi gibi; güçlü bir istenci ve özyapısı olan Korkunç İvan'ın kendisini de Hamlet türünden güçsüz ve kararsız biri gibi göstererek tarihsel olgu konusundaki bilgisizliğini açığa vurmuştur...» (30:460). Bu karardan önce yayın organlarında çıkan eleştirilerde de aynı şeyler ileri sürüldüğü gibi, Kremlin'deki görüşmede de yinelenenler bunlardır. 1968 ocağında Moskova'da düzenlenen Eisenstein Konferansında Boris Agapov; Molotov ile Jdanov'un da katıldığı bu görüşmeyi şöyle anlatmaktadır: «*Stalin:* Tarihi incelediniz mi? — *Eisenstein:* Az çok. — *Stalin:* Az çok... Filminizde opriçnikler ku-klux-klan olmuş. — *Eisenstein:* Ama bizimkiler siyahlı, beyazlı değil. — *Molotov;* Bunun önemi yok. — *Stalin:* İvan bilgeydi. Petro da büyük bir

hükümdardı, ama yabancılarla fazla içli dışlıydı. Sarayı Almandı. İvan, dış ilişkilerde tekeli getirmişti. — *Eisenstein:* İvan sinir hastasıydı. — *Stalin:* İvan karısıyla uzun uzun öpüşüyor. O vakitler bu yasaktı. Kıyıcıydı, ama kıyıcılığını mazur göstermiyorsunuz. İvan'ın bir yanlışı, bütün boyarları öldürmemesiydi. İvan adaleti yerine getirmekten dolayı üzüntü duyuyordu, ama Tanrı ona görevini yerine getirmekte daha da ileriye gitmesinde yardımcı oluyordu. — *Eisenstein:* Başka uyarılar var mı? — *Stalin:* Talimat vermiyorum. Sıradan bir izleyici olarak gözlemlerimi belirtiyorum. Ama izleyici, fazla uzun gölgelerden yolunu şaşırmış durumda» (1:391-393). Gerçi bu görüşme sonunda Eisenstein'ın sağlığına tam kavuşunca üçüncü bölümü çevirmesi kararlaştırılmıştı ama, Eisenstein'ın sağlık durumunu ondan daha iyi bilen yöneticiler bunun söz konusu olamayacağının bilincindeydiler.

1957'deki bir yazısında, «İkinci bölümde, Stalin'in kişiliğini putlaştırmanın en ezici anında Eisenstein, bu putlaştırmaya el kaldırdı» yargısına varan Sovyet yönetmeni Mikail Romm, ikinci bölümü değerlendiren sanat kurulunun üyesi olarak tanık olduğu durumu, aynı yazıda şöyle anlatıyor: «...Filmin gösterimi henüz sona ermişti ki, yönetmenlerden kimileri bakanlığa [Sinema Bakanlığı'na] çağrıldılar. Bize dediler ki: 'Eisenstein'in filmini görün. İş sarpa sarıyor. Bu işin içinden çıkmamıza yardımcı olun'.

Filmi gördük. Ve çok ürkütücü dokundurmalar karşısında yine aynı sıkıntıyı duyduk. Ama Eisenstein, her şeye boş veren bir sevinç içindeydi. Bize sordu: 'E, ne oluyor bakalım? Yolunda gitmeyen nedir? Kafanızdaki nedir? Açıkça söyleyin bana'.

Ama kimse ona İvan'ın Stalin'e, Malyuta'nın Beria'ya ve opriçniklerin de Beria'nın ayaktaşlarına doğrudan doğruya bir dokundurma olduğunu açıkça söylemeyi göze alamadı. Eisenstein'ın kaygısızlığı, gözlerindeki ışıltı, alaycı ve tam bir meydan okumayı belirten gülümsemesi bize onun çok bilinçli davrandığını, her şeyi göze almaya kararlı olduğunu gösteriyordu.

Ürkütücüydü bu.

Film, Sanat Yüksek Kurulu'na sunuldu. Kimileri susuyordu, öbürleri çekingen, kaypak sözlerle karşı çıkıyorlardı. Sonra

kurulun bir üyesi, bir yönetmen, söz aldı. Tatlı bir çocuk gülümsemesiyle dedi ki: 'Biz bu filmin birinci bölümünü de eleştirmiştik, ama film Stalin Ödülünü almıştı. Eisenstein'ın yapıtını değerlendirmek bizim haddimiz değil. Ben filmin kabul edilmesini öneriyorum'.

Film kabul edildi.

Birkaç gün sonra Sinema Evinde bir önceki yılın ödüllerinin verilişi kutlanıyordu. *İvan*'ın birinci bölümü de bunlar arasındaydı. Geceleyin Eisenstein'a ikinci bölümün az önce Kremlin'e gönderildiğini bildirdiler. Yarım saat sonra Eisenstein bir enfarktüs geçirerek kliniğe kaldırıldı. Filminin yasaklandığını orada öğrendi. Haberi, beklenmedik bir dinginlikle karşıladı. Başka türlü olamayacağını sezmişti, biliyordu. Eisenstein'ın yüreği bu üçüncü ve son darbeyi kaldırmadı. Sergey Eisenstein ellinci yıldönümünden birkaç gün önce öldü... Böylece Eisenstein, yaşamının sonunda, ikinci kez, ölümden sonraki tarihinin temellerini attı. Eskiden şunları söyleyerek takılırdı: 'Önsezim yok, zamanında ölmedim. *Potemkin Zırhlısı*'ndan hemen sonra ölseydim, ne anıt dikerdiniz bana ama! Kendi yaşamöyküm berbat ettim!...'» (20:14).

• **Kendiliğinden Oluşan Bir Yapıt**

Romm'un kanısına karşın, Eisenstein'ın *İvan*'ı Stalin'e ve kişileri putlaştırmaya karşı bilinçli olarak hazırladığına katılmak çok güçtür. Her şeyden önce, Eisenstein bunun hem çok tehlikeli hem de kılgısal yönden olanaksız, yani çevrilse bile var olmamış gibi işlem göreceğini bilecek denli deneyimliydi. Bunu yalnız kendi filmlerinin değil, başka yönetmenlerin başına gelenlerden de biliyordu. Stalin'in ve Beria'nın en kuşkulu, «esen rüzgârdan hile sezen» bir durumda oldukları vakit, onları yeren bir film çevirmek... Bu, düşünülmesi bile olanaksız bir şeydi. Öyle ki, Sovyet sinemasının Eisenstein ve Pudovkin'le birlikte üçüncü büyük ustası Dovjenko, yalnız çevirdikleri için değil, ondan daha çok, çevirmedikleri için bile suçlanmıştı. Dovjenko, 10 Ağustos 1953 günü not defterine şunları yazıyordu: «Beria'nın alçaklığı. Hiç kuşkusuz zamanımızın korkunç ve ürpertici bir suratı. Beni Stalin'e götürdüklerinde gördüğüm

şeytanı andırır suratını anımsıyorum. O görüşmede Stalin, *Ukrayna Ateşler İçinde* adlı oyunluğuma, kendi deyişiyle, sızan talihsiz, yersiz tümceler konusundaki ürkütücü yargısını bildirmişti. Beria'nın dostu N... de bana dersimi verdi:

'Ha! Seni tanıyorum. Sen, şef için on metre filmi esirgedin. Filmlerinde ona tek bir bölüm ayırmadın. Şefi göstermek istemedin. Esirgedin! Senin yeteneğin kaç para eder? Hiç. Çalışmasını bilmezsen edeceğin bu: Hiç. Benim gibi çalış. İstediğini düşün, ama film çevirdiğin zaman içine hoşa giden şeyler koy: Şuraya ufak bir çekiç, beriye ufak bir orak, aşağıya bir küçük yıldız...' Ve bu 'ustalar ustası' bana bu ufak orak çekiçleri nasıl yerleştirmem gerektiğini göstermeye koyuldu, öyle ki ben başkaldırıdan, umutsuzluktan, tiksintiden yerlere geçeyazdım. Sonra... Ustalar ustası çalımla önümde dikeldi, kafasını ve işaretparmağını kaldırdı: 'Şimdi sana iyi bir öğüt: Toz ol, sanki hiç var olmamışçasına toz ol...'» (27:74).

Bu durumda, *Korkunç İvan*'ın birbirine karşıt yorumlara yol açmasını nasıl açıklamalı? Bize öyle geliyor ki, bunun anahtarı, İvan'ın özyapısını, kişiliğini çözümlerken Eisenstein'ın kullandığı yöntemdedir: İvan, tarihin en tartışmalı, üzerinde kesin bir yargıya varılamayan bir kişisidir. Yetersiz belgeler onu ancak bir ölçüye dek aydınlatabilmektedir. Buna karşılık, çoğunluğu düşmanlarınca kaleme alınmış anılardan kaynaklanan bir sürü söylenti bu kişiliği çevrelemektedir. İşte bu durumda, İvan'ın kişiliğinin, özyapısının derinliklerine inmek isteyen Eisenstein, *Nevski*'de nasıl geçmişten yararlanarak gününe ve daha ilerisine ışık tutmuşsa; *İvan*'da bunun tam tersine bir yöntemle, kendi yaşadığı, tanık olduğu benzer durumlardan, olaylardan, kişilerden yararlanarak İvan'ın ruhsal yapısını ve iç savaşımını ortaya çıkarmaya çalışmıştı. İvan, gerçekte yalnız Stalin'den değil çeşitli kişilerden bir bireşimdir. Örneğin, Eisenstein'ın hem büyük bir hayranlık duyduğu hem de bir insan olarak nefret ettiği ustası Meyerhold. Eisenstein, bir usta, bir öğretmen olarak Meyerhold'e adeta tapıyordu: «Ve şunu söylemeliyim ki, hiçbir zaman, hiçbir kimseyi öğretmenim denli

sevmedim, onun kadar yüceltmedim. Çünkü ben onun sandallarını çözmeye layık değilim... Ve yaşlılığıma dek kendimi onun ayak izlerini öpmeye layık saymayacağım. Sevmeden, tapmadan, tutkulanmadan, hayran olmadan yaşamak olanaksızdır» (7:57). Ama aynı Eisenstein, Meyerhold'ün insanlarla ilişkilerini en ağır sözlerle kınamaktaydı: «Şaşılası bir adamdı bu. Ökelik (deha) ile alçaklığın aynı insanda birleşemeyeceğinin canlı bir yadsıması. Onunla tiyatronun bir büyücüsü, ustası olarak ilişkileri olan kişi mutluydu. Ona bir insan olarak bağlı olan kişi mutsuzdu. Ona bakarak öğrenmesini bilen mutluydu. Herhangi bir soru için ona tüm güveniyle giden mutsuzdu... Yaratıcı öke ile birey kalleşliğinin birleşimi...» (7:57). Dahası, İvan, aynı zamanda doğrudan doğruya Eisenstein'ın özyapısından da öğeler taşıyordu. Eisenstein'ın «eski ile yeni» arasındaki bocalamaları, kararsızlıkları, gidiş gelişleri İvan'a da yansıtılmıştı. Doğallıkla Eisenstein İvan'ı anlatırken, çözümlerken Stalin'in yöntemlerini anımsamadan da edemezdi, çünkü bir devlet kurucusu olarak İvan ile Stalin'in durumları arasında büyük benzerlikler vardı. «1939'dan beri devrimin eski kuşağı yok edilmişti, ordu ile partinin başındakiler ortadan kaldırılmıştı —yüksek rütbeli subayların üçte ikisi kurşuna dizilmişti, partinin 1166 delegesinden 1108'i temizlenmişti— nüfusun yüzde beşi tutuklanmıştı, kamplarda on milyon tutuklu vardı» (1:360). Bu dizelge, İvan'ın cezalandırma yöntemleriyle büyük benzerlik göstermekteydi. «Sergey Kirov'u öldürten Stalin, sütunlu Büyük Salonda tek başına Kirov'un tabutu önünde ağlar. Kirov'u öldüren öldürtülür, sonra da Kirov'u öldüreni öldürenler ortadan kaldırılır. İntihar edene dek kovalanan, hırpalanan Grigori Ordjonikidze'ye görkemli bir cenaze töreni düzenlenir» (1:358). Bu yöntemler de, İvan ile en yakın arkadaşları arasındaki ilişkiyle büyük koşutluklar taşımaktadır. Ve Stalin'in gizli polisiyle opriçnikler arasında da gerçekten benzerlikler vardır: 1934'teki büyük temizliği düzenleyenleri Yagoda ortadan kaldırır, Yagoda'yı 1938'de Yejov, Yejov'u 1939'da Beria, Beria'yı 1953'te Merkez Komitesi ortadan kaldırır. İşte, büyük bir gözlemci olan Eisenstein, özellikle ikinci bölümde İvan'ın bir devlet kurucusu olarak karşılaştığı sorunları anlatırken, bu sorunlar karşısında-

ki tutumunu, gelişmesini, ruhsal durumunu yansıtırken, ister istemez bu benzer gereçlerden yararlanır. Ortaya, Marx'ın, Freud'ün ve Macchiavelli'nin öğretilerine dayanan, ama aynı zamanda bu verilerden yararlanılarak çizilen bir Rönesans hükümdarı, o zamanki Batıda birçok örneklerine rastlanan hem kanlı, kıyıcı, hem de sanatçı, ince ruhlu; hem tutkulu biçimde devlet düşüncesine kendini adamış hem de bu görevini yerine getirirken iç savaşımı, vicdan azabı içinde kıvranan, kimi zaman çok kararlı, kimi zaman kararsızlık içinde bocalayan bir insan çıkıyordu. Ve Eisenstein bu sonuca, bilinçli olarak, önceden verilmiş bir yerme ya da savunma kararıyla değil, yapıtını ve kişisini dürüstlükle yaratma çabası, içinde varmıştı. Onun ereği insanları yargılamak, değer yargıları vermek değil, eldeki verilerle dürüst bir sanatçı olarak ulaştığı bir sonucu saptamaktı. Nitekim Eisenstein'ı gençliğinden beri tanıyan, onunla çalışan ve onun için en güzel kitaplardan birini yazan Viktor Şklovski, yönetmenin *İvan*'la ilgili çalışmasını anlatırken «Eisenstein, İvan'ın çağına ne denli dalıyorsa, gömülüyorsa, çarı o denli çok anlıyor ve hemen hemen farkında olmaksızın yazılı oyunluktan o denli ayrılıyordu» (31:394) derken bu gerçeği ortaya koyuyordu. Kaldı ki Eisenstein, *İvan*'ı çevirmeden önce de çevirdikten sonra da yazdığı bütün yazılarda bu nokta üzerinde durur. Daha 1929'da şöyle diyordu Eisenstein: «Varlığın çelişkilerini açığa vurmak Sanat'ın görevidir» (30:442). 1942 mayısında *İvan*'ın çevrilmesine başlamadan önce de şunları yazmaktaydı: «Filmimizi gerçekleştirirken, İvan'ı halkın belleğinde saygınlığına yeniden kavuşturmayı, Korkunç İvan'ı Tatlı İvan yapmayı ereklemiyoruz. Ama geçmişin bütün kahramanlarının hakkı olanı erekliyoruz: Yapıtının bütün enginliğini gözler önüne nesnellikle sermek... İvan'ı Moskova Devleti için giriştiği eyleminin ve savaşımının bütün enginliği içinde göstermek. İşte filmin başlıca ereği. Ve çekinmeksizin söylemeli ki, bu eylem ile bu savaşım çok büyük ve kanlı olmuştur. Çar İvan'ın yaşamöyküsünü de, dökülen kanların en ufağını da hiçbir zaman azaltmaya çalışmıyoruz. Söz konusu olan, temize çıkarmak değil, açıklamaktır... Böylece, Korkunç İvan'ın eylemlerinin hiçbirini gizlemeksizin ya da hafifletmeksizin, yine bunun gibi, geçmişin bu yüce

kişisinin korkunç coşumsallığını (romantikliğini) zedelemeksizin, bütün dünya izleyicilerine eksiksiz olarak sunmaya çalışacağız. Ve yurdunun düşmanlarına karşı yürüttüğü savaşımla aynı anda kendi iç savaşımını da hep birlikte yürüttüğü için korkutan ve büyüleyen, çekici ve itici, sözcüğün tam anlamıyla trajik olan bu kişilik, günümüz insanları için yakın ve anlaşılabilir olacaktır» (15:93-94). Eisenstein, Merkez Komitesi'nin yasaklama kararı üzerine yazdığı özeleştiride de kimi eleştirileri yanıtlamaktan çekinmedi: «Biz Korkunç İvan'ı güçlü bir istenci ve sağlam bir özyapısı olan bir kişi olarak tanıyoruz. Bu durum, bu çarın özyapısı verilirken, onun kimi kuşkularının bulunduğu olasılığını ortadan kaldırır mı? Kendi zamanında böylesine işitilmedik ve örneği olmayan şeyleri yapan bir insanın, araçlarını seçerken hiç düşünmediğini, şu ya da bu zamanda nasıl davranması gerektiğinde kuşkuları olmadığını düşünmek güçtür» (30:462).

• **Sanatların Bireşimi**

İvan'ın birbirine taban tabana karşıt yorumlara yol açmasının nedenleri bunlardı. Bu, tartışma götürür ve kesin sonuca vardırılması çok kuşkulu siyasal yaklaşımlar bir yana bırakılırsa, *Korkunç İvan,* Eisenstein'ın en son ve en anıtsal yapıtı olarak değerini her vakit sürdürecektir. Çünkü Eisenstein bu filminde, bütün sanatların öğelerini toplamış, bunları birbiriyle kaynaştırarak sinemayı bütün sanatların bireşimini sağlayan bir araç durumuna getirmek istemişti. *Korkunç İvan,* bu ereğe en çok yaklaşan filmdi.

İvan'ın üçüncü bölümünün çevrilmesi kararlaştırılmıştı ama, Eisenstein'ın sağlık durumunun buna olanak vermeyeceği ortadaydı. Bunun gibi ortada olan bir gerçek daha vardı: Sinema işleyiminin başındakiler ile Sovyet yöneticileri, Eisenstein'ın nasıl ve ne denli denetim altında bulundurulursa bulundurulsun, eninde sonunda yine bildiğini okuyacağını nihayet anlamışlardı. Bundan dolayı artık onu film çevirmeye zorlamanın bir anlamı yoktu. İçerde ve dışarda saygınlığı olan bir sanatçı, bir kuramcı olarak yaşamının geri kalanını «yaşlı bir devlet adamı» gibi geçirebilirdi, kuramsal çalışmalarını sürdürebilir, sağlığı izin verdiği ölçüde öğretmenlik yapabilirdi. Nitekim Eisenstein, geri

kalan iki yıllık yaşamını kimi zaman Devlet Sinema Enstitüsü'nde kimi zaman —sağlığı el vermediğinde— evinde dersler vermekle, kuramsal çalışmalarını tamamlamakla geçirdi. 10 Şubat 1948'i 11'e bağlayan gece kalp krizinden öldüğü zaman, masasının üzerinde renkli sinema üzerine yazmakta olduğu «*Sinemada Renk Üzerine*» adlı yarım kalmış incelemesi vardı. Yazı şu tümcede kalmıştı: «Bundan dolayı şimdi *Korkunç İvan*'ın renkli oluntusunda özellikle dayandığım ilkeyi kısaca açıklayacağım...»

3. KURAMI

• Kuramın Önemi

Önsözde de belirtildiği gibi, kuram, Eisenstein'ın yaşamının ve yapıtının ayrılmaz ve önemli bir parçasıdır. 1923 nisanında *«Çarpıcı Kurgu»* adlı ilk önemli kuramsal yazısının yayımlanmasıyla başlayan bu çalışma aralıksız sürer ve bundan önceki bölümün sonunda belirtildiği gibi, ancak 10 Şubat 1948'de ölümüyle noktalanır. *«Anılar»*ında İngiliz ozan ve ressamı James Blake'ten aktardığı şu tümce, Eisenstein'ın kurama verdiği önemi belirtir: «Bir dizge kurmalı ya da bir başkasının kurduğu dizgenin kölesi olmalıyım». Ama, Eisenstein bir başkasının kurduğu dizgenin kölesi olamayacak denli güçlüdür ve kendi dizgesini kurar. Genellikle, iyi bir sanatçının iyi bir kuramcı (ya da bunun tersi) olamayacağı söylenir; çoğunlukla da doğrudur bu. Ancak pek az kimsede, en çok da ökelerde (dâhilerde) bu ikisi bir arada başarıyla birleşebilir. Eisenstein'ın da bunlardan biri olduğu kuşku götürmez. Paolo Uccello, Pierro della Francesca, Leonardo da Vinci, Dürer, Rubens, Kandinsky, Klee ya da Voltaire, Goethe, Balzac, Dostoyevski... gibi kendi sanatı üzerinde kafa yoran, yazan bir kimsedir Eisenstein. Öte yandan şu da gözden uzak tutulmamalıdır: Eisenstein bu ender kişilerden biri olmanın yanı sıra bir geleneği de sürdürür. Gerçekten de SSCB'de sinemacılar, öbür ülkelerdeki uğraştaşlarının tersine, çalıştıkları sanat dalının sorunlarını her zaman ele alıp incelemişler, düşüncelerini açıklamışlardır. Önemli Sovyet yönetmenleri arasında gerek kendi çalışmaları gerek genellikle sinema ve sanat üzerine görüşlerini yayımlamayanı yoktur denilebilir. Çünkü sanatının gizemlerini açıklamak, yaymak, başkalarına öğretmek onlar için aynı zamanda bir görevdi. Eisenstein da bunu yapıyordu; fazla olarak onun ökeliğine dayanan

kuramcılığı ağır basmaktaydı. Remy de Gourmont'dan sık sık aktardığı tümce de şuydu: «Kendi kişisel gözlemlerinin meyvelerini yasalaştırmak, eğer içtenlikliyse, insanın önüne geçilmez bir özlemidir».

Kurama verilen bu önem, aynı zamanda, Eisenstein'ın Marksçı bir düşünür olarak «kuram kılgıdan, kılgı kuramdan ayrılamaz» ilkesinden kaynaklanıyordu. Gerçekten de Eisenstein çalışma konusu ve yöntemi bakımından, bu ikisini (hatta üçünü, çünkü buna öğretimi de katmak gerek) istese de birbirinden ayıramazdı. Önsözde de belirtildiği üzere, bunların üçü de iç içe geçmiş, birbirleriyle örgensel bağları olan, biri öbüründen kaynaklanan, biri öbürünü destekleyen, aynı çabanın değişik yönleriydi. Büyük kuramsal yapıtlarının sonuncusu olan «*İlgisiz Olmayan Doğa*»yı bitirirken (1947) ereğini şöyle açıklar Eisenstein: «Bu araştırmalar ve bu deneyler, —bir başka yorumla ve bir başka bireysel açıdan—, hepimizin sinemayı birlikte yaratma çabamızda kullanılabilsin diye yapılmıştır» (16:335).

• **Kuramın Savunulması**

Eisenstein'ın kurama verdiği bu önem, kuramsal çalışmalarını dirençle, yüreklilikle savunmasıyla da ortaya çıkar. Hatta kuramsal çalışmalarını filmlerinden bile çok savunmuştur Eisenstein. Filmlerinin genellikle ısmarlama üzerine çevrilmesine —SSCB sinema işleyiminin yapısı ve yöntemi içinde bu durum olağandışı değildir— çevrilen filmlerinde istenilen değişiklikleri karşı koymaksızın yapmasına, kimilerini yeniden çevirmek zorunda kalmasına karşın, kuramsal çalışmaları konusunda, kimi zaman çok tehlikeli sonuçlar verebilecek direnmeler, savunmalar, hatta saldırılardan geri durmaz. Bunun en açık örneği, 1935 yılı başındaki SSCB Sinema İşçileri Toplantısı'ndaki tutumudur. Eisenstein'ın kuramsal çalışmalarını ve filmlerini hangi koşullarda gerçekleştirdiğini, her türlü engele karşın bu çalışmaları nasıl savunduğunu, kurama verdiği önemi, buna karşılık başkalarının bu kuramsal çalışmaları nasıl değerlendirdiğini anlamak için bu olayı biraz genişçe ele almakta yarar vardır. 1935 ocağında SSCB sinema işleyiminin on beşinci kuruluş yıldönümü dolayısıyla sinemacılar, Sovyet sinemasının çeşitli sorunlarını

tartışmak üzere beş günlük bir toplantıya çağrıldılar. Eisenstein toplantının başkanlığına seçilmişti. Toplantı Komünist Partisi Merkez Komitesi'nin temsilcisi S.G. Dinamov'un dört saatlik konuşmasıyla açıldı. Dinamov konuşmasında Eisenstein'dan sık sık söz açtı; bu arada onun anlıksal film kuramını, tipleme yöntemini eleştirdi. İkinci konuşmayı, başkan olarak Eisenstein yaptı, Sovyet sinemasının başlangıçtan beri gelişmesini, yeni başlayan sesli sinema döneminin ortaya çıkardığı sorunları ve görevleri anlattı. Ondan sonra öbür sinemacılar söz aldılar. Toplantı boyunca hemen her sinemacı ve yapıtı, eleştirilerden payını aldı; ama en kişisel, en ağır eleştiriler Eisenstein'a yöneltildi. Çünkü uğraştaşlarının çoğu, onun Sovyet sinemasının genel çizgisinin dışında kalan şeylerle uğraştığına, film çevirmediğine, kendini kuramsal çalışmalara verdiğine, kendini «dağıttığı»na inanıyorlardı. Onu biçimcilikle suçlayanlar bile vardı. Eleştirilerinde içten olanlar, olmayanlar vardı. Dovjenko, «Eisenstein'ın laboratuvarının çapraşık, gizemli ve anlaşılmaz gereçlerinin birbirine fazla karışmasından dolayı patlamasından korkuyorum... Bilgisinin onu dağıttığına inanıyorum» dedikten sonra şunları ekliyordu: «Sergey Mikayloviç, en geç bir yıla dek bir film çevirmezseniz, lütfen bir daha hiç çevirmeyin; o zaman ne bize ne size yararı olur...» Eisenstein'ın 1920'lerde tiyatroda birlikte çalıştığı arkadaşı Yutkeviç, «Eisenstein bir ökedir, bir ustadır ama çoğunlukla yanılan bir kuramcıdır...» diyordu (talihin garip bir cilvesi, Yutkeviç yıllarca sonra, 1960'larda Eisenstein'ın belli başlı kuramsal çalışmalarının yayımlanmasını gerçekleştiren kurulun başkanı olacaktı). «Siz bizim her zaman öğretmenimiz oldunuz, Sergey Mikayloviç, ben de öğrenciniz olarak konuşacağım» diyen Sergey Vasiliyev sözünü şöyle sürdürüyordu: «Bir sürü kitapla, güzel yontucukla ve daha birçok güzellikle çevrili olarak, Çin hiyeroglifleriyle süslü ropdöşambrınıza bürünüp oturduğunuz çalışma odanızda içine dalıp gittiğiniz kuramsal ve bilimsel konular her şey demek değildir; çünkü bunlar sizi bizlere katılmaktan alıkoyuyor...» Şumyatski'nin yardımcılarından Yukov'sa Eisenstein'ı «ülkedeki temel eğilimi göze almadaki yeteneksizlik» sonucu «sözde bir klasisizm dönemine girmekle», yani üstü kapalı bir biçimde toplumcu gerçek-

çilikten ayrılıp biçimciliğe sapmakla suçlamaktaydı. Toplantıda Eisenstein'dan yana çıkan yalnız iki konuşmacı vardı. Biri Sovyet sinemasının emektar sinemacı ve kuramcısı Kuleşov'du. Son zamanlarda Eisenstein gibi ağır eleştirilere uğrayan Kuleşov şöyle konuştu: «Gelelim Sergey Mikayloviç'e. Burada ondan, zamanından önce gömmekte olduğunuz bir cenaze gibi çok sıcak, dokunaklı, gözüyaşlı gülümsemelerle söz açtınız. Ona, o dipdiri, çok sevdiğim ve saydığım kişiye şunu söylemem gerek: Sevgili, can Eisenstein! Yutkeviç, insanın çok fazla bilgiden çatlayabileceğini ve sizin başınıza bunun gelmesinden korktuğunu söyledi [bunu söyleyen Dovjenko'ydu. — Çev.]. Sevgili Sergey Mikayloviç, hiç kimse fazla bilgiden çatlamamıştır; ama çok fazla kıskançlıktan çatlayanlar olmuştur. Bütün söyleyeceğim bu». Eisenstein'ın öbür savunucusu, onun hem kuramcı hem de öğretmen olarak çalışmalarını yakından izleyen, sinema tarihçisi ve Bilimsel Sinema Araştırmaları Enstitüsü Başkanı Nikola Lebedev'di. Lebedev şunları söylüyordu: «Eisenstein, örnek bir bilgin, büyük bir kuramcı, bir kimyacı, hatta simyacıdır... Onun, sanatın logaritma tablolarını yaratma girişiminde, simyaya benzer bir şey vardır... Eisenstein sık sık kendi çalışmasını Marr'ın çalışmasıyla karşılaştırır. Marr nasıl sözlü dilin gelişme köklerini arıyorsa, Eisenstein da sinema dilinin gelişme biçimlerinin köklerini aramaktadır... Onun bütün yaratıcı etkinliğini incelerseniz, tek başına duran *Potemkin*'in dışında yapıtlarının her birinin kuramlarından birine ya da öbürüne temel işini gören bir deneyden başka bir şey olmadığını görerek şaşıracaksınız. Onun gereci Devrim'den alınmıştır. O hep devrimci düşünceleri savunmuştur ve filmleri hep bir Sovyet izleğinin çerçevesi içinde kalmıştır. Hiç kimse onu klasisizme ya da arı yazına ya da Batının sorunlarına sığınmakla suçlayamaz. Onun izlekleri, temel ereği film biçiminin dilinde ortak bir payda aramak olan bir bilginin araştırması için yalnız bir gereç işini görmüştür. İyi ama film diliyle uğraşmak, yeni bir kuram yaratmak için bu alanda deneme yapmak ve bunu kendi film yapımında denemek saygıdeğer bir sorun değil midir?... Marr büyük bir akademi üyesi ve bir dil ustasıdır; ama bu onun mutlaka şiir yazabileceği anlamına gelmez. Sabırlı olursak ve Sergey Mikay-

loviç'i kendini tümüyle saracak bir konu buluncaya dek beklersek daha iyi yapmış oluruz. Bana kalırsa, Eisenstein'a boş bir işlik verilir ve kuramlarını denetlemesi için deneyler yapmasına fırsat sağlanırsa daha iyi olur. Onu film çevirmeye zorlayamazsınız. Eisenstein'ın çalışması hiçbir zaman sıradan bir iş değildir; tarihsel açıdan bu çalışma, sinema öğrencileri için çok önemlidir» (30:340).

Ne var ki, Kuleşov ile Lebedev'in Eisenstein'a arka çıkmalarına karşın Eisenstein'ın durumu hiç de parlak değildi: Yabancı ülkelerde boşa çıkan girişimler, altı yıldan beri bir tek film çevirmemesi, film önerilerinin geri çevrilmesi; 1934'te başlayan büyük temizlik işleminin ve düşünyapısal (ideolojik) alandaki sertleşmenin yanı sıra, 1934 Yazarlar Kongresi'nde toplumcu gerçekçiliğin resmi sanat görüşü olarak benimsenmesi, bu görüşten en ufak sapmaların biçimcilikle suçlanması ve ağır sonuçlara yol açması, Eisenstein'ın filmlerinin ve kuramsal çalışmalarının birkaç yıldan beri ağır biçimde eleştirilmesi, toplantıdaki havayla birlikte ele alındığında hiç de iyiye yorumlanamazdı. Hele toplantının üçüncü günü, 15. yıldönümü dolayısıyla verilen ödüller açıklandığında, Eisenstein'ın yalnız dördüncü sıradan bir ödüle layık görülüşü, sanatçının yalnız sinema işleyiminde değil, aynı zamanda yönetimin en üst katlarında da gözden düştüğü ve «cezalandırıldığı»nı açıkça ortaya koymaktaydı. Eisenstein işte bu ağır koşullar altında, ertesi gün, toplantının başkanı olarak kapanış konuşmasını yaptı ve hemen her tümcesi büyük bir yüreklilik kanıtı olacak biçimde eleştirileri yanıtladı; hem de film çevirememesinin nedeninin, Sovyet sinema işleyiminin başı olan Şumyatski'nin bütün film tasarılarını baltalamasından ileri geldiğini açıklayamamasına karşın... Eisenstein, önce Şumyatski'nin yardımcısı Yukov'un suçlamalarını yanıtladı ve onun, toplantının yüksek düzeyini düşüren «küçük» davranışta bulunduğunu belirtti. Sonra film çevirmemesinin, kuramsal çalışmalara fazla yer vermesinin eleştirilmesine değinerek şunları söyledi: «Burada hiç kimse, üstün bilgeliğinden dolayı benim kadar övülmedi. Konuşanlardan hemen hepsi benim üstün bilgeliğimi tatlı sözlerle dile getirdiler: 'Sevgili Sergey Mikayloviç, biz sizi şöyle akıllı böyle uslu sayıyoruz,

vesaire vesaire...' Ama iş Sergey Mikayloviç'in somut çalışmasına gelince, sanki şöyle demek ister gibi omzuma dokunma faslı geliyordu: 'Enstitüde ve çalışma odanızda yaptıklarınız, anlamsız bir şey. Filmler çevirmelisiniz. Bunun dışındaki bütün çalışmanız, bütün bunlar fasafiso'. Film çevirmenin önemli olduğunu biliyorum ve film çevireceğim. Ama film çevirme çalışmasının, yoğun kuramsal çalışına ve araştırmayla birlikte gitmesi gerektiğini de sanıyorum. (Sesler: 'Doğru. Doğru'. Ve alkışlar). Bu vesileyle Sergey Vasilyev'e de şunu söylemek istiyorum: Konuşmanda 'Sizinle bir öğrencinin öğretmeniyle konuştuğu gibi konuşacağım' demiştin. İzin ver de ben de seninle bir öğretmenin öğrencisiyle konuştuğu gibi konuşayım: Çalışma odamda otururken giydiğim hiyerogliflerle süslü Çin ropdöşambrımdan söz açtığında büyük bir yanlış işliyorsun. Ropdöşambrımın hiyeroglifleri yok. Çalışma odamdayken de yontucuklara bakıp soyut düşüncelere dalmam. Ben çalışma odamdayken, gelecek sinemacı kuşağının yetişmesine yardımcı olacak sorunlarla uğraşırım; eğer çalışma odamda oturup çabalıyorsam bunun nedeni, senin çalışma odanda zamanını boşa harcamayıp *Çapayev* gibi güzel filmler çevirmene olanak sağlamaktır» (Alkışlar) (30:348).

• **Biçim ve Biçimcilik Tartışması**

Eisenstein'ın kuramsal çalışmalarında en sık rastladığı suçlama «biçimcilik»ti. Buna karşılık Eisenstein, 1925'teki *«Biçime Özdekçi Bir Yaklaşım Sorunu Üzerine»*den başlayıp birçok yazısında bu konuyu ele almaktan, bunu yazılarının başlığında bile belirtmekten geri durmadı. Yayımlanan ikinci kitabı *«Film Biçimi»* adını taşır. 1947 aralığında Amerikalı öğrencisi Jay Leyda'ya telgraf çekerek kitaba bu adın konulmasını onaylar. Kitapta *«Film Biçimine Eytişimsel Bir Yaklaşım»* ile Sinemacılar Toplantısındaki ilk konuşmasını içeren *«Film Biçimi: Yeni Sorunlar»* adlı yazıları vardır. Gerek bunlarda gerek başka yazılarda biçim konusuna önemle eğilir Eisenstein. Kuşkusuz, sonradan Moskova Dilbilim Çevresi adını alan Rus Biçimcileri topluluğunun düşüncelerinden de büyük ölçüde esinlenmiştir yazarımız. Bu topluluğun üyelerinden Viktor Şklovski

ile Yuri Tinyanov, Eisenstein'ın en yakın arkadaşlarındandılar. Ama gerek bu yazıları gerek konuyla ilgili öbür yazıları Eisenstein'ın biçim konusunu biçimsellikten çok ayrı bir yaklaşımla eytişimsel bir yaklaşımla ele aldığını, çok somut, içerikle çok ilgili sorunlara değindiğini ortaya koyar. (Bu konuda ayrıca Joyce'la ilgili olarak ileride ele alınan «içinden konuşma» konusuna da bakınız.) Eisenstein biçimcilik suçlamasının gelişigüzel yapıldığı, tehlikeli sonuçlar doğurduğu en güç zamanlarda bile biçim üzerindeki araştırmaları büyük bir yüreklilikle savundu. Hem de yalnız arkadaşlarına karşı değil, resmi kişilere, yetkililere karşı bile. Bu konuda zaman zaman saldırgan, iğneleyici, alaycı olduğu bile görülür. 1932'de yazdığı, adını bile *«Biçimin Çıkarına»* koyduğu yazısında şöyle diyordu: «Sovyet sineması «biçimcilik»in Ku-Klux-Klan'ından öylesine ürktü ki, bundan dolayı neredeyse yaratıcılığı ve biçim alanındaki yaratıcı araştırmaları tasfiye etti... Bir düşüncenin gerçekleştirilmesindeki anlatım araçları sorununu ele alması, bu konu üzerinde çalışması, herhangi bir sinemacının üzerine biçimcilik kuşku ve suçlamalarının gölgesinin hemen düşmesine yetiyordu... Bu sinemacıları biçimci diye adlandırmak, frenginin belirtilerini inceleyen kimseleri frengili diye nitelemek denli düşüncesizce bir acelecilikti» (15:235-236).

Toplumcu gerçekçiliğin öne sürdüğü «canlı insan» biçimindeki resmi öğretiyi de eleştiren ve bunun çizemsel (şematik) tipler yaratmaktan başka sonuç vermediğini ileri süren Eisenstein, biçimcilik suçlamasına ve biçim konusuna, karşıtlarının silahlarını geri çevirerek yanıt verir. Eisenstein, biçim-içerik (öz) konusundaki Marksçı görüşü, bu yapısından *ayırır*, içeriğin karşısına biçim'i değil, biçim-dışı'nı çıkarır, karşıtlarını sanat ürünlerini biçim-dışı bir düzeye indirmekle suçlar. Bununla da kalmaz, 1935'teki toplantıda kendisini biçimcilikle suçlayanların yapıtlarındaki biçim eksikliklerini ele alarak «Biçimdeki eksiklikler her zaman herhangi bir düşünceyi kavramaktaki eksikliğin belirtisidir» der (30:347) ve «biçimi, içeriğin düzeyine yükseltmek gerekir» diye ekler. Dahası, Eisenstein, içerikten çok biçimin bir düşünyapı aracı olduğunu vurgular: «Biçim *her zaman düşünyapıdır*» (15:239). Eisenstein burada, arkada-

şı Tretyakov'un şu düşüncesine yaklaşır: «Düşünyapı, sanatın kullandığı gereçte değildir; düşünyapı bu gerecin hazırlanması işlemlerindedir, düşünyapı biçimdedir» (4:70). Böylelikle sonuçta Eisenstein da Balasz, Gramsci, Lukacs gibi, biçimin içeriğin bütünlenmiş bedeni olduğunu düşünür (1:34) ve Engels, Gramsci, Lukacs'la birlikte, o da, iyi bir düşünyapının iyi biçimleri, dolayısıyla iyi içerikleri doğuracağına inanır (1:505).

• **Kuramdan Neden Ödün Vermez?**

Eisenstein'ın, film çalışmalarındakinin tersine, kuramsal çalışmalarında ödün vermeye yanaşmaması belki de şaşırtıcı görünebilir. Bize kalırsa bunun nedeni, iki çalışma arasındaki nitelik ayrımındadır: Bir film ancak çevrildiğinde gerçekleşmiş sayılabilir. Film tasarısı, tasarı olmaktan öteye geçemez. Öyleyse bir filmin gerçekleşebilmesi, var olabilmesi için kimi özverilere katlanmak zorunlu olabilir. Oysa kuramsal çalışma böyle değildir. Müsvedde, yazma olarak kalmış bir kuramsal çalışma, yayımlanmasa da gerçekleşmiş sayılabilir. İleride olanak bulununca yayımlandığında, zamanında yayımlanamamaktan öte bir kaybı olmaz. Eisenstein'ın önünde bu alanda büyük bir örnek de vardı: Hocası Meyerhold, gözden düştüğü, çalışma kampına sürüldüğü, adının anılması bile tehlikeli olduğu sırada, Eisenstein onun tüm belgeliğini koruması altına almakla kalmamış, Alman ilerleyişi karşısında Moskova'dan Alma Ata'ya taşınırken bu «yasak» belgeliği en değerli varlığı olarak yanında götürmüştü. Bugün eğer bir Meyerhold belgeliği varsa, Meyerhold'ün kuramsal çalışmaları sonradan yayımlanabilmişse, bu, Eisenstein'ın sayesinde gerçekleşmişti. Eisenstein, kendi kuramsal çalışmalarının geleceğinin de böyle olacağını herhalde sezinlemişti.

• **Kuramının Özellikleri**

Eisenstein'ın böylesine önem verdiği kuramsal çalışmalarının kimi özellikleri vardı. Bunların başında, bu çalışmaları bir bütün, bir dizge biçiminde gerçekleştirememesi gelir. Bunun bir nedeni kişiseldir. Bir konuyu, başından sonuna dek götüre-

cek yapıda değildir Eisenstein; çalışmaları da buna fırsat vermez zaten. Filmler, geziler, öğretmenlik, süreli yayınlara yazı yetiştirme... Bütün bunlar, kuramsal çalışmalarına sık sık ara verdirir. Büyük kuramsal yapıtlarının hepsi az ya da çok ara verilerek, birbiriyle kesişerek yazılmış, hepsi de yarım kalmıştır: «*Yönetim*» (1933-1948), «*Kurgu*» (1933-1940), «*İlgisiz Olmayan Doğa*» (1939-1947), «*Yöntem*» (1940-1947). Bir başka nedeni, sinemanın özelliğidir. Daha önce de belirttiğimiz gibi sinemayla yaşıttı Eisenstein; sinemanın başlangıcından beri elli yıllık bütün gelişmelerini gözlemledi; dolayısıyla ortaya her yeni gelişme, buna bağlı olarak sorun çıktıkça kuramında da buna koşut olarak değişiklikler, eklemeler, düzeltmeler yaptı; sinemanın ses, renk gibi yeni uygulayımlarını da kuramlarına kattı. Kuramsal çalışmalarının bir başka özelliği, daha önce de belirttiğimiz gibi, kılgısal çalışmalarla birlikte gitmesiydi. Masabaşı kuramcısı, «kuramsal» bir kuramcı değildir Eisenstein. «*Film Duyumu*»na eklediğimiz önsözlerinden birinde şöyle der: «Yan tutmanın cebiri hiçbir yerde, hiçbir zaman engellemedi beni. Yan tutma, her yerde, her zaman tamamlanmış bir yapıtın deneyiminden kaynaklanmaktaydı» (8: 16). Kendi çalışmaları denli başkalarının çalışmalarını da çıkış noktası alarak kuramını geliştiren, kuramına dayanarak kılgısal çalışmaya, deneylere girişen bir sanatçı-düşünürdür Eisenstein.

- **Güçlükler**

Yine önsözde belirtildiği gibi, hem kuramının bu özelliklerinden hem de yazılarının özelliklerinden dolayı güç bir yazardır Eisenstein. Doğallıkla bu güçlükte temel neden, ele alınan konunun ilkliği, yeniliği, öncülüğüdür. Yepyeni bir sanatın; insanların, doğuşuna tanık oldukları tek sanatın; yalnız sanatsal yaratıya değil, işleyime, uygulayıma, uygulayımbilime, tecime dayanan bir sanatın kuramını yapmaya çalışıyordu Eisenstein. Bu işe başladığında kendisine bu alanda yardımcı olabilecek pek az gereç vardı. Daha çok her şeyi kendisinin bulması gerekiyordu. Karanlıkta, el yordamıyla yol almak gibi bir şeydi bu. Bir yandan yaratıyor, bir yandan öğretiyor, bir yandan bunların kuramsal temellerini koymaya çalışıyordu. Bu arada,

doğallıkla, yanlışlıklar, tökezlemeler, sapmalar, geriye dönüşler, yolunu yitirmeler, ereğine varan ya da varmayan varsayımlar olması kaçınılmazdı. Bu işin kavramlarının, terimlerinin bile ilk kez üretilmesi söz konusuydu.

Biçimsel nedenlerden, Eisenstein'ın biçeminden (üslubundan), çalışma tarzından kaynaklanan güçlükler de vardır: Eisenstein, daha önce belirtildiği gibi, kuramcılığını yaratıcılığının yanı sıra, fırsat buldukça yürütüyordu. Bunun için kimi zaman daha rahat, çoğunlukla da çok sınırlı sürelerde çalışmak zorunda kalıyordu. Yazılarının büyük bölümü bir tartışma, bir film gösterisi, bir yayım, bir yıldönümü, bir eleştiriyi yanıtlama, bir ziyaret, vb. nedenlerle kaleme alınmıştı. Deneme, kalem tartışması, ders, konuşma, çözümleme, inceleme... birbirinin ardı sıra ya da iç içe yer almaktaydı. Eisenstein bunun için değişik biçemlere başvuruyordu. Kimi yazıları kısa kısa, kesik kesik tümcelerle, tek tek sözcüklerin satırbaşı yapılmasıyla ortaya çıkar. Kimi yazıları, yarım sayfayı kaplayan tümcelerden yapılmıştır. Kimi ozansı, lirik, coşkulu niteliktedir; kimi ağır bir felsefe ya da bilim kitabının çetinliğini taşır. Görüşlerini desteklemek için geniş ekininin verdiği alışkanlıkla en kıyıda köşede kalmış, en bilinmedik kişilerden, yapıtlardan başlayıp en ünlülere dek alıntılar birbirini kovalar. Kimi zaman, «*Film Duyumu*»nda olduğu gibi, Puşkin'den Rimbaud'ya, Whitman'dan Musset'ye, Milton'dan Coppé'ye dek uzanan ozanların koşuklarından yararlanır. Kimi tümceleri ayraçlar, çizgi içi açıklamalarla dolup taşar; kimi tümcelerinde özel adlardan geçilmez. Kimi tümcelerinde dönemin güncel olaylarına dokundurmalar yer alır. Kimi tümceleri yarım kalmış, öbür yarısı sanki kafasında bitirilmiş gibidir. Bu arada, zaman zaman, kimi sınırlamalar yüzünden söylemek istediklerini üstü kapalı, dolambaçlı yollardan ortaya koymaktan ileri gelen güçlükler de vardır. Önsözde belirtildiği gibi bu durum yalnız okura değil, çeviriciye de büyük güçlükler çıkarır. Eisenstein da bunun ayrımındadır. «*Close-Up*» dergisinin yöneticisi Kenneth Macpherson'a «*Sinemada Dördüncü Boyut*» yazısını gönderirken şöyle der: «Büyük bir kuramsal önem taşıdıklarından dolayı çok çapraşık olan bu yazıları çevirmek sanırım çok güç olacak» (30:148).

Bütün bunlar, Eisenstein'ın kuramının bir «çetin ceviz» olduğunu ortaya koymaktadır. Burada önemli olan bir yön, belirli bir dizge biçiminde tek bir yapıtta ortaya konmamasından dolayı bu kuramsal çalışmayı özetlemenin hemen hemen olanaksızlığıdır. Bundan dolayı biz burada daha çok, *«Film Duyumu»* ile *«Film Biçimi»*nin anlaşılmasını kolaylaştırmak üzere, Eisenstein'ın kuramındaki başlıca görüşleri, kavramları, terimleri açıklamaya çalışacağız.

• **Sanata Yaklaşım**

Eisenstein, yapıtını incelerken gördüğümüz gibi, kendi kuşağının hemen bütün yaratıcıları gibi, sanatı yadsımakla, sanata karşı savaş açıp onu yok etme girişiminde bulunmakla işe başlamıştı. Eisenstein'a göre, bütün kentsoylu sanatı, doyurulamamış isteklerin, dolambaçlı yoldan doyurulması çabasıydı. Oysa, Devrimden sonra, yeni bir sanatın, genellikle yeni bir ekinin, emekçi ekininin yaratılması gerekiyordu. Ne var ki, sanatla, ekinle olan bu savaşımda, Eisenstein'ın deyişiyle «kurban adayı», «katil adayı»ndan baskın çıktı; «katil adayı» sanata ve ekine tutuldu[1]. Artık sanatı yok etmeyi değil, onu içinden dönüştürmeyi erekliyordu. Eisenstein bunun üzerine tüm gücüyle sanatın, özellikle kendi dalı olan sinema sanatının gizemlerini araştırmaya koyuldu; sanatın dayanacağı, her zaman geçerli olacak bir saltık'ın (mutlağın) ardına düştü; kendini buraya ulaştıracak bir dünya görüşünü aradı; bunu Marksçı düşüncede buldu. Eisenstein, Amerikalı yazar Joseph Freeman'a şöyle der: «Leonardo, Marx, Lenin, Freud ve sinema olmasaydı, büyük bir olasılıkla ikinci bir Oscar Wilde olurdum herhalde... Marx'ın toplumsal gelişmenin yasalarını bulması gibi Freud de bireysel davranışın yasalarını buldu. Marx ile Freud konusundaki bilgilerimi, geçmiş yıllarda yönettiğim oyunlarda ve filmlerde bilinçli olarak kullandım» (30:119-120).

Eisenstein, çalışmalarında yöntem olarak eytişimsel özdekçilik (diyalektik materyalizm) ile tarihsel özdekçiliği (tarih-

---

1 Bak. VII. Ek.

sel materyalizmi) kullanır. Ancak, katı, bağnaz, inaksal (dogmatik) bir Marksçı değildir Eisenstein. Daha 1926'da *Potemkin*'le ilgili bir yazısında kuram konusunda şöyle der: «Daha fazla kesinlik, katıksız şarlatanlık, inaksallık ve sözcük oyunu olacak. Çözüm ancak yeni bir şeylerden gelebilir, yani uygun seçilmiş bir gereçten, doğru bir kuramsal görüş açısından ve bunun işlenişine elverişli bir... sezgiden» (16:38). 1935'teki Sinemacılar Toplantısında, bir çeşit siygaya çekildiği bu toplantıda bile şöyle demektedir: «Benim sanatım herhangi belirli bir eğilime değil, kimi olayların ve düşünce yollarının çözümlenmesine adanmıştır» (30:336). Bununla da yetinmez Eisenstein, Lenin'in «Canlı, verimli, gerçek, güçlü, her şeye gücü yeten, nesnel, salt insan bilgisi» (33:47) diye nitelendirdiği eytişimin; kendisinin «Bu güçlü, pırıl pırıl, tansıksal (mucizevi) bilgi yöntemi» diye tanımladığı eytişim yöntemini kimi zaman tıpkı Çarlık Rusyasında safsatacılar, inakçılar, bağnazlar elinde dinin kullanılması gibi kullananlara çatarak şöyle der: «Lenin'in, öğretilmesini ve her yerde, her şeyde, her konuda doğanın ve varlığın bilinmesi için kullanılmasını istediği çeşitten sevinç verici, derinliğine işleyen bir bilim yerine, enstitülerde, can sıkıcı içtihatçılar, kılı kırk yaranlar, duyunççular (casuistes) görülüyor. Bunların elinde eytişim perisinin canlı ruhu yitiyor, geriye kesinkes seçilmiş alıntıların cehennemi çemberine sonsuza dek hapsedilen soyut savlar ve karmakarışık paragrafların iskeletlerinden başka bir şey kalmıyor» (7:48).

Eisenstein, sol Hegel'ci felsefeden yola çıkar: «Marx ile Engels'e göre eytişimsel dizge, yalnızca, dünyadaki dış olayların eytişimsel akışının (tözünün) bilinçli bir yansımasıdır. Demek ki, şeylerin eytişimsel dizgesinin beyne, soyut yaratıya, düşünce sürecine yansıması, düşüncenin eytişimsel yöntemlerini, eytişimsel özdekçiliği, felsefeyi doğurur. Yine bunun gibi, şeylerin aynı dizgesinin somut yaratıya, biçimlendirmeye yansıması, sanatı 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 çatışma olarak gösterir. Çatışma, her sanat yapıtının ve her sanat biçiminin var oluşunda temel ilkedir. Çünkü sanat her zaman bir çatışmadır» (9:45-46).

Eisenstein, sanatın neden her zaman bir çatışma olduğunu şöyle açıklar: Sanat, önce toplumsal görevinden dolayı bir çatışmadır; çünkü varlığın çelişkilerini ortaya koymak sanatın görevidir. Sanat doğasından ötürü çatışmadır; çünkü sanat, doğal varlık ile yaratıcı eğilim arasındaki bir çatışmadır. Sanat yöntembiliminden dolayı bir çatışmadır (9:46).

- **Sinemada Çatışma**

Demek ki, Eisenstein için sanatın çıkış noktası, doğada da var olan çatışmadır (Eisenstein Marksçı düşüncedeki, eytişimdeki çatışma ile çelişkiyi aynı anlamda kullanır). Genel olarak sanattan sinemaya yönelirsek, temelde yine çatışmayla karşılaşırız. Bu çatışma, sinemanın temel öğeleri olan çekim ile kurguda da kendini gösterir: «Peki, buna göre, kurgu ve dolayısıyla bunun gözesi olan çekim neyle belirlenir? Çarpışmayla. Birbirine karşıt olan iki parçanın çatışmasıyla. Çarpışmayla» (9:37). Daha ileride de şunu ekler: «Çekim içindeki çatışma gizil (potential) kurgudur; yoğunluğunun gelişmesi sırasında çekimin dört kenarlı kafesini kırar ve çatışmalarını kurgu parçaları *arasındaki* kurgu itimlerine parçalar... Kurgu herhangi bir şeyle karşılaştırılabilirse, kurgu parçalarının, çekimlerin 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» (9:38).

Nedir bu çatışmalar? Eisenstein çekim içindeki çatışma türlerine, bunların özelliğine ve birbiriyle çatışan çekimler arasındaki çatışmaya yani kurguya göre şu çatışma çeşitlerini sıralar:

1. Çizemsel çatışma (yani çekimler içinde yer alan çeşitli çizgilerin, doğruların birbiriyle çatışması).

2. Düzlemlerin çatışması (yine çekimler içindeki çeşitli düzlemlerin konumlarından ortaya çıkan çatışma).

3. Oylumların çatışması (çekim içindeki nesnelerin, varlıkların boyutlarının ortaya çıkardığı çatışma).

4. Uzamsal çatışma (çekim içinde yer alan uzam parçalarının çatışması).

5. Işık çatışması (çekimlerin ışıklılık derecelerinin, aydınlık, karanlık, loşluk bölümlerinin çatışması).

6. Dizem çatışması (çekimlerin sıralanışından doğan çatışma).

7. Özdek ile görüş noktası arasındaki çatışma (özdeğe bakış açısından —yani alttan görüş, üstten görüş, vb.— dolayı ortaya çıkan biçimbozumunun oluşturduğu çatışma).

8. Özdek ile bunun uzamsal doğası arasındaki çatışma (değişik mercek yardımıyla ortaya çıkan biçimbozumunun yol açtığı çatışma).

9. Bir olay ile bunun zamansal doğası arasındaki çatışma (yavaşlatılmış devinim, hızlandırılmış devinim, tek resimli devinimle olayın doğal süresi ve bozulan süresi arasındaki çatışma).

10. Tüm optik karmaşa ile apayrı bir alan arasındaki çatışma (yani bir yanda optik öte yanda akustik alanlar arasındaki çatışma) (9:54).

Eisenstein'a göre bu son çatışma, yani optik alan ile akustik alan, başka bir deyişle görsel ile işitsel alanlar arasındaki çatışma, sesli sinemanın en yüksek biçimi olan görsel-işitsel karşısürümü ortaya çıkarır. Ayrıca, sinema olayının bu yolda çatışma biçimleri olarak tanımlanması ve araştırılması, film sorunlarının bütün genel ve özel durumları için bağdaşık bir görsel dram sanatı dizgesi oluşturulmasında ilk olanağı sağlar (9:55). Yönetmen, çekimin düzenlenmesini, çerçevelenmesini denetlediğinden, çekime çatışmaları sokmakta, bunları azaltıp çoğaltmakta, çatışmaları istediği gibi düzenlemekte özgürdür.

• **Çekimin Özelliği ve İşlevi**

Eisenstein çekim yerine daha çok, parça, film parçası (fragment) terimini kullanır. Eisenstein'da çekim ile film parçası genellikle çakışır; ya da şöyle diyelim: Çekim her zaman bir film parçasıdır, ama parçanın mutlaka çekimle çakışması gerekmez; parça, çekimden daha küçük de olabilir. Eisenstein'a göre, çekim ya da parça, filmin, daha doğrusu filmin yapısını kuran kurgunun gözesidir (hücresidir) ya da molekülüdür. Peki bu çekimin, parçanın özelliği nedir? Yukarıda gördüğümüz gibi, çekimin bir özelliği, içindeki çeşitli öğelerden dolayı bir çatışmayı taşımasıdır. Bir başka özellik çekimin özerk oluşudur. Bu, çekimin içeriğiyle ilgili bir sorundur. Eisenstein'a göre çekimin tek başına, zorunlu, her zaman her yerde geçerli, değişmeyen bir anlamı yoktur. Çekimin «eşit imi» yoktur diye açıklar bunu Eisenstein; yani yontu = yontu, gözlük = gözlük... değildir. Bunun gibi, çekim, filmdeki komşu çekimlerle de değişmez bir ilişki içinde değildir. Hatta, alıcının, bu çekimdeki görüntüyü içinden çekip aldığı, ayırdığı dış dünya gerçeğiyle de değişmez bir ilişkisi yoktur. Bundan dolayı, kurgu, bu özerk, kendi başına buyruk çekimi, vermek istediği anlamlara istediği gibi bağlar (1:484). Buna göre, yukarıdan beri sıraladıklarımızdan çıkan sonuç şu olur: Çekim, bir görüntü olarak, özerktir. Çekim çokanlamlıdır. Çekim asıl anlamını, kurguyla bağlandığı kendini çevreleyen öbür çekimlerle birlikte kazanır; dolayısıyla çekim, filmin dizimsel (syntagmatique) zincirinin bir halkasıdır. Çekimi oluşturan görüntünün içinde birçok öğe, birçok uyaran, dolayısıyla çeşitli çatışmalar vardır.

Eisenstein'ın, çekimin içeriği konusundaki bu tutumu, onun gerçek, gerçeklik, gerçekçilik konusundaki görüşlerinden kaynaklanır. Bu da Eisenstein'ı öbür sinemacılardan, özellikle Vertov ile onun Sinema-Göz kuramından, Pudovkin ile onun kurgu kuramından ayıran yönünü ortaya koyar. Vertov'a göre sinemanın merceği, insan gözünden de yetkindir, üstelik çok nesneldir. Bu mercek dış dünyanın istenilen kesitini alır, sanlar bize olduğu gibi yansıtır. Sinemacıya düşen, gerçekliğin eksiksiz yansımasını taşıyan bu çekimleri, sonradan kurgu yar-

dımıyla birleştirerek ortaya bir film çıkarmaktır. Eisenstein bu çeşit bir gerçekçiliğe tüm gücüyle karşı çıkar. Yalnız sinemada değil, tiyatroda da. Ona göre izleyicinin doğada gördüğü şeyi tiyatro ya da sinemada olduğu gibi vermek gibi bir doğalcılık (naturalism) ya da gerçekçilik'in (realism) bir değeri yoktur; üstelik yanıltıcıdır da bu. Amerikalı yazar W.H.L. Dana'ya şunu söyler: «Moskova Sanat Tiyatrosu benim can düşmanımdır. Benim yapmaya çalıştığımın tam karşıtıdır. Bunlar sürekli bir gerçekçilik yanılsaması vermek için coşkularını bir araya getiriyorlar. Bense gerçekliğin görüntülerini alıyorum, sonra bunları coşkular üretmek için kurguluyorum. Ben gerçekçi değilim. Ben özdekçiyim (materyalistim). Ben özdeğe (maddeye) inanırım; bütün duyumlarımızın temelini özdeğin verdiğine inanırım. Ben gerçekliğe giderek gerçekçilikten uzaklaşıyorum» (30:115).

Gerçekliğe giderek gerçekçilikten uzaklaşmak... Eisenstein'ın bununla anlatmak istediği, yine onun temel dünya görüşü olan eytişimsel özdekçiliğe dayanmaktaydı: Dış dünya bizden bağımsız olarak vardır ve bir gerçektir. Ama bu gerçek çok çapraşıktır. Vertov'un yaptığı gibi, dış dünyadan bir kesit alıp bunu izleyiciye sunmak gerçekçilik değildir, ancak yüzeysel bir gerçekçiliktir. Sinemacıya düşen, «gerçeklik»e karışmaksızın bunu aktarmak, yansıtmak değildir. Tam tersine sinemacı varlıkların, nesnelerin, bunlar arasındaki ilişkilerin derinde yatan gerçeğine varmalı, bu gerçeklik konusunda düşünyapısal bir yargıya varmalı ve bunu izleyiciye en iyi biçimde aktarmalıdır. İyi de, sinemacı bunu nasıl yapabilir, hangi yöntemi kullanmalıdır, gerçeği doğru olarak değerlendirmenin ölçütü nedir? İşte bu ölçüt, Eisenstein'a göre, yine eytişimsel özdekçilik ve tarihsel özdekçilik ilkelerine uygunluktadır. (1:338, 445). Yoksa, hemen kavranabilir, çıplak gerçek diye bir şey yoktur; eytişimsel çapraşıklığı içinde gerçek vardır. Doğayı da, tarihi de doğru olarak kavrayabilmek, bunların gerçeğini ortaya çıkarabilmek büyük bir çaba gerektirir. Sinemacının, sanatçının işi önce bir doğa olayının, bir tarih olayının, nesnelerin, varlıkların, bunlar arasındaki ilişkilerin bu çapraşık gerçeğini, özünü araştırıp bulmak, ancak ondan sonra bunu aktarmaktır. Dolayısıyla, çekim-

lerin içeriği de, ancak sinemacının kavradığı biçimdeki gerçeği aktarır ve aktarmalıdır.

• **Kurgu**

Kurgu, Eisenstein'ın kuramında en önemli yeri tutar; filmlerinde de olduğu gibi. Genellikle sinemada kurgu ile Eisenstein'ın adı neredeyse özdeşleşmiştir. Sinema tarihinde kurgunun «kral» olduğu, Eisenstein'ın da bu kurgunun «kralı» olduğu bir dönem vardır: Sessiz sinemanın son yıllarına doğru *«Potemkin Zırhlısı»*yla doruğuna ulaşan bir dönem. Ama Eisenstein'da kurgu, daha sinemadan da önce tiyatroda başlar, sesin sinemaya girişiyle kurgunun eski önemini yitirişinde de sürer; bu dönemde kurguya gereğinden çok önem vermekle suçlandığında da; yaşamının son döneminde de. Yazılarından kurgunun önemini vurgulayan birçok alıntı yapmak eldedir. 1925'te: «Kurgu, sinema için temeldir» (15:129). Ertesi yıl: «Sinemanın özünü görüntülerde değil, görüntüler arasındaki ilişkide aramalıdır» (15:162). 1929'da: «Çekim ile kurgu, sinemanın temel öğeleridir. *Kurgu,* Sovyet sinemasınca sinemanın siniri olarak oluşturuldu» (9:48). Daha sakıngan bir dil kullanmak zorunda kaldığında bile, kurgu konusunda ılımlı bir yola girmiş gibi görünüp yine kurgunun önemini belirler: İşte, *«Film Duyumu»*nun ilk bölümüne *«Sözcük ile Görüntü»* başlığıyla alınan *«1938'de Kurgu»* yazısının ilk tümceleri: «Sovyet sinemasında kurgunun «her şey» diye adlandırıldığı bir dönem vardı. Şimdi de kurgunun «hiçbir şey» sayıldığı bir dönemin sonunda bulunuyoruz. Kurguya ne hiçbir şey ne de her şey diye bakmaksızın, şu anda onun filmin etkililiğini sağlayan öbür herhangi bir öğe denli film yapımının temel parçalarından biri olduğunu anımsatmanın zamanı geldiği görüşündeyim. «Kurgu uğrunda»ki saldırı ile «kurguya karşı» savaştan sonra, kurgunun sorunlarını açıkça ve yeni baştan ele almalıyız» (8: 23-24).

Ve kurgunun sorunlarını bu «açıkça ve yeni baştan ele alış» yaşamının sonuna dek sürüp gider. Bunun nedeni açıktır: Eisenstein için kurgu, bütün sinema kuramının ağırlık noktası, eksenidir. Sinemanın bütün öbür sorunları bunun çevresinde yumaklaşır, gelişir, açılır. Sinemaya giren her yeni öğe, bu

ağırlık noktası, eksen çevresindeki yerini bulur. Dahası, Eisenstein için kurgu, yalnız sinemada değil, öbür sanatlarda da geçerli bir ilkedir. Sinema var olmadan önce, öbür sanatlarda da kurgu vardır (daha ilerideki konulara bakınız).

• **Geleneksel Kurgu Anlayışından Yenisine**

Ama önce geleneksel kurgu anlayışına bir göz atalım. Bu anlayışa göre, bir konu, bir öykü ele alınır; bu konu ya da öykü görüntüler biçiminde tasarlanır; bunların çekimler içinde tasarlanan biçimleri çevirim oyunluğu kılığında hazırlanır. Her bir çekime bir sayı verilir. Böylelikle bir kurgulama yapılmış olur. Sonra çevirim takımıyla bu çekimler, yapımın gereklerine uygun bir sırayla filme aktarılır. Çevirim bittiğinde, her biri oyunluktaki çekim sayısını taşıyan bir sürü çekim birikmiş olur. Sinemacı ya da kurgucu bu çekimleri önce oyunluktaki sıra sayısına göre yan yana getirir, yapıştırır, diziler; sonra aradaki eksik, akıcılığı bozan çekimlerin yerine yenilerini de ekleyerek kaba kurgudan ince kurguya geçer; anlatımını, dizemini, tartımını, uyumunu sağlayarak bir bütün oluşturur. Demek ki geleneksel kurgu, önceden tasarlanmış bir kurgulamaya göre elde edilmiş çekimlerin, yine bu kurgulamaya göre seçilmesi, yan yana getirilmesi, dizilenmesi, uyumlu bir biçimde bütünün kurulması işlemidir. Böylelikle filme belirli bir anlatı sağlamak, belli bir dizem ve tartım vermek, çekimler arasında uyum sağlamanın yanı sıra çekimlerin içeriklerine ya da çekim ölçeğindeki boylarına göre kimi anlatımsal (expressive) işlevleri, etki yaratıcı işlevleri de vardır kurgunun. Eisenstein'da da kurgunun bu geleneksel kullanılışı, işlevleri yer alır. Ama kurgu bundan çok daha başka, çok daha fazla bir şeydir onun için.

• **Eisenstein'a Göre Kurgunun Anlamı**

Çekimler içindeki uyaranların, öğelerin çatışması; çekimlerin içeriklerinin taşıdığı çatışma gibi, Eisenstein için kurgu da çatışmaya dayanır. Çünkü çekimler kendi başlarına ne denli gizil ve gerçek çatışma öğeleri taşırlarsa taşısınlar, gerçek değerlerini bundan değil, komşu çekimlerle ilişkilerinde bulurlar.

Çünkü bu kez, çekimlerin birbirleriyle karşılaşmasından doğan çatışma ortaya çıkar ve bu çatışma yeni bir niteliğe yol açar: «Hangi çeşitten olursa olsun iki parçası yan yana getirildi mi, bu parçalar bu yan yana getirişten doğan yeni bir kavrama, yeni bir niteliğe ister istemez yol açarlar. Bu, yalnız sinemaya özgü bir koşul değil, iki olguyu, iki olayı, iki nesneyi yan yana getirdiğimiz her durumda her zaman rastladığımız bir olaydır» (8: 24). Eisenstein'ın kurguya temel olan bu görüşü, en yalın biçimde şöyle ortaya konabilir: A ile B çekimleri, yaratıcı biçimde birleştirildiklerinde, ortaya çıkan sonuç A + B değildir (yani bu iki çekimin toplamı değildir); hatta AB de değildir (yani A ile B'nin çarpımı da değildir); A ile B'nin çatışmasından doğan ve artık A'dan da B'den de apayrı, yepyeni, daha üst düzeyde bir kavramdır.

Eisenstein, gerçek ve gerçekçilik konusunda nasıl Vertov, Pudovkin ve daha birçok sinemacıdan ayrılıyorsa; kurgu konusundaki bu anlayışıyla da Kuleşov ile Pudovkin'in kurgu anlayışından, geleneksel kurgu anlayışından da ayrılmaktadır. Kuleşov ile Pudovkin'e göre, dışımızdaki dünyadan alınmış olan çekimlerde gerçek zaten vardır. Bu gerçek, ustaca düzenlenmesi gereken kurgunun gerecidir. Bu kurgu, izleyicinin bu gerçeği en yalın, en rahat, en doğal yoldan izleyebileceği bir biçimde olmalıdır. Kurgu, buna ancak, anlatımın gereklerine göre, benzetme, karşıtlama, koşutluk gibi öğeler katmalıdır. Dolayısıyla, Kuleşov ile Pudovkin'in kurgu anlayışı, çekimlerin yalın, düzgün, doğru bir çizgi üzerinde tuğlalar gibi yan yana, üst üste yerleştirilmesine dayanır. Eisenstein bu görüşü şöyle anlatır: «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...» Örneğin Kuleşov doğrudan doğruya tuğladan söz açar: «Bir düşünce tümceniz, öykünün bir parçası, tüm dramatik zincirin bir halkası varsa elinizde, o zaman bu düşünce, tıpkı tuğlalar gibi, çekim-şifreleriyle oluşturulup anlatılır». «Çekim, kurgunun öğesidir. Kurgu, bu öğelerin birleştirilmesidir». «Bu en zararlı çözümlemedir» (9:36).

Eisenstein buna karşı, yukarıda da belirttiğimiz, şu görüşü öne sürer: «Çekim hiçbir zaman kurgunun bir öğesi değildir. Çekim bir kurgu gözesidir. Gözeler nasıl bölünürlerken şu ya da bu çeşitten bir olayı, örgeni ya da dölütü (embryo) oluşturuyorsa, çekimden oluşan eytişimsel sıçramanın öbür yanında da kurgu yer almaktadır» (9:37).

Eisenstein, bundan dolayı, kurgunun, dolayısıyla çekimlerin, birbirine karşıt iki parçanın çatışmasıyla, çarpışmasıyla belirlenebileceğini söyler: «Bana göre kurgu, birbirini izleyen parçalardan derlenen bir düşünce değil, birbirinden bağımsız iki parçanın karşılaştırılmasından *doğan* bir düşüncedir» (4:188). Pudovkin'le görüş ayrılığını da şöyle anlatır: «Önümde buruşmuş, sararmış bir kâğıt duruyor. Kâğıdın üstünde gizemli bir not var:

«Bağlanma: P» ve «Çarpışma: E»

Bu, P (Pudovkin) ile E (ben) arasında kurgu konusundaki ateşli bir tartışmanın özdeksel izidir. Bu artık bir alışkanlık oldu. Pudovkin düzenli aralıklarla beni gecenin geç saatlerinde ziyaret eder ve kapalı kapılar 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 tuğlalar. Onun karşısına kurgunun bir *çarpışma* olduğu yolundaki kendi görüşümle çıktım. Yani belli iki etkenin çarpışmasından bir kavram *doğacağı* görüşüyle» (9:37-38).

Eisenstein'a göre, kurguda «bağlanma», yalnızca özel bir durumdur; çeşitli olanaklar arasında yalnızca özel bir durum. Eisenstein bu özel durumun üstelik en güçsüz durumlardan biri olduğunu, bilardo yuvarlarıyla yaptığı bir benzetmeyle anlatır: «Fizikte yuvarların birbirine değmesinden (çarpışma) nasıl sayısız durumların doğabileceğini anımsayınız. Bu durumlar, yuvarların lastikten olmasına ya da lastiğin karışık olup olmamasına bağlıdır. Bütün durumlar içinde değmenin öylesine güçsüz olduğu biri vardır ki, çarpışma iki yuvarın da aynı yön-

de eşit devinimine doğru soysuzlaşır: Bu durum, Pudovkin'in görüşüyle uyuşacak durumlardan biridir» (9:38)[1].

• **Japon Yazısından Kurguya**

Eisenstein kendi kurgu düşüncesini; film parçalarının, çekimlerin çatışmasından, çarpışmasından yepyeni, bambaşka bir kavramın doğabileceği düşüncesini Japon-Çin kavramsal yazısına (ideogram) borçludur (Eisenstein bu yazı çeşidi için kimi zaman kavramsal yazı, daha çok da hiyeroglif terimini kullanır): «Sonraları, beni bu denli güçlükler pahasına Doğunun saygıdeğer dillerinin bu düşünce ve yazı biçimleriyle karşı karşıya getiren yazgıya ne denli minnettar kaldım. Çünkü daha sonra kurgunun niteliğini kavramama yardımcı olan da işte bu olağanüstü düşünce biçimiydi» (8:221).

Kurgu düşüncesine yol açan neydi bu kavramsal yazıda?: «Burada önemli olan nokta, yalın diziden iki hiyeroglifin çiftleşmesinin (buna birleşme demek belki daha iyi olur), bunların toplamı olarak değil, fakat bunların çarpımı, yani başka bir boyuttan, başka bir dereceden değeri sayılmasıdır. Bu hiyerogliflerden her biri ayrı 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 sağlanır. 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»...» (9:29-30).

Ve Eisenstein haklı olarak şu yargıya varır: «İyi ama, bu kurgudur! Evet. Bu tıpatıp bizim sinemada yaptığımız şeydir: *Resmi yapılabilir,* anlamı tek, içeriği «yansız» olan çekimleri,

---

[1] Pudovkin ile Kuleşov'un kurgu konusundaki görüşleri için, Pudovkin'in Türkçe'ye çevrilmiş olan kitabına bakınız (25).

anlıksal 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 arıyan bir sinemanın» (9:30).

Peki sinemada bu nasıl sağlanabilir?: «Geliştirilecek izleğin öğelerinden alınmış A parçası ile yine aynı kaynaktan alınmış B parçası yan yana getirildiğinde izlek gerecinin en açık biçimde ortaya çıktığı bir görüntüyü doğurur. Daha doğru bir tanımla belirtilmek gerekirse, bu öneriyi şu kılığa sokmak gerekir: A tasarımı ile B tasarımı, geliştirilecek izlektcki bütün ayrıntılar arasından öylesine seçilmelidir ki, bunların —yani bunların yerine geçebilecek öğelerin değil, doğrudan doğruya bu öğelerin— yan yana getirilişi, izleyicinin algısında ve duygularında, doğrudan doğruya izleğin en eksiksiz görüntüsünü yaratmalıdır» (8: 30).

Görüldüğü gibi, Eisenstein, doğadaki iki olguyu, iki olayı, varlığı yansıtan iki tasarımın (representation) yan yana getirilmesiyle, kurguyla, bir görüntü (kavram) oluşacağını belirtmektedir. Tıpkı kavramsal yazıda olduğu gibi. Eisenstein, ayrıca tasarımla görüntünün nasıl oluşturulacağını da açıklar: Bir saatin iki kolunun birbiriyle yaptığı açı, bir tasarımdır; bizim bundan çıkardığımız zaman kavramıysa görüntüdür, zamanın görüntüsü (8: 30).

Şuna da dikkat etmek gerek: Mısır hiyerogliflerinde olsun, Japon kavramsal yazısında olsun şöyle bir uygulayım var: Yalın bir im (işaret), belirleyici türden bir kavramsal yazıya eşlik eder. Bu belirleyici yazı, anahtar ya da kılavuzluk işi görür ve birinci imin bağlı olduğu anlam sınıfını gösterir. Hatta eski Mısır hiyerogliflerinde bu belirleyici yazılar okunmaz bile, yalnızca okumayı yöneltir. Örneğin:

kıl + kafa = sakal, kıl + ağaç = iğneyapraklı ağaç.

Eisenstein bu yöntemi de sinemaya aktarır: «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» bir kuruluşta) ayrımın elden geldiğince başlangıcına

yakın konması bundan dolayı salık verilebilir. Hatta kimi zaman bunun bir arayazıyla yapılması da zorunlu olabilir. Bu görüşler, herhangi bir görüntünün kendi içinde *tekanlamlılığı*'yla ilgili sorunun eytişim dışı ortaya konulmasını tümüyle konu dışı bırakır. Film görüntüsü hiçbir zaman bükülmez bir *abece harfi* olamaz; film görüntüsü her vakit çokanlamlı bir kavramsal yazı olarak kalır. Ve bir kavramsal yazı (zaman zaman birbirine bütünüyle karşıt olan) kendine özgü *anlam*'ını, 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» (9:65-66).

Şöyle bir örnek verir Eisenstein: «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 göre yönelmekte olduğunu kesinlikle bilmekten uzak kalırız» (9:65).

Yukarıdaki hiyeroglif ilkesine dönersek, bu kurgu parçalarının aklığı ya da yaşlılığı anlatabilmesi için, görüntülerdeki egemen öğelerden birine, yani ya aklık ya da yaşlılık üzerine dayanmak, bunu vurgulamak gerekecektir.

Eisenstein daha sonra bu egemen öğeyi, anahtarı daha da genişleterek filmin izleğine taşır. Bu kez, egemen öğe, anahtar yalnız bir ayrımı değil, bütün bir filmin anlamını, anlaşılmasını yönlendirmektedir: «*Çapayev* denli eksiksiz bir yapıt söz konusu olduğunda, bu yapıt içinde anahtar-görünçlüğü beklemek hakkımızdır. Bu anahtar-görünçlükte uygulayımsal ve biçemsel belirleyici iç koşullardan biri ya söyleşmede ya durumda ister istemez olgunun kendisine «geçecek»tir. Bu, ister istemez, filmin en unutulmaz görünçlüğü ya da tümcesi, en «belirgin özelliği» olacaktır. Böyle bir görünçlük, izleğin doğrudan doğruya temellerinin anahtarını verecektir. Bu anahtar aynı zamanda izleğin somutlaşması olarak benimsenen düzenlemenin

doğru anlaşılmasının anahtarı olarak ortaya çıkabilecektir» (16:30).

Eisenstein kurgu düzeneğini yalnız kavramsal yazıda değil, aynı zamanda bu kavramsal yazıyla yazılan Japon «haiku» koşuğunda da bulur. Haiku, Japon koşuğunun en özlü biçimidir; birbirini izleyen kısacık üç dizeyle, bu dizelerdeki somut imgelerin birbiriyle çatışması sonucu ortaya soyut bir kavram çıkar. İşte Eisenstein'ın sıraladığı iki «haiku» örneği.

Tek başına bir karga
Yapraksız bir dalda
Bir güz gecesi (9:31).

Soğuk, ıssız bir sonbahar gecesi bundan daha özlü anlatılabilir mi? Ya da:

Ay nasıl da parlak!
Vuruyor gölgesini çam dallarının
Hasırlar üstüne (9:31).

Ayışığı etkisi daha güzel nasıl anlatılabilir?

Nitekim Eisenstein da haiku örnekleri sıraladıktan sonra şu sonuca varır: «Bizim görüşümüze göre bunlar kurgu tümceleridir. Çekim dizelgeleri. Özdeksel çeşitten üç ayrıntının yalınca birleşimi, bambaşka bir çeşidin, ruhbilimsel çeşidin eksiksiz bir biçimde anlatılması sonucunu sağlıyor» (9:32).

• Kurgunun Çeşitleri

Buraya kadar ele aldıklarımızı özetlersek: Eisenstein'a göre filmin birimi, çekimler, film parçalarıdır. Bunlar, kurgunun gözesi, moleküllerdir. Çekimler içinde çeşitli çatışma öğeleri vardır. Çekimler içindeki bu çatışmalar, gizil kurgudur. Çekimler içindeki bu çatışmalar gibi, çekimlerin komşu çekimlerle karşılaşmasından doğan kurguda da çatışma ortaya çıkar. Çekimlerdeki çatışmaların çeşit çeşit oluşu gibi, kurgudan doğan çatışmalar da çeşitlidir; bu da değişik kurgu çeşitlerine yol açar.

Bu kurgu çeşitlerine geçmeden önce şunu belirtelim: Sinemanın yapısından dolayı, yani hızla gelişmekte olan yepyeni bir sanat oluşundan dolayı, Eisenstein'ın kurgu anlayışı da bu-

na bağlı olarak değişmiştir. Hem kurgunun niteliği hem de kurgu çeşitleri bakımından değişmiştir. Kimi zaman şu ya da bu kurgu çeşidi daha ağır basmıştır. Eisenstein için kurgu, kesinkes bir sonuca bağlanmış, kapalı bir kavram, kuram ya da yöntem değil, sinemanın her yönden hızla gelişmesine, sinemaya yeni yeni öğeler katılmasına koşut olarak sürekli izlenen, geliştirilen, yenilenen açık bir dizgedir. Eisenstein'ın kurgu çeşitleri için kullandığı terimler de zaman içinde değişiklik gösterir. Bundan dolayı, Eisenstein'ın kurgu konusundaki görüşlerini, bu gelişme içinde zamandizinsel biçimde ele almakta yarar vardır.

• **Çarpıcı Kurgu**

Eisenstein'ın *«Yapıtı»* bölümünde tiyatro ve ilk sinema çalışmalarında da gördüğümüz gibi, sanatçının ilk geliştirdiği kurgu, «çarpıcı kurgu»dur (montage of attractions). Eisenstein bunu önce tiyatroda uygulamış, sonra da sinemaya aktarmıştır (bak. *«Yapıtı»)*. Eisenstein, çarpıcı kurgu kavramına nasıl ulaştığını şöyle anlatır: «...*Zira unutmayalım ki, sanatın gizemlerini*, bilinmezliklerini bilimsel olarak çözmeye çalışan kimse, genç bir mühendisti. Okuduğu bilim kolları ona bir şey öğretmişti: Bilim ancak araştırma alanına ölçü birimleri uygulanabildiği zaman başlar. Öyleyse sanatın gücünü ölçebilecek bir birim arayalım. Fizik «iyon»ları, «elektron»ları, «nötron»ları biliyor. Sanatta da «çarpıcılık»lar (atraksiyon'lar) olacak! Günlük dile uygulayım alanından gelmiş bir sözcük vardır; makine parçalarının ve boru parçalarının bir araya getirilmesini anlatır. Bu güzelim sözcük *kurgu*'dur (montage). Henüz moda olmamışsa da geçer akçe olmak için her niteliği taşımaktadır. Tamam! *İzlenim birimlerinin belli bir dizgede birleşmesi,* adını bu iki sözcükten alacak; biri işleyimden, öbürü müzikholden gelen iki sözcükten. Kaldı ki bu iki sözcüğün kaynakları açıkça kentçiliğe uzanıyordu ve bizler o yıllarda korkunç denecek ölçüde kentçiydik. İşte «çarpıcı kurgu» terimi böyle doğdu» (8:227-228). Ve ardından ekler: «O zamanlar Pavlov'un öğretisini daha iyi bilseydim «estetik uyaranlar kuramı» derdim buna» (8:228).

Demek ki «çarpıcılık» kavramı, Eisenstein'ın eskiden be-

ri tutkunu olduğu sirkten, müzikholden kaynaklanmaktaydı. Neydi bu çarpıcılık? «Çarpıcılık, tiyatronun her saldırgan anıdır; yani izleyiciyi, duyumsal ya da ruhbilimsel bir eyleme yönelten her öğedir. Bu öğeler, izleyicide kimi coşkusal şokları oluşturmak için deney yoluyla doğrulanabilir ve matematiksel olarak hesaplanabilir... Biçim alanında çarpıcılığı, görüncün kuruluşunun... özerk ve birinci öğesi sayıyorum» (8:186).

Çarpıcı kurgunun bir kaynağı sirk ve müzikholse, bir kaynağı da tepkebilimdir (reflexology). Nitekim az önce Eisenstein'ın «o zamanlar Pavlov'un öğretisini daha iyi bilseydim «estetik uyaranlar kuramı» derdim buna» dediğini gördük. Tepkebilime göre, belirli uyaranlar belirli tepkilere yol açar; insan davranışları da bu türden temel olayların düzenlenmesiyle açıklanabilir. Bundan yola çıkan Eisenstein, bir çekimde yer alan uyaranların etkisinin de hesaplanabileceğini, dolayısıyla bu uyaranları çekimlere yerleştirerek izleyiciyi belli tepkilere yöneltmenin elde olduğunu düşünür. Yani Eisenstein, uyaranların çekimlerde *bir çeşit* «koşullu tepke»ye yol açmak üzere kullanılmasını erekler. Sinemada, izleyicide bu çeşit koşullu tepkeyi yaratmanın en kestirme yolu çağrışımlardan yararlanmaktır: «Gerçekte karşı karşıya getirilenler olaylar değil, çağrışımların zincirlenmesidir» (15:130). Başka bir deyişle sinemada çarpıcılık, izlekle ve öbür çarpıcı öğelerle olan çağrışımsal ilişkisiyle belirlenir: «Seçilmiş ve özerk, ama sonuçta izleksel belirli bir etkiye açık eylemlerin özgür kurgusu» (8:187).

Dolayısıyla çarpıcı kurguda ve her çeşit kurguda izleyicinin durumu da önem kazanır, izleyici bir çeşit «anahtar-öğe» olur. Çünkü bu uyaranlar, belirli bir izleyici topluluğunu etkilemek, onlarda belirli tepkiler yaratmak ereğiyle düzenlenecektir. Aynı uyaran, değişik izleyici topluluklarında değişik tepkilere yol açar. Bir izleyiciye çarpıcı gelen bir kurgu, bir başkasına hiç de çarpıcı gelmeyebilir: «Belirli bir uyaran, belirli bir tepkiyi (etkiyi) ancak belirli bir sınıf ruhu taşıyan izleyicilerde uyandırabilir» (15:26). Eisenstein buna bir örnek olarak *Grev* filminin son ayrımındaki (bak. 8: II. Ek) kesimevinde hayvanların boğazlanmasını gösteren ürkütücü görünçlüğü ele alır ve hayvan kesimine alışık olan köylü izleyicilerde ya da bir ke-

simevi işçisinde bu görünçlüğün hiç de beklenen tepkiyi uyandırmayacağını söyler.

Öte yandan, Eisenstein'a göre, izleyici şu yönden de önem kazanmaktadır: Kurgunun işlevi, izleyiciyi edilgin durumdan çıkarmak, filmin görüntülerine etken biçimde katmaktır: «Kurgunun gücü, izleyicinin coşkularını ve usunu, yaratma sürecine sokmasındadır. İzleyici, yaratıcının imgeyi kurarken izlediği yolu izlemeye zorlanır. İzleyici yalnız gösterilen öğeleri görmekle kalmaz, yaratıcının yaşadığı gibi, imgenin ortaya çıkış ve oluşunun devimsel sürecini de yeniden yaşar. Bu belki de, yazarın düşünce ve duygusunu tümüyle izleyiciye ulaştırmada elden gelen en ileri ölçüde bir yaklaşımdır» (8:43). Böylece, izleyici doğrudan doğruya yaratma işine katılmaktadır. Bu aynı zamanda, Marx'ın tanımladığı biçimde gerçek araştırma yolu-na da tıpatıp uyar; şöyle der Marx: «Yalnız sonuç değil, bu sonuca giden yol da gerçeğin parçasıdır. Gerçeğin araştırılması da doğru olmalı. Doğru araştırma, açılmış, yayılmış gerçek demektir ki, bunun dağınık parçaları sonuçta bir araya gelir» (8: 43-44).

Bundan dolayı izleyici, Eisenstein'ın kuramında başından sonuna dek önemli bir yer tutmuştur. Kurgu kavramını geliştirdikçe, izleyici ile film arasındaki ilişki üzerindeki görüşlerini de geliştirmiştir Eisenstein, (ilerideki konulara bakınız).

- **Çarpıcılıktan Çağrışım ve Soyut Kavrama**

Eisenstein çarpıcı kurguyu *Grev*'de uygulamakla birlikte, sonraki filmlerinde, özellikle *Ekim*'de bir çağrışım kurgusuna (association montage) doğru geliştirdi. Zaten *Potemkin Zırhlısı*'ndan sonra çarpıcılık (attraction) yerine daha çok coşturuculuk (pathos) terimini kullanmaya başladı. Bu tür kurguda artık çarpıcılıkla değil çağrışımlar yoluyla izleyiciyi coşkusal bir duruma yöneltmek söz konusuydu: «Çekimlerin yalnız görülebilir öğeleriyle değil, her şeyden önce ruhbilimsel çağrışımlarla ortaya çıkan *coşkusal* bileşmeler. *Çağrışım kurgusu*. Bir durumu coşkusal olarak vurgulama aracı» (9:57). Ne var ki, yine çarpıcı kurgudan kaynaklanan bu çağrışım kurgusu da, gerçekte bir başka kurguya, anlıksal kurguya geçişteki bir aşamadan başka

bir şey değildi. Nitekim anlıksal kurgu ilk ortaya çıkışında «anlıksal çarpıcılık» (attraction intellectuelle) diye adlandırılmıştı (7:52). Eisenstein'ın sinemada ulaşmak istediği de, en soyut kavramları bile aktarabilecek olan bu anlıksal kurguya, bu kurgu yardımıyla gerçekleştirilebilecek anlıksal filme, anlıksal sinemaya ulaşmaktı. Eisenstein böylece çarpıcı kurgudan yola çıktıktan, çarpıcı kurguyu önce çağrışım kurgusuna, sonra da anlıksal kurguya doğru geliştirdikten sonra, kurguyu değişik öğelere dayanmasından dolayı beş temel çeşide ayırdı. Bunlar ölçümlü, dizemsel, titremsel, üsttitremsel ve anlıksal kurgulardı.

• **Ölçümlü Kurgu**

Eisenstein'a göre ölçümlü kurgu (metric montage), kurgunun en yalın çeşididir. Bu çeşit kurgu, çekimlerin salt uzunluklarıyla belirlenir. Bu çekimler birbirine uzunluklarına bağlı olarak eklenir ve belli bir formüle göre, tıpkı müzikteki gibi ölçülere bağlı olarak yinelenir. Gerilim, bu formülün temel orantısı korunarak, parçaların mekanik biçimde uzatılıp kısaltılmasıyla sağlanır. Pudovkin'in *Sen Petersburg'un Sonu* filmindeki gösteri görünçlüğü buna bir örnektir (9:72-73, 30:483).

• **Dizemsel Kurgu**

Dizemsel kurgu da (rhythmical montage), çekimin uzunluğu, çekim içindeki gereç ile bu gerecin gösterilmesi için kullanılan uzunluğun çarpımıyla ortaya çıkar. Burada uzunluk görelidir. Dizemsel kurguda görüntü içindeki içerik, parçaların uzunluğunun belirlenmesinde eşit haklar taşır. Bundan dolayı, örneğin bir metrelik omuz çekimi, bir metrelik genel çekimden apayrı uzunluktadır. Ya da bir metrelik devinimsiz bir yüzün omuz çekimi, yine omuz çekimindeki bir metrelik çarpıcı bir yüzden bambaşkadır. Bunun gibi, ruhbilimsel ya da dramatik gerilim de, çekimlerin uzunluğunu değiştirir. «Dizemsel kurguda, görüntüden görüntüye kurgu devinimini yürüten, görüntünün içindeki devinimdir. Görüntü içindeki bu devinimler, de-

vinimdeki nesneler ya da izleyicinin devinimsiz bir nesnenin çizgileri boyunca yönelen gözü olabilir» (9:75).

Eisenstein dizemsel kurguya örnek olarak *Potemkin*'de Odesa merdivenleri ayrımında, basamakları inen askerlerin ayaklarının dizemsel devinimini gösterir ve bu adımların her türlü ölçümlü gerekleri çiğnediğini belirtir: «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 tartımda daha yoğun bir gerecin sokulmasıyladır. *Potemkin Zırhlısı*'ndaki «Odesa merdivenleri» ayrımı bunun açık bir örneğidir. Burada askerlerin ayaklarının merdivenlerden 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 çeşidi—, 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» (9:74-75).

- **Titremsel Kurgu**

Bundan sonraki üç kurgu çeşidi birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Eisenstein bu kurgu çeşitlerini belirlemek için önce geleneksel kurguyla bir karşılaştırma yapar: Çekimlerde bir egemen öğe (dominant) vardır. İzleyicinin dikkatini ilk ağızda çeken, bu egemen öğedir. Ancak ne denli güçlü olursa olsun, çekimin tek uyaranı egemen öğe değildir; daha önce de gördüğümüz gibi, çekim içinde birçok uyaran vardır. Müzikle bir benzerlik kurarsak, egemen öğenin yanı sıra bir dizi titremler (tones) ve üsttitremler (overtones) yer alır, Geleneksel kurgu, çekimlerdeki egemen öğeye göre belirlenen kurgudur. Çekimde hangi öğe ağır basıyorsa, film parçaları buna göre birleştirilir: Tartıma göre kurgu, çerçeve içindeki temel eğilime göre kurgu, çekimlerin uzunluğuna göre kurgu, vb... Örneğin tecimsel si-

nemadaki geçerli anlatısal (narratif) sinemada bu egemen öğe, dramatik değerdir. Eisenstein, ağır basan, egemen öğeye göre belirlenen bu kurguyu «aristokratik» diye niteler ve buna titremsel kurgu (tonal montage) adını verir. Titremsel kurgu, parçanın *coşkusal sesi*'ne, egemen öğesine, parçanın genel titremine dayanır (9:64-65). Eisenstein, dizemsel kurgudaki devinimden değişik olarak titremsel kurguda devinimin daha geniş anlamda ele alındığını söyler. Burada «Devinim kavramı, kurgu parçasının bütün *duygularını* kapsar. Kurgu burada parçanın —egemen öğesinin— kendine özgü *coşkusal sesi*'ne dayanır. Parçanın genel titremine» (9:75).

Eisenstein, titremsel kurguya örnek olarak, *Potemkin*'de Vakulinçuk'un cenazesi önündeki saygı geçişinden önce yer alan, Odesa limanındaki «sisli sabah» görünçlüğünü gösterir: «Burada kurgu bütünüyle parçaların coşkusal «ses»ine, uzamsal değişmelere yol açmayan dizemsel titreşimlere dayanmaktaydı. Bu örnekte temel titremsel egemen öğenin yanı sıra, ikinci derecede yardımcı bir *titremsel* egemen öğenin de işe karışması ilgi çekicidir. Bu, görünçlüğün titremsel yapısını, dizemsel kurgu geleneğine bağlar ki, bunun da en ileri gelişmesi titremsel kurgudur... 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. Parçaların birleşmesinde baş gösterge, optik ışık titreşimleri («sis» ile «parlaklık»ın çeşitli dereceleri) olan temel öğelerine göre belirlenmişti» (9:76).

- **Üsttitremsel Kurgu**

Eisenstein, «aristokratik» saydığı titremsel kurgunun karşısına, «demokratik» diye nitelediği üsttitremsel kurguyu (overtonal ya da supratonal montage) çıkarır. Üsttitremsel kurgu neden «demokratik»tir? Çünkü bu tür kurguda tek bir egemen öğeye bağımlılık yoktur; çekimin bütün öbür uyaranlarına da eşit hak tanınmıştır. «Üsttitremsel kurgu, titremsel kurgudan, parçanın bütün çekiciliklerinin topluca hesaplanmasıyla ayırt edilebilir» (9:78). Demek ki, üsttitremsel kurguda, titremsel

kurgudaki egemen öğenin ayrıcalığı son bulur, öbür bütün uyaranlar da göz önüne alınır. Eisenstein bu kurgu çeşidini *Eski ile Yeni*'de uyguladığını belirterek şöyle der: «*Özel egemen öğeler*'e 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 olarak baktık» (9:66). Ve Eisenstein yeniden müzikle bir benzerlik kurarak şu açıklamayı yapar: «Sesdağılımında (akustikte) ve özellikle bu durumda saz müziğinde yer alanlar buna tıpı tıpına uygun düşer. Burada, temel bir egemen öğe sesinin titreşimiyle birlikte, üsttitremler (overtones) ve alttitremler (undertones) diye adlandırılan bütün bir 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, yüzyılımızın Debussy ve Skriyabin gibi deneyci bestecileri için en önemli duygulama araçlarından biri olur» (9:66).

Eisenstein, çoksesli kurgu da (polyphonic montage) dediği üsttitremsel kurguyu da yine Doğu ekininden, bu kez Japon Kabuki tiyatrosundan esinlenmiştir. Eisenstein, Kabuki tiyatrosunun Moskova'daki gösterilerini izledikten sonra bu tiyatronun başlıca özelliğinin ortaya «tekçi bütün» (monistic ensemble) koymak olduğunu belirtir. Ona göre bu tiyatroda ses, devinim, uzam, insan sesi birbirine *eşlik etmez,* hatta bunlar birbirine koşut bile değildir, bunlar *eşit önem taşıyan öğeler* olarak işlev görür. Japonlar her tiyatro öğesine, değişik duygulanım çeşitleri arasında ölçülemez bir birim olarak değil, tiyatronun tek birimi diye bakarlar. Japonlar, kendilerini çeşitli duyum örgenlerine yönelterek bunların toplamını, insan beyninin kışkırtılması demek olan bir genel toplama ulaştırırlar, çeşitli yollardan hangisini izlediklerine hiç aldırmazlar (9:20-21). Böylece Kabuki tiyatrosu ortaya son derece geliştirilmiş yeni bir yetenek çıkarmıştır: Görsel ve işitsel algıları bir «ortak payda»ya indirgeme yeteneği (9:24). Eisenstein, Kabuki tiyatro-

sundaki bu yeteneğe karşın, görsel ve işitsel algılamaların ortak bir paydaya indirgenemeyeceğini, çünkü görüntünün görsel bir algılama, sesin işitsel bir algılama olduğunu, bunların ayrı boyutlarda değerler olduklarını söyler. Buna karşılık, görsel üsttitremler ile sesli üsttitremler, ölçülebilir tözün değerleridir, çünkü bunlar tümüyle fizyolojik duyulardır, bundan dolayı da tek ve aynı çeşittendirler. Müziksel üsttitrem «işitiyorum» sözüne, görsel üsttitrem de «görüyorum» sözüne tıpatıp uymaz, bundan dolayı bu ikisi için ayrı bir terim kullanmak gerekir, bu da «duyuyorum»dur (hissediyorum) (9:70-71). Öte yandan, Kabuki tiyatrosunun bu deneyimi sinemaya aktarılırsa, kurgu, çekim içinde yer alan görsel üsttitremleri (sesli filmde hem görsel hem de işitsel üsttitremleri) kullanabilir, bunlar arasında ilişki kurabilir, birini öbürünün yerine geçirebilir. Eisenstein, sessiz çevirdiği *Eski ile Yeni*'nin kurgusunun bu yöntemle yapıldığını söyler: «*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... Birleştirilmiş parçaların tüm çapraşık, dizemli ve *duyumcu ayırtı* çizemi hemen hemen bütünüyle her parçanın «ruhsal-fizyolojik» titreşimleri üzerindeki çalışmaya göre yöneltilmiştir» (9:67,69). Eisenstein *Eski ile Yeni*'nin «yağmur duası» ayrımını on yıl sonra «*Film Duyumu*»na aldığı «*Düşey Kurgu*» yazısında üsttitremsel kurguya örnek olarak gösterirken bu kurgu için çoksesli kurgu terimini kullanır (8:76).

- **Anlıksal Kurgu**

Eisenstein'a göre anlıksal kurgu da (intellectual montage) seslere ve üsttitremlere dayanır, ama bu kez söz konusu olan sesler ve üsttitremler fizyolojik değil, anlıksal (zihni) çeşittendir: «Anlıksal kurgu... anlıksal çeşitten seslerin ve üsttitremlerin kurgusudur, yani kendine uygun düşen anlıksal duygulanmaların birbiriyle çatışacak biçimde yan yana getirilmesidir» (9:82). Eisenstein, 1930 şubatında Paris'te Sorbonne Üniversitesindeki konferansında anlıksal kurguyu şöyle anlatır: «Bu

yönde çalıştıktan sonra, sanatımızın en büyük görevini yerine getirmeye sıra geldi: Görüntüler yardımıyla soyut düşünceleri filme almak, bu soyut düşünceleri bir ölçüde somutlaştırmak. Ve bunu bir düşünceyi herhangi bir fıkra ya da öykü yardımıyla değil, doğrudan doğruya görüntüler ya da görüntülerin düzenlenişinden, önceden belirlenmiş, hesaplanmış coşkusal tepkiler uyandırma yolunu bularak yapmak... Söz konusu olan şey şudur: Önceden düzenlenmiş bir dizi görüntüyü öylesine gerçekleştirmeli ki, duygulandırıcı bir devinim yaratsın ve bu da bir düşünceler dizisine yol açsın. Görüntüden duyguya, duygudan sava. Kuşkusuz bu yolda çalışırken simgesel olma tehlikesi var; ama unutmamalısınız ki sinema aynı zamanda hem devingen hem de düşünce işlemlerini harekete geçirebilecek tek somut sanattır. Düşüncenin yürüyüşü öbür sanatlarca aynı ölçüde harekete geçirilemez; çünkü bu sanatlar duruktur ve düşünceyi gerçekten geliştirmeksizin ancak örneğini ortaya koyabilirler. Ben bu anlıksal uyarmanın sinemayla gerçekleşebileceği düşüncesindeyim. Bu, aynı zamanda, çağımızın sanatının tarihsel yapıtı olacaktır; çünkü düşünce, arı felsefe düşüncesi ile duygu, coşku arasındaki korkunç bir ikiciliğin acısını çekiyoruz. İlk çağlarda, büyü ve din çağında, bilim hem bir coşku hem de bir ortaklaşa bilgi öğesiydi. Sonra şeylerin ikiciliğiyle bunlar birbirinden ayrıldı; bir yanda düşünceye dayanan, arı soyutlama olan felsefe, öte yanda salt coşku öğesine sahip olduk. Şimdi, dinsel durum olan ilkel çağa değil ama, coşkusal öğe ile anlıksal öğenin buna benzer bir bireşimine dönmek zorundayız. Bence anlıksal öğeye canlı, somut ve coşkusal kaynaklarını kazandırarak bu büyük bireşimi ancak sinema yapabilir. İşte görevimiz, işte girdiğimiz yol» (23:93-94).

Eisenstein'ın anlıksal sinemaya yönelmesinin nedeni, sinemanın da dil gibi soyut kavramları da anlatabilmesini sağlamaktır; kaldı ki ona göre sinema, dil dizgesine çok yakındır: «Sinema niçin dilin yöntembiliminden çok tiyatro ve resmin biçimlerini izlemek zorunda kalsın? Hele dilin yöntembilimi, iki somut nesnenin iki somut düzanlamının birleştirilmesinden yepyeni kavramların doğmasına izin veriyorsa... Dil, filme resimden çok daha yakındır... Öyleyse, sözcüklerin, bileşik söz-

cüklerin türetilmesinde aynı düzenekleri kullanmak zorunda olan dil dizgesine niçin yönelmemeli?» (9:60). Görülüyor ki, Eisenstein burada da Japon-Çin kavramsal yazısından yola çıkıyor; somut görüntüler yardımıyla soyut kavramlar yaratmaya yöneliyor. Eisenstein'ın anlıksal kurguyla, anlıksal sinemayla yapmak istediği, olayları, olguları değil, bunlar yardımıyla düşünceleri, kavramları ortaya koymaktır. Örneğin, geleneksel sinemada bir cinayet görünçlüğünün nasıl verildiğini ufak bir çekim oyunluğuyla ortaya koyduktan sonra, bunun yerine, çağrışımsal gereci özgürce düzenleyerek «cinayet olgusu»nu, «cinayet olayı»nı değil, «cinayet kavramı»nı, «cinayet izlenimi»ni vermeye çalışılabileceğini belirtir (9:60-61). Sonunda varmak istediği de, bütün düşünce sürecini görüntülüğe yansıtmaktır: «Geleneksel film *coşkuları* yönetirken, anlıksal kurgu tüm *düşünce süreci*'ni yüreklendirme ve yönetme fırsatını verir» (9:62). Eisenstein bu fırsatı *Ekim*'de kullandığını belirtir ve örnek olarak Kerenski'yi Kışlık Saray'ın merdivenlerinden çıkarken gösteren görünçlük ile General Kornilov'un hükümet darbesi yapmak üzere Petrograd üzerine «Tanrı ve Vatan Uğruna» yürüyüşü sırasındaki «Tanrılar» bölümünü gösterir: «Bu iki deneyde, film anlatımının yepyeni biçimine doğru ilk olgunlaşmamış adımı atmıştık. Geleneksel sınırlamalardan kurtulmuş; düşünceler, dizgeler ve kavramlar için geçişlere ve açımlamalara gereksinim duymayan dolaysız biçimleri gerçekleştiren, katıksız anlıksal filme doğru bir adım» (9:63). Eisenstein, anlıksal kurgunun, düşünyapısal yönden vurgulanmış savların anlatımına daha uygun düştüğünü yadsımaz; ama ona göre bu ilk adımın ötesinde, katıksız anlıksal filmde, «sanat ile bilimin bireşimi» yer almaktadır. Nitekim Eisenstein'ın en büyük tasarılarından biri, Marx'ın «*Kapital*»ini anlıksal sinema örneği olarak görüntülüğe aktarmaktı. 1928 nisanında «*Kapital*»in hazırlığı için tuttuğu günlükte şöyle diyordu: «Bir konunun dışında», görüntülerle düşünmek henüz çok çapraşık bir şey. Ama çok da dert değil, *bunun da sırası gelecek*» (1:597). Ne var ki, anlıksal kurgu ve anlıksal sinema görüşlerinin «biçimcilik»le suçlanması, geleneksel sinemayı genel çizgisinden saptırdığı savları Eisenstein'ın bu görüşü daha sonraki yıllarda geliştir-

mesine olanak vermedi. Unutulmamalı ki, başlangıçtan beri belirtildiği üzere, Eisenstein'da kuram ile kılgı her zaman başbaşa gidiyordu; anlıksal sinema kuramının geliştirilmesi içinse her zamankinden çok kılgıya gereksinimi vardı; bu kuramın kılgı olmaksızın geliştirilmesi olanaksızdı.

Anlıksal kurgu konusuna son verirken, 1935'teki Sinemacılar Toplantısında Eisenstein'ın bu konuda kendisine yöneltilen suçlamalara verdiği yanıtları, bu konuya açıklık getirmesi yönünden, aktarmak yararlı olur. Bu toplantıda Merkez Komitesi temsilcisi Dinamov'un Eisenstein'a yönelttiği başlıca eleştiri, anlıksal sinema konusundaydı: «Eisenstein'ın kuramının yanlışlığı, onun, düşünceyi duygudan ayırmasında ortaya çıkıyor. Böyle insanlar yoktur. Düşünmekten başka şey yapmayan insanlar bana koskocaman kafaları olan ama kolları, bacakları ya da kalpleri olmayan yaratıkları anlatıyor yalnızca» (30:330). Eisenstein aynı toplantıda bu eleştiriyi şöyle yanıtlamıştı: «Anlıksal bir filmden söz açtığımızda, her şeyden önce izleyicinin düşüncesini yönlendirecek ve coşkulu bir anlayışa ulaştıracak yapıdaki çeşitten bir filmi düşünüyoruz. Benim *«Görüngeler»* adlı yazımı anımsarsanız, düşüncenin bu coşkulandırılmasının temel sorunlardan biri olduğunu görebilirsiniz. Beni coşkuyu düşünceden koparmakla suçlamanın hiçbir dayanağı yoktur! Tam tersine! Şöyle yazmıştım: «Duygular» ile «us» alanındaki ikiciliğin, bu yeni sanat çeşidi ile tümüyle üstesinden gelinmelidir. Anlıksal sürece ateş ve tutkusunu geri vermek, soyut düşünme sürecini gerçeğin kaynayan gerecine daldırmak zorunludur» (30:333).

- **İçinden Konuşma**

Eisenstein'ın 1930'larda sesli sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte üzerinde durduğu, anlıksal kurgunun bir ardılı, uzantısı saydığı, kimi tasarı ve filmlerinde *(Bir Amerikan Trajedisi, Bejin Bataklığı)* uygulamaya çalıştığı, ama yine biçimcilik suçlamaları dolayısıyla geliştiremediği konulardan biri de içinden konuşmadır (inner monologue, internal monologue). Eisenstein, içinden konuşmayla bir dil ve düşünce süreci olarak yakından ilgilenmekteydi. İnsanın kendi düşünce akışını dinlemesi işle-

mine hayranlık duymaktaydı. Bu içsel konuşmanın, dışa vurulan konuşmadan apayrı bir özelliği, kendine özgü sözdizimi (syntaxe) bulunduğunu belirtmekteydi. İçten konuşmanın en büyük ustası saydığı James Joyce'a büyük bir önem vermekteydi; onu, düşünce ve duyguların içsel sürecini yansıtan yeni biçimlerin kurucusu saymaktaydı. Joyce'un *«Ulysses»* adlı romanının kahramanı olan Leopold Bloom'un içinden konuşmasının, bilinç akışı (stream of consciousness) uygulayımının olanakları Eisenstein'ın ilgisini çekmişti. Eisenstein sesli sinemanın başlangıcında bu romanı görüntülüğe aktarmak istemişti. Yurt dışı gezisindeyken Eisenstein Paris'te bu konuyu Joyce'la görüştü. Joyce da bir sinema yaratıcısı olarak Eisenstein'a büyük bir saygı duymaktaydı ve onun içinden konuşmayla ilgilenmesini büyük bir memnunlukla karşılamıştı. Joyce'a göre *«Ulysses»*i ancak ya Eisenstein ya da Alman yönetmen Walter Ruttmann çevirebilirdi. 1933 yılında Vsevolod Vişnevski *«Batıyı Tanımalıyız»* başlıklı bir yazısında Joyce'u savunup, Eisenstein'ı bu yazarın önemini kavrayan büyük bir Sovyet sanatçısı olarak tanık gösterince Joyce'la ilgili uzun bir tartışma başladı SSCB'de. Bu tartışma, toplumcu gerçekçiliğin resmi sanat görüşü olarak benimsendiği 1934 Yazarlar Kongresi'nde Radek'in sunduğu *«James Joyce mu Toplumcu Gerçekçilik mi?»* raporuyla son buldu. Bu yolda ortaya konan bir sorunun nasıl yanıtlanacağı önceden belliydi (33:55). Eisenstein yine de Joyce'un önemini vurgulamaktan geri kalmadı. 1934 sonbaharında Devlet Sinema Enstitüsü'ndeki bir dersinde şöyle diyordu: «James Joyce tek bir kişiyi —Bloom— ele alır, onu bir gün boyunca mikroskop altına koyar... Mikroskop yöntemi yalnız, çalışmanın bilimsel bir biçimi değil, aynı zamanda bilimsel yöntemin sanata uygulanmasıdır. Joyce işte böyle çalışıyor ve sanat için bilim yöntemi oluşturuyor... Böylece Joyce'un kitabı örgensel bir bütündür. Öbür alanlarda çalışan bilginler gibi, o da yazında birçok buluş yapar. Ama Radek gibi eleştirmenler, bizlerin halkı Joyce'un gördüğü gibi görmediğimizi, dolayısıyla Sovyetler Birliği'nde bu tür yazın istemediğimizi, çünkü bunun gerçekle hiçbir ilintisi bulunmadığını söylerler. Böyle düşünmek yanlıştır. Çünkü mikropların niteliğini anlamak istiyorsanız la-

boratuvara gitmelisiniz. Joyce'u incelemeliyiz. İki yıldır Joyce'u bilimsel ereklerle çevirme konusunda tartışmalar oldu, ama bu tasarı, Radek'in konuşmasından sonra bir yana bırakıldı. Bu yüzden Rus yazarlarının çoğu büyük bir kayba uğradı. Radek'in konuşmasına öfkelendim. Bu konuşmayı çözümlediğimde, onun Joyce'un sıradan bir yorumu olduğunu gördüm. Radek, Joyce'un duruk bir özyapıyı, nesnel bağlamının dışında yalıttığından yakındı. Bu, Joyce'un toplumsal kökeniyle açıklanabilir. Joyce, Balzac'la başlanan çizgiyi sürdürür. Onun deneyimlerini derinlemesine incelemeye gereksinimimiz vardır» (30:490-491).

Joyce tartışması bir yıl sonra bu kez de Sinemacılar Toplantısında ortaya çıkacaktı. Eisenstein bu toplantıdaki konuşmasında anlıksal sinemadan söz açarken bunun kuramsal yönde yeni bir ardıla yol açtığını, bunun da içinden konuşma olduğunu söyler ve şöyle der: «İçinden konuşma, sorunu, kahramanın coşkularının çizilmesinde daha öykücü bir çizgiye oturtarak, kavramların akışındaki katı soyutlamayı bir ölçüde sıcaklaştırdı... İçinden konuşmayı kurma yasaları, *sanat ürünlerinin biçim ve düzenlemelerindeki kuruluşu yöneten bütün yasa çeşitlerinin temelindeki yasalar olarak* ortaya çıkmıştır» (9:129-130).

Eisenstein, bir başka yazısında, *Bir Amerikan Trajedisi* filminin oyunluğunu hazırlarken, romanın kahramanı Clyde'ın kafasında birbiriyle çarpışan karşıt düşünceleri, «öldür - öldürme» çatışmasına bağlı bütün ruhsal durumları, bilinç akışını nasıl içinden konuşma yoluyla yansıtmaya çalıştığını anlatırken de şöyle der[1]: «Alıcı, Clyde'ın «içi»ne 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... Allak bullak olmuş bir anlıkta düşüncelerin tüm akışının uygun biçimde sunulması yolunu ancak film sağlayabilir. Ya da, yazın bunu yapabilirse, kendi katı çerçevesinin sınırlarını parçalayan bir yazındır bu. Yazının bu alandaki en parlak başarısı,

---

1 **Bir Amerikan Trajedisi**'nin bu ayrımı için bak. III. Ek.

Leopold Bloom'un «*Ulysses*» teki ölümsüz «içinden konuşma»-sı olmuştu...» (9:103-104). Eisenstein, daha sonra, içinden konuşmanın yazında geçirdiği tarihsel gelişmeyi özetleyerek yazısını şöyle sürdürür: «Bununla birlikte içinden konuşma en eksiksiz anlatımını yalnız sinemada bulur. Çünkü yalnız sesli sinema, düşünce akışının tüm evrelerini ve tüm özelliklerini yeniden kurabilir... Düşünce olarak bunlar kimi zaman görsel imgelerle işler. 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 eylemler. Sonra ünlemler. Ereksiz biçimlerin zikzaklarıyla, bunlarla birlikte eşlemeli olarak fırdönüp giden. Sonra tam bir sessizlik içinde görsel imgelerin akışı. Sonra çoksesli seslerle bağlantı. Sonra çoksesli görüntüler. Sonra ikisi birden...» (9:105). Biraz aşağıda da şunları ekler: «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...» (9:105). Ve Eisenstein, içinden konuşmada, kurgunun temelinde yatan bir kurala uyduğunu belirtir: «Kurgu biçimi, bir yapı olarak, düşünce süreci yasalarının yeniden kuruluşudur» (9:106).

- **Kurgunun Basamakları ve Yaygınlığı**

Yukarıda Eisenstein'ın, ölçümlü kurgudan anlıksal kurguya dek uzanan beş çeşit temel kurguyu öngördüğünü, ilk geliştirdiği çarpıcı kurgunun temel öğelerinin de bunların tümünde varlığını sürdürdüğünü belirtmiştik. Eisenstein'a göre, bu kurgu çeşitleri, kurgu merdiveninin basamakları gibidir; birbirini sıralı, aşamalı, biri öbüründen üst düzeyde olarak izlerler; çatışma yoluyla birbirinden kaynaklanır. Örneğin, ölçümlü kur-

guyu oluşturan, çekimlerin uzunluğudur. Bu uzunluk, çekimin içsel devinimiyle çatışırsa, bu kez dizemsel kurguya geçilir. Parçanın içindeki dizemsel ilkeler, titremsel ilkelerle çatışırsa bundan titremsel kurgu doğar. Parçadaki temel titremle, egemen öğeyle üsttitrem arasındaki çatışmadan da üsttitremsel kurgu ortaya çıkar (9:79). Fizyolojik, coşkusal nitelikteki üsttitremler ile düşünyapısal anlıksal nitelikteki üsttitremler arasındaki çatışmaysa anlıksal sinemada çözüme ulaşır (9:83). Görülüyor ki, bütün bu kurgu çeşitlerinin doğuşu, yapısı, niteliği Eisenstein'ın eytişimsel düşüncesinden kaynaklanıyor: Her şey birbirine bağlıdır, birbirini karşılıklı olarak etkiler; her şey durum değiştirir, belirli koşullarda nitelik yönünden değişikliğe uğrar. Dolayısıyla kurgu çeşitleri birbirine bağlıdır, birbirini karşılıklı olarak etkiler ve belirli bir etkileme sonucu bir başka niteliğe, daha üst niteliğe sıçrar.

Bu görüş aynı zamanda Eisenstein'ın kurgu düşüncesini öbür sanatlara da yaygınlaştırmasına yol açmıştır. Neden? Çünkü ona göre her sanat çatışmaya dayanır; her sanat, birbirine karşıt öğeler topluluğunu ve bunların çarpışmasını içerir; sanat ürününün devingenliğini de bu yaratır: «Hangi çeşitten olursa olsun iki film parçası yan yana getirildi mi, bu parçalar bu yan yana getirişten doğan yeni bir kavrama, yeni bir niteliğe ister istemez yol açarlar. Bu, yalnız sinemaya özgü bir koşul değil, iki olguyu, iki olayı, iki nesneyi yan yana getirdiğimiz her durumda her zaman rastladığımız bir olaydır» (8: 24). *«Film Duyumu»*, romancıların, ozanların, ressamların, bestecilerin ayrımında olmaksızın kurgu yaptıklarını gösteren örneklerle dolup taşar. Hatta Eisenstein bununla da yetinmez; Leonardo da Vinci'nin Tufan konulu bir tabloya hazırlık için kaleme aldığı notlarını, sık sık satırbaşlarına bölerek bir oyunluk biçimine dönüştürür; Puşkin'in, Milton'un koşuklarındaki dizeleri hiç zorlamaksızın sayılayarak bir çevirim oyunluğu kılığına sokar. Eisenstein'ın sinemadan yüzyıllarca önceki yapıtlarda kurguyu bulmasını, bunları kurgulamasını salt bir yakıştırma sayamayız; çünkü örneğin 1938'deki yazısında yer alan Leonardo'nun Tufan notları ertesi yıl hazırladığı *Fergana Kanalı*'nın oyunluğunun ilk bölümüne az gereç vermemiştir[1]; yine

aynı yazıda Milton'un «*Yitik Cennet*»inden aktardığı bölümlerden aynı yıl çevirdiği *Aleksandr Nevski*'nin buzlu göl üstündeki savaşa az gereç sağlamamıştır[1]. Eisenstein'a göre resimde de kurgu vardır. Dürer ile Leonardo, ereklerine uygun düştüğünde, birden çok görüngeyi (perspektifi), birden çok kaçış noktasını aynı anda bilerek kullanıp kurgu örneği verirler. Jan van Eyck de Giovanni Arnolfi ile eşinin tablosunda birbirinden ayrı üç kaçış noktasını kullanır. El Greco «*Tuleytule'nin Görünüş ve Planı*»nda görüş noktasının öne ve arkaya öfkeyle sıçramanın örneğini verir. Aynı örnekleri bu ressamlardan daha eskilerde ya da günümüzdeki en yeni ressamlarda bile buluruz (8: 96). Yalnız batı resminde değil, doğu resminde de aynı duruma rastlıyoruz: «Çinlilerin açık hava resimlerinde gözü bir tek derinliğe yöneltmekten kaçınarak görüş noktasını tüm görünüme yaymaları, böylelikle bütün dağlarının, çavlanlarının bize doğru gelirmişçesine görünmesini sağlamaları son derece haklı değil mi? Japon gravürleri ön sıraların ve yüzlerin gerçekten orantısız aşırı omuz çekimlerini kullanmamışlar mı?» (8: 94). Eisenstein, El Greco'nun getirdiği çağrışımla, bu sanatçının tutkun olduğu İspanya'nın çok yönlü halk müziği «cante jondo»ya geçerek, müzik ile resim arasındaki karşılıkları araştırır (8: 97-99).

• **Duyumların Eşlenmesi ve Düşey Kurgu**

Böylece Eisenstein'ın kurgu üzerine 1940'lardaki görüşlerine geçmiş oluruz. Çünkü yukarıda da belirttiğimiz gibi, her ne denli 1930'larda, özellikle *Bejin Bataklığı*'ndan sonra Eisenstein'a yöneltilen biçimcilik suçlamaları, onun anlıksal kurgu, içinden konuşma konusundaki çalışmalarını çelmelemişse de Eisenstein kurgu üzerindeki kuramlarını bir yana itmiş değildir. Tam tersine, Eisenstein, SSCB'de çevirdiği (sonradan yasaklanan ve yok olan) bu ilk sesli film ile daha büyük ölçüde de *Aleksandr Nevski* dolayısıyla kurgu kuramlarını sesli, hatta

---

[1] Bunlar için «**Film Duyumu**»nun ilgili bölümlerine, IV. ve VI. Eklere ve Açıklamalı Dizine bakınız.

renkli filmi kapsayacak biçimde genişletmeye yönelir. Bunların başında düşey kurgu gelir.

Eisenstein düşey kurgudan (vertical montage) ilk kez *Aleksandr Nevski* üzerinde çalışırken söz açmıştır: «Herkes bir orkestra partituruıun nasıl olduğunu bilir. Partiturda birçok dizek (porte) vardır, her biri bir çalgıya ya da benzer çalgılara ayrılmıştır. Her bölüm yatay olarak gelişmiştir. Ancak, düşey yapının da rolü bundan önemsiz değildir; belirli bir zaman diliminde orkestranın tüm öğelerini birbirine bağlar. Düşey satırın ilerleyişi içinde, tüm orkestrayı kapsayarak ve yatay olarak iç içe geçerek, tüm orkestranın karmaşık uyumlu devinimi sürüp gider» (8: 73). Eisenstein bu benzetmeden yola çıkarak şunu ekler: «Bu orkestra partituru görüntüsünden, görsel-işitselin partituruna dönecek olursak, çalgıların bölümüne yeni bir bölüm eklemenin gerekli olduğunu görürüz: Bu yeni bölüm, birbirini izleyen ve kendi yasalarına uyarak müziğin devinimine uygun düşen —ya da bunun tersine işleyen— görüntüler dizeğidir» (8: 73).

Çekimlerin içindeki öğeler, bu çekimler bir film içinde dizildiklerinde genellikle bir orkestra partiturundaki gibi yatay olarak gelişir. Ama aynı zamanda bu öğeler giderek birbiriyle kesişir, birbirini etkiler, karşılıklı eylemleriyle anlamlarını değiştirirler. Dolayısıyla ortaya karşısürümsel bir yapı çıkar ki burada artık yatay kurgu işlemez olur ya da ikinci sıraya itilir; bunun yerine bütün öğelerin bir arada işlediği bir düşey kurgu, çoksesli bir kurgu ortaya çıkar. Eisenstein orkestra partituruna eklediği görüntüler dizeğinin yanına daha sonra rengi de katar. Eisenstein rengi sesle eş tutar; bundan dolayı, sesin görüntüye eşlemesiz olarak katılmasında direndiği gibi, rengin de aynı biçimde kullanılmasını ister. Böylelikle Eisenstein'ın yeni evreninde, düşey kurgu, üç «bölüm»ün orkestralanmasını sağlayacaktır: Görüntü kuşağı, ses kuşağı, renk kuşağı. Eisenstein, duyumlar arasında eşdeğerler, karşılıklar üzerinde durduğu için de, bunların her biri öbürünün yerini tutabilecek, öbürünün yerine kullanılabilecektir: Görüntü, sesi verebilecektir örneğin ya da renk, sesi...

Böylelikle düşey kurgu, ikili duyumu (synesthesia'yı), ya-

ni «değişik duyum örgenlerinin değişik alanlardan aktardığı çeşitli duyumları bir bütünde birleştirme yetisi»ni (16:188) sağlayabilecektir. Eisenstein, algılarımızın ustaca düzenlenişiyle çeşitli duyum dizgelerimizin (görme, işitme, dokunma, tatma, koklama) birbiriyle bağlantı kurması, birbirini desteklemesi, birbirinin yerine geçmesiyle ele alınan izleğin eksiksiz anlaşılmasının sağlanmasını ister. Bu çeşitli duyumların bir bütünde birleştirilmesine «duyumların eşlenmesi» adını verir Eisenstein ve *«Film Duyumu»*nun bir bölümünü bütünüyle bu konuya ayırır.

Görülüyor ki, sesin ve rengin sinemaya katılmasıyla birlikte, Eisenstein'ın kurgu kavramı da, bütün duyumları kapsayacak biçimde gelişmekte ve yine öbür kurgu çeşitlerinde olduğu gibi, niceliksel bir birikim sonucu niteliksel bir sıçrayışla düşey kurguya ulaşmaktadır. Eisenstein zaten sinemanın uygulayımbilimindeki her yeni gelişmeyi, kendi kurgu kuramına ustaca uyarlamasını bilmiştir; yalnız sesi ve rengi değil, üçboyutluluğu, hatta televizyonu bile.

Buna bağlı olarak, duyumların eşlenmesi görüşünün bir yönü de şudur: Eisenstein, sinemacının elindeki gereçlerin, bu duyumların hepsine karşılık verebilecek ölçüde çoğaltılmasını ister. Böylelikle duyumlarımızın hepsine birden yanıt verecek gereç sinemacının buyruğunda olur; sinemacı tıpkı bir piyanonun klavyesi önündeymişçesine bunların sağladığı tüm olanakları kullanabilir.

• Görsel - İşitsel Karşısürüm (Kurgu)

Ama Eisenstein'ın sesli film temeli her şeyden önce görsel-işitsel karşısürüme ya da görsel-işitsel kurguya (audio-visual counterpoint, montage) dayanacaktır. Görsel-işitsel karşısürüm Eisenstein'ın tümüyle sesli olarak gerçekleştirdiği (ve elde bulunan, çünkü daha önceki *Bejin Bataklığı* yok olmuştur) *Aleksandr Nevski*'de, sonra da *Korkunç İvan*'da uyguladığı bir yöntemdir. Ama kuramsal olarak daha 1928'de Pudovkin ve Aleksandrov'la birlikte yayımladıkları *«Bildiri»*de (sesli film bildirisi) ortaya konmuştur. O sıralarda SSCB'de henüz sesli film çevrilmiyordu (1930 başlarına dek de çevrilmeyecekti). Ama üç sinemacı, sesli sinemanın Batıdaki yanlış ve ters uy-

gulamaları karşısında bu konudaki görüşlerini açıklamak gereğini duydular. Sesin görüntüyle yüzde yüz eşlemeli olarak kullanılmasının kurgu ekinini yok edeceği görüşünden yola çıkılan bildiride şöyle deniliyordu: «Görsel kurgu parçasına sesin ancak *karşısürümsel* kullanılışı kurgunun gelişmesine ve yetkinleşmesine yeni bir güç kazandıracaktır. *Sesle yapılacak ilk deneysel çalışma, sesin görsel imgelerle kesin eşlemesizliği yönünde olmalıdır.* Ancak böyle bir girişim, daha sonra görsel ve işitsel imgelerin *orkestralanmış karşısürümünün* yaratılmasına ulaştıracak gerekli beceriyi sağlayacaktır... Sesli filmin kuruluşunda *karşısürüm yöntemi,* yalnız *uluslararası sinema*'nın güçsüzleşmesine yol açmamakla kalmayacak, bu sinemanın benzeri olmayan bir güce ve ekinsel yüceliğe kavuşmasını da sağlayacaktır»[1] (9:258-259).

Eisenstein bir yıl sonraki bir yazısında, çeşitli çatışma biçimlerinin en sonuna sesi de ekleyerek şöyle yazıyordu:

«10. Tüm optik karmaşa ile apayrı bir alan arasındaki çatışma. Böylece, optik ile akustik deney arasındaki çatışma, *sesli film*'i üretir. Sesli film, *görsel-işitsel karşısürüm* olarak gerçekleşebilir» (9:54-55).

Eisenstein 1945'te *Korkunç İvan* üzerinde çalışırken bu eski görüşlerini ve yeni durumu şöyle belirtir: «1928'deki *Bildiri*'mizde, gelecekteki karşısürüme ulaştıracak yol olarak, ses ile görüntü arasındaki kesin ayrılığı ve karşıtlığı öne sürmüştük... Görsel-işitsel kurgunun yeni aşaması, bana kalırsa, o aşamadan şununla ayrılıyor: Bu yeni aşama, kurgunun çoksesli uyumunun gittikçe artan bağdaşıklığı altında doğuyor... Biçim olarak, kurgu karşısürümü, bilincin oluşumunun bu büyüleyici aşamasını yansıtır gibidir: Daha önceki iki evre, başarıyla aşıldığı için, çözümle birbirinden ayrılmış olan evren, şimdi bu yeni aşamada bir bütün olarak kaynaşıyor, tek tek özelliklerin bütün ilişkileri ve bağlantılarıyla canlanıyor ve bilince bireşimsel olarak algılanmış bir dünyanın tümünü, hayran kalan bir bilince sunuyor» (16:165-166, 171).

---

[1] Bu bildirinin tümü için «**Film Biçimi**»ne bakınız (9:257-259).

Eisenstein'a göre, görsel-işitsel karşısürümde ya da kurguda önemli olan iki nokta var: Birisi, görüntüdeki tüm görsel -işitsel öğelerin «hak eşitliği» (bunu daha önce de görmüştük); ikincisi, birbirine eşit olan bu öğelerin, görüntünün temel izleğine göre düzenlenmesi gereği. Daha geniş çapta düşünürsek, bütün öğelerin, sonunda tüm filmin izleğine göre parçaların düzenlenmesi, böylelikle de bütün filmin oluşturulması. Bu nasıl sağlanır? «Oyuncunun oyunundan giysisinin kıvrımlarının kıpırdanışına dek bütün öğeler, birbirine özdeş biçimde tek bir coşkunun seselimine (rezonansına) dalmalıdır. Geri kalan her şeyi bu coşku belirler ve birçok çekimdeki düzenlemenin çokseslilik temelini doğrudan doğruya biçimlendiren de bu coşkudur» (16:196).

Görülüyor ki, görsel-işitsel karşısürüm ya da kurgu, görüntü ile sesteki bütün değerdeşlerin (parametrelerin) hak eşitliği içinde ele alınıp düzenlenmesidir. Görsel-işitsel karşısürümde çeşitli ses öğeleri (söz, müzik, gürültü) bu düzenlemeye eşit olarak katılır; hatta görüntüden ayrı olarak; çünkü bu düzenlemede ses kimi zaman görüntülere eşlik eder, kimi zaman görüntüleri güçlendirir, kimi zaman da —çoğu zaman— görüntülere karşı çıkar.

«*Film Duyumu*»nun son bölümü, *Aleksandr Nevski*'den alınan örneklerle, görsel-işitsel karşısürümün, görsel ve işitsel bütün değerdeşlerin uygulamada nasıl düzenlenip çözüldüğünü açıkça ortaya koyar. Eisenstein bu yazısında şu soruyu sorar: Görsel-işitsel karşılıkları bulma yöntemi nedir? Eisenstein bunun için müzikteki salt gösterimsel öğelere eşdeğerler bulmaya kalkışmanın anlamsızlığını belirtir. Ona göre, müziksel ve görsel görüntüler, daracık «gösterimsel» öğeler yardımıyla ortak bir ölçüye vurulamaz. Müzik ile görüntü arasındaki gerçek ve derin ilişkiler ve orantılar, ancak müzik ile görüntünün temel devinimleri, yani bunların düzenlemeli ve yapısal öğeleri arasındaki ilişkilerle ilgili olabilir: «Bu konuda gerçekten «ortak ölçüye vurulabilir» olandan, yani hem belirli bir müzik parçasının yapısal yasasının hem de belirli bir görsel gösterimin yapı-

sal yasasının temelindeki devinimden söz açabiliriz. Burada dengelemeyi sağlayan dizemin ve sürecin yapısal yasalarının anlaşılması ve bu ikisinin gelişmesi, ikisi arasındaki birliği sağlamakta yalnızca sağlam bir temel oluşturur» (8:143).

• **Yaratıcı Esrime**

Daha önce, Eisenstein'ın ilk kurgu kavramı olan çarpıcı kurgudan söz açarken, sanatçının kurgu anlayışında izleyicinin de önemli bir yeri olduğunu ve kurgu kavramı geliştikçe bu ilişki üzerindeki görüşlerinin de geliştiğini belirtmiştik. Gerçekten de kurgu kavramı anlıksal kurguya, duyumların eşlenmesine, görsel-işitsel karşısürüme (kurguya) doğru ilerledikçe, Eisenstein'ın kurgu - izleyici ilişkisi üzerindeki görüşlerinde de dönüşüm ortaya çıktı. Çarpıcı kurgu döneminde bu ilişki tepkebilim ilkeleri üzerine dayanırken, anlıksal kurgu döneminde bu ilişki, düşüncenin işleyişi, düşünce sürecinin yasalarına dayanmaya başladı. *Potemkin* döneminde izleyici - film ilişkisi coşturuculuk'tu (pathos). Duyumların eşlenmesi, görsel-işitsel karşısürüm döneminde tüm duyumların bir bütün içinde birleşerek filmi örgensel biçimde eksiksiz oluşturması dönemindeyse, izleyici - film (kurgu) ilişkisi «yaratıcı esrime»ye (creative ecstasy) dönüştü. Filmin yaratılması sırasında her yaratıcının geçirdiği yaratıcı esrime, bir çeşit «kendinden geçiş» izleyiciye aktarılıyor; izleyici filmdeki bu esrimeyle özdeşleşerek filmin tüm coşkusal-anlıksal yapısına katılıyordu. Demek ki yaratıcı esrime görüşünde, izleyicinin bütün coşkusal-anlıksal etkinliğinin en üst düzeyde uyandırılması söz konusuydu. Eisenstein, esrimenin Yunancadaki kök anlamında bulunan «kendinden çıkış»a (ek-stasis) uzanarak, bunu, eytişimin temel ilkelerinden olan sıçramayla şöyle açıklar: «Kendinden çıkış (=ek-stasis) zorunlu olarak bir başka şeye, ayrı nitelikte bir şeye, daha öncekinin karşıtı olan bir şeye geçiştir» (16:79-80). Eisenstein'a göre hem yapıt hem de izleyici için ortak olan bu esrime (kendinden çıkış, kendinden geçiş), eytişimin, sürekli sıçramalarla daha yüksek düzeye dönüşü yasasına uyar: «Bu çeşit bir yapıtın, onu izleyen üzerinde çok özel bir eylemi vardır. Bu yapıt artık yalnızca doğal olaylar düzeyine yükseldiği için değil, aynı za-

manda bu yapıtın yapısındaki yasanın, ikisinin de örgensel doğanın parçaları olduğu ölçüde, yapıtı izleyeni de yönettiğindendir bu. İzleyici bu türden bir yapıta örgensel olarak bağlı olduğunu duyar, onunla kaynaşır; tıpkı kendini çevreleyen örgensel ortamla ve doğayla birleştiği ve kaynaştığını duyduğu gibi» (16:50).

• **Renk**

Eisenstein'ın renkle ilişkisi, ses konusunda olduğu gibi, renkli filmden çok öncedir. «*Film Duyumu*»nun bir bölümü renk konusuna ayrılmıştır. Puşkin konusunda renkli olarak çevirmeyi düşündüğü film de onu bu konuya yeniden eğilmeye yöneltir. Öldüğü sırada üzerinde çalıştığı ve yarım kalan incelemesinin konusu da yine renktir. Eisenstein kılgısal olarak rengi ancak *Korkunç İvan*'ın ikinci bölümündeki iki görünçlükte kullandı ve her zaman olduğu gibi renk kavramını da kurgu kuramının, çoksesli kurgu kuramının içindeki yerine yerleştirdi. Ölümüyle yarım kalan «*Renkli Sinema*» yazısında şöyle der: «Sinemalık anlatımın bütün öğeleri, bir filmin çevrilmesine dramatik olgunun öğeleri olarak katılmalıdır. Buna göre, rengin bir filmde kullanılmasının ilk ve en önemli koşulu, onun dramatik bir etken olmasıdır. Bu konuda renk, müzik gibidir. Filmlerde müzik, gerekli olduğunda iyidir. Renk de, gerekli olduğunda iyidir. Bunun anlamı şudur: Renk ile müzik, olgunun gelişmesindeki belirli bir anda aktarılması, söylenilmesi ya da aydınlatılması gerekli olanı en geniş biçimde anlatabildikleri ya da açıklayabildikleri yerde ve zamanda iyidirler (üstelik o vakit başka öğeler değil, yalnız bunlar iyidir)» (12:121).

• **Dil, Sinema Dili**

Eisenstein, sinema dili ve genellikle sinema konusunda, «Rus Biçimcileri» diye adlandırılan dilbilimcilerden esinlendi. Rus Biçimcileri, bir yazın biliminin ardındaydılar. Eisenstein da bir sinema biliminin ardındaydı; aynı zamanda onlar gibi genelde sanatsal bir iletişim bilimine ulaşmak istiyordu (1:479): «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» (9:39). Kurgunun daha sonraki gelişimini de göz önüne alarak der ki: «Bununla birlikte geriye en önemlisi kalıyordu. Kurguyu yalnız etkiler yaratmanın bir aracı olarak değil, her şeyin üstünde bir *konuşma* aracı, düşünceleri *aktarma,* bunları özel bir sinema diliyle film *söylem*'inin özel bir biçimiyle aktarma aracı olarak anlamak» (9:245). Ve daha önce de alıntıladığımız gibi, sinemanın tiyatro ya da resimden çok, dilin işlemlerini benimsemesi gerektiğini söyler.

Eisenstein, dil gibi sinemanın da saymaca bir niteliği olduğunu belirtir. Sinemanın görüntüleri ona göre saymacadır: «Sinema, olguları değil, sıradan görüntüleri (fotoğrafları) gösterir... kurgu, olayları değil, çağrışımlar zincirini karşı karşıya getirir» (15:129-130). Viyaçeslav İvanov'a göre de, Eisenstein'ın «sanat biçimleri dilinin sözdizimi» diye adlandırdığı şey, «çağdaş imbilimin anladığı biçimdeki sözdizimiyle çakışır: Hangi çeşitten olursa olsun imlerin çağrışım kuralları» (6:48).

Eisenstein sinemanın bir dil olmasını istiyordu; bundan dolayı söylen (mit) dillerinin yapısal incelemesinin, hiyeroglifin, Kabuki tiyatrosunun, kuttörenin (rite'in), şiirin, resmin incelenmesinden yola çıkarak bunun düzeneklerini ortaya koymak için bıkmadan çalıştı (1:26). Bütün bunlarda, tüm sanat dillerinin kurallı dizgelere sokulabileceğinin doğrulanmasını buldu (1:425).

- **Sanat**

Eisenstein'ın sanat konusundaki görüşü de yine eytişimsel bir nitelik taşır: Sanatın son ereği, ona göre, sanat ile bilimin birleşmesidir; tıpkı ilk çağlarda sanat ile bilginin bir oluşu, birlikte gidişi gibi; ama doğallıkla daha üst düzeyde bir birleşme. Eisenstein sinemayı bu birleşmeyi sağlamaya en yatkın bir sanat olarak görür. Ona göre, sinema bireşimsel bir sanattır, tüm sanattır, sanat ile bilimin bireşimine doğru ilerleyen bir sanattır. Basil Wright'in tuttuğu notlara göre, daha 1929 sonlarında Londra'daki Sinema Derneği'nde verdiği konferansta bunu şöy-

le dile getiriyordu: «Yaklaşmakta olan katıksız filmsel filmin gerçek örneğini ancak son zamanlarda anlamaya başladık. Şimdiye dek bu yönde ilerleyen filmler katıksız deneysel çeşittendi (anlıksal film). Ama şimdi, *sanat ile bilimin tümüyle yeni bir görüntüleme biçiminde bireşimi*'ni bulacağımız tarihsel an geldi. Bu yeni biçim simgesel değil, canlı ve resimsidir. Anlatım yöntemi, tümüyle devingendir, müzik gibi, ama müzik denli izlenimci değil. Yeni filmde Ses çok büyük bir rol oynayacak; ama yeni büyük noktalar ses uygulayımından *gelmeyecek*. Ses, yeni kurgu dizgesinin yeni öğelerinden biri olarak girecek. Sanatın değişik öğeleri birbirine karşıt değildir; önemli olan, *bütün* izlenim ve anlatım biçimlerine değgin yasayı bulmak ve bunların yönlerini birbirlerine göre *nasıl* değiştirdiklerini ortaya çıkarmaktır. Kurgu, bütün yönleriyle, tek ve aynı ilkeden kaynaklanmıştır» (30:485).

• **Sonuç**

Eisenstein'ın kuramının belli başlı noktalarını, temel dayanaklarını gördük; bu görüşleri yansıtan birçok alıntı aktardık, bunlar şimdi sunulacak olan «*Film Duyumu*» ve «*Film Biçimi*»ndeki yazılarıyla birlikte ele alındığında ortaya çıkan ilk sonuç, onun görüşlerinin özgünlüğüdür. Kendisine gelinceye dek başka kimsenin düşünmediği, el atmadığı sorunlara, konulara eğilmiş ya da başkalarının da değindiği kimi konuları bambaşka açılardan incelemiştir Eisenstein. Üstelik bunların çoğunun kılgıdan kaynaklanması ya da kılgıya gereç olması değerlerini daha da artırıyor. Denebilir ki, sinema düşüncesini, kuramını Eisenstein denli varsıllaştıran başka bir sinemacı ve düşünür yoktur. Sonuna dek geliştiremediği konularda bile en azından çok değerli çıkış noktaları, ip uçları ortaya koymuştur. Üstelik bütün bunlar yalnızca bir başlangıçtır. 1964-1970 arasında «*Altı Ciltte Seçme Yapıtlar*»ın yayımlanması bu bakımdan bir dönüm noktası olmuştur. Geride en azından bir o kadar daha gereç bulunuyor. Ayrıca Barthélemy Amengual'in dediği gibi, «Sovyet biliminin, uzun yıllar kuşkulu gözlerle bakılan biçimci eleştiriye (Rus Biçimcilerine), yapısal dilbilime, güdübilime (sibernetik), hatta ruhçözümlemeye (psikanalize) dönüşünün,

Eisenstein'ın çalışmalarını ön sıraya getirmesi» de (1:26) iyi bir gelişmedir ve ilerisi için çok şey vaat etmektedir. Nitekim aynı gelişme 1970'lerin ilk yıllarından başlayarak Batı ülkelerinde de gözlenmiş ve yukarıda adı geçen «*Seçme Yapıtlar*»ın ve çevirilerinin yayımlanmasıyla Eisenstein'ın sinema ve genel olarak sanat kuramındaki önemi yeniden gittikçe artmaya başlamıştır.

A. FİLM DİZELGESİ

a) Filmleri[1]

1923 **GLUMOV'UN GÜNLÜĞÜ**
(DNİYEVNİK GLUMOVA)

Eisenstein'ın görünçlüklediği *«Akıllı»* oyunu için hazırlanan kısa film.

Yönetmen: S.M. Eisenstein, *Görüntü yönetmeni:* Boris Frantzisson.

Oynayanlar: Grigori Aleksandrov *(Golutvin),* Maksim Strauch *(Mamiliyuka-Prolivno/Mamayev),* Aleksandr Antonov *(Joffre)* İvan Priyev *(Gordulin),* Vera Yanukova *(Bn. Mamiliyuka/Mamayeva),* İ. Yazıkanov *(Glumov),* Vera Muzikant *(Maşenka).* *Uzunluk:* 120 m, *İlk gösterim:* 22 Nisan 1923, Proletkult Merkez Arenası.

(Bu film yitikti; ancak Dziga Vertov'un *Vesenniya-ya Kinopravda/İlkbaharın Kinopravdası* adlı 16 sayılı *Kinopravda* haber filmi bulununca, bunun içinde *Proletkult'un İlkbahar Gülümseyişleri/Vesenniye ulibki Proletkulta* adıyla yer alan *GLUMOV'UN GÜNLÜĞÜ*'nün büyük bölümü de ortaya çıktı).

1924 **GREV (STAÇKA)**

Diktatörlüğe Doğru adlı, çevrilmeyen dizi filmin bir bölümü.

Yapım: Proletkult ile Moskova'daki Goskino Birinci İşliği (eski Hanjonkov İşliği), *Yönetmen:* S.M.

---

[1] Yarım kalan filmlerin yanına * imi konmuştur.

Eisenstein, *Yönetmen yardımcıları:* G. Mormonenko (G. Aleksandrov), J. Kravçunovski, Aleksandr Levşin, *Oyunluk yazarı:* Valeri Pletniyev ile Eisenstein, *Görüntü yönetmeni:* Edouard Tisse, *Görüntü yönetmen yardımcıları:* Vladimir Popov, Vasili Kvatov, *Bezemci:* Vasili Rakals, *Kurgucu:* Eisenstein. *Oynayanlar:* G. Aleksandrov *(ustabaşı),* Aleksandr P. Antonov *(grev komitesinden bir işçi),* İ. Kliyukvin *(bir işçi),* S. Mikail Gomorov *(bir işçi),* O.G. Petrovskaya *(üretimlik yöneticisinin otomobilindeki kadın),* İ. İvanov *(Okrana başkanı),* P.İ. Malek *(kukumav),* A.P. Kurbatov *(tilki),* A.P. Yanişevski *(maymun),* M. Strauch *(buldog).* Judith Glizer *(ayaktakımının kraliçesi),* Naumoviç *(bir jandarma),* A. Mormonenko *(bir yönetici),* Boris Yurtsev *(ayaktakımının kralı),* B.İ. Şaruyev *(üretimlik yöneticisi)* ve Proletkult'un öbür oyuncuları.

Çevirim: Temmuz-Ekim 1924. *İlk özel gösterim:* 19 Mart 1925 (ARKh'ta), 28 Mart 1925 Moskova'da. *İlk gösterim:* 28 Nisan 1925. *Uzunluk:* Özgün evirim 2.649 m, seslendirilmiş tecimsel evirim 1969 m, (108 dakika).

1969'da A. Ginzburg, S. Prokofiev'in 5. ve 6. Senfonilerinden seçilmiş parçalarla filmi seslendirmiştir.

Ödül: 1925 Paris Uluslararası Süsleme Sanatları Sergisi'nde Altın Madalya.

1925 **POTEMKİN ZIRHLISI**
(BRONENOSETS POTİOMKİN)

Yarım bırakılan *1905 Yılı* adlı filmin bir bölümü. *Yapım:* Goskino Birinci İşliği, Moskova, *Yapım yönetmeni:* R. Bloch, *Yönetmen, oyunluk yazarı, çevirim oyunluğu, kurgucu:* S.M. Eisenstein, *Özgün oyunluk yazarı:* Nina Agadjanova-Şutko ile Eisenstein. *Yönetmen yardımcıları:* («Demir Beşler» adıyla anılan) G. Aleksandrov, M. Strauch, M. Gomorov,

A. Levşin, A. Antonov, *Görüntü yönetmeni:* E. Tisse, *Görüntü yönetmen yardımcısı:* V. Popov, *Figüranların yöneticisi:* Yakov Bliok, *Bezemci:* V. Rakals, *Arayazılar:* Nikola Asseyev ile Eisenstein. *Oynayanlar:* A. Antonov *(Vakulinçuk),* Vladimir G. Barski *(Komutan Golikov),* G. Aleksandrov *(Komutan yardımcısı Gilyarovski),* M. Gomorov *(Matuşenko),* Bir şoför *(Doktor Binbaşı Smirnov),* Bir bahçıvan *(papaz),* Julia Eisenstein *(domuz yavrusu taşıyan kadın),* İ. Bobrov *(acemi er),* A. Levşin *(onbaşı),* Marusov *(bir subay),* Betris Vitoldi *(bebek arabasını süren anne),* A. Galuberman *(Aba, merdivenlerde ölen çocuk),* Prokopenko *(Aba'nın annesi),* Korobey *(kesik bacaklı denizci),* N. Poltavtseva *(kelebek gözlüklü kadın öğretmen),* Zerenin *(öğrenci),* Konstantin Feldman *(kendi gerçek rolünü* —Odesalı devrimcilerin Potemkin mürettebatına gönderdikleri temsilci öğrenciyi— *canlandırmıştır),* Andre Fayt, M. Strauch, Glotov *(Yahudi düşmanı kışkırtıcı). Çevirim:* Temmuz sonu-Ağustos 1925, Moskova ile Leningrad'da, 24 Ağustos-Kasım 1925 sonu, Odesa ile Sıvastopol'da. *Kurgu:* Kasım sonu-21 Aralık 1925. *İlk özel gösterim:* 21 Aralık 1925, Bolşoy Tiyatrosu. *İlk gösterim:* 16 Ocak 1926, Moskova ile Leningrad. *Türkiye'de ilk gösterim:* 16 Ekim 1967, Sinematek Derneği, İstanbul. *Uzunluk:* Özgün evirim 1850 m, tecimsel evirim 1740 m, (95 da.).

Seslendirmeler:

1926: Eisenstein, Bach'ın müziğinden yararlanarak bir düzenleme gerçekleştirdi.

1926: Edmund Meisel Almanya'da bir orkestra müziği besteledi.

1930: Phil Jutzi Almanya'da sesli bir evirim gerçekleştirdi. *Söyleşme:* A.J. Lippl, *Müzik:* E. Meisel.

1943: Hans Burger ABD'de kimi görünçlükler ek-

leyerek filmi seslendirdi. *Müzik:* Paul Abraham.

1950: Sergey Kazenov ile E. Kaşkeviç, Nikola Kriyukov'un bir müziğiyle filmi seslendirdiler (Türkiye'de gösterilen evirim).

1972: Arthur Kleiner, Eisenstein'ın öğrencisi Jay Leyda'nın bulduğu Meisel'in partiturunu kullanarak ABD'de filmin 16 mm'lik bir evirimini hazırladı.

1976: Naum Kleiman, Şostakoviç'in müziğini kullanarak filmin «kesin» sayılan bir evirimini gerçekleştirdi.

Ödüller:

1926: National Board of Film Review of Motion Picture, Inc. (New York Film Denetleme Kurulu) tarafından yılın en iyi filmi seçildi.

1952: Brüksel Şenlik Kurulu'nun bütün dünya film yönetmenleri arasında yaptığı soruşturmada sinema tarihinin en iyi filmi seçildi.

1953: İngiliz Sinema Enstitüsü'nün dergisi «*Sight and Sound*»un dünya sinema eleştirmenleri arasında açtığı soruşturmada sinema tarihinin en iyi filmleri arasında üçüncü seçildi.

1958: Brüksel Dünya Sergisi'nin bütün dünya sinema tarihçileri arasında yaptığı soruşturmada sinema tarihinin en iyi filmi seçildi.

1962: «*Sight and Sound*»un dünya sinema eleştirmenleri arasında yaptığı soruşturmada sinema tarihinin en iyi filmleri arasında altıncı seçildi.

1972 «*Sight and Sound*»un dünya sinema eleştirmenleri arasında yaptığı soruşturmada sinema tarihinin en iyi filmleri arasında üçüncü seçildi.

1978: İtalyan sinema eleştirmeni Fernaldo di Giammatteo'nun «*Kurtarılması Gerekli Yüz Film*» adıyla yayımladığı kitap için uluslararası on dokuz sinema eleştirmeni ve tarihçisi

arasında yaptığı soruşturmada en başta seçildi.

1982: «*Sight and Sound*»un dünya sinema eleştirmenleri arasında yaptığı soruşturmada sinema tarihinin en iyi filmleri arasında altıncı seçildi.

1927 **EKİM (OKTİYABR) / DÜNYAYI SARSAN ON GÜN (DİYESIAT DNİYEİ KOTORİYE POTRİASLİ MİR)**

Yapım: Moskova ve Leningrad Sovkino'su, *Yönetmen, oyunluk yazarı, kurgucu:* S.M. Eisenstein, *Yardımcı yönetmen:* G. Aleksandrov, *Yönetmen yardımcıları:* M. Strauch, M. Gomorov, İlya Trauberg, *Görüntü yönetmeni:* E. Tisse, *Görüntü yönetmen yardımcıları:* Vladimir Nilsen, V. Popov, *Bezemci:* Vladimir Kovrigin.
Oynayanlar: Vasili Nikolayeviç Nikandrov *(Lenin),* Nikola Popov *(Kerenski),* Boris Livanov *(Bakan Tereşçenko),* E. Tisse *(Bir Alman askeri),* Poydvoyski *(Devrimci Genel Kurmay Başkanı),* Çarlık Sarayının eski uşakları *(Kışlık Saray) personeli),* ayrıca ordu, donanma ve Leningrad halkından binlerce figüran.
Çevirim: 13 Nisan 1927 - 1927 eylül sonu, Leningrad'da; 9-11 Ekim, Moskova'da. *Kurgu:* 24 Eylül 1927 - Ocak 1928. *İlk özel gösterim:* 20 Ocak 1928, Leningrad. *İlk gösterim:* 14 Mart 1928, Moskova'da ve 100 salonda birden. *Uzunluk:* 2220 m (123 da.).

Seslendirmeler:

1928: E. Meisel filmin Almanya'daki gösterimi için bir müzik besteledi.

1967: G. Aleksandrov, Şostakoviç'in 11. ve 12. senfonilerini kullanarak sesli bir evirim gerçekleştirdi.

1926-29 **ESKİ İLE YENİ (STAROYE İ NOVOYE) / GENEL ÇİZGİ (GENERALNAYA LİNİYA)**

Yapım: Sovkino, Moskova, 1926-29. *Yönetmen, oyunluk yazarı, kurgucu:* S.M. Eisenstein, *Yardımcı yönetmen:* G. Aleksandrov, *Yönetmen yardımcıları:* M. Strauch, M. Gomorov, A. Antonov, A. Gonçarov, *Görüntü yönetmeni:* E. Tisse, *Görüntü yönetmen yardımcıları:* V. Nilsen, V. Popov, *Bezemci:* V. Kovrigin, V. Rakals, *Sanat yönetmeni:* Andre Burov. *Oynayanlar:* Marfa Lapkina *(Marfa),* M. İvanin *(oğlu),* Vasya Buzenkov *(Bir komsomol, Süt Kooperatifi yazmanı),* Nejnikov *(öğretmen Mitroşkin),* Çukmariyev *(kulak),* Kostya Vasilyev *(traktör sürücüsü),* Yudin *(Bir komsomol),* Kostya **Sukareva** *(üfürükçü),* G. Matvey *(rahip),* G. Matvri *(izci),* M. Palek, M. Gomorov, Kurtin, Efimkin *(dört köylü). Çevirim:* Kasım 1926-Ocak 1927, Bakû, Moskova, Leningrad, Rostov (Don), Mugana, Kuzey Kafkaslar. *Ekim*'in çevrilmesi için ara verilen *filmin tamamlanması:* Nisan-Mayıs 1929, Kuzey Kafkaslar ve Rostov yakınındaki «Dev/Gigant» Sovkozunda. *Kurgu:* Aralık 1928-Şubat 1929. *İlk gösterim:* 7 Ekim 1929, Moskova. *Uzunluk:* 2469 m (90 da.).

Seslendirmeler:

1929: Eisenstein 1929'da Avrupa'ya yaptığı sesli film inceleme gezisinde filmi seslendirmeyi tasarlıyordu, seslendirme taslağını hazırlamıştı, ancak bu gerçekleşmedi.

1972: S. Prokofiev'in bir müziğiyle sesli evirim.

1931-32 **YAŞASIN MEKSİKA! (QUE VIVA MEXICO! / DA ZDRAVSTVUYET MEKSİKA!)***

Yapım: Filmin çevrilmesi için yazar Upton Sinclair'in eşi Mary Craig Sinclair'ce özel olarak kurulan «Mexican Picture Trust» (Pasadena, California,

ABD), *Yönetmen, oyunluk yazarı:* S.M. Eisenstein, *Yardımcı yönetmen:* G. Aleksandrov, *Görüntü yönetmeni:* E. Tisse, *Görüntü yönetmen yardımcısı:* Gabriel Figueroa, Meksika hükümetince atanan *danışmanlar:* Adolphe Bestmaugard ile Augustin Aragon Leiva.

Oynayanlar: Özenci (amatör) oyuncular ve Meksika'nın çeşitli yörelerinin halkı. Tetlapayac çiftliğinin sahibi Julio Saldivara ile muhafızları, boğa güreşçisi David Liceaga kendi rollerini canlandırmışlardır. Isabel Villasenor *(Maria),* Martin Hernandez *(Sebastian).*

Çevirim: 14 Aralık 1930-Aralık 1931. U. Sinclair 1932 Ocağının ortasında yapımın durdurulmasını istedi. *Çevrilen bölümlerin uzunluğu:* Kaynaklara göre 35000 - 75000 m arası.

Eisenstein sağlığında filmin negatiflerini hiçbir zaman ele geçiremediğinden kurgusunu yapamadı. Bu filmden başkaları tarafından gerçekleştirilen çeşitli derlemeler ve kurgular şunlardır:

1933: *MEKSİKA'DA FIRTINA (THUNDER OVER MEXİCO). Yapımcı:* Sol Lesser, *Kurgucu:* Don Hayes ile Howard Aices, *Kurgucu yardımcıları:* Harry Chandlee ile Carl Him. *Müzik:* Hugo Riesenfeld, *İlk gösterim:* 10 Mayıs 1933, Los Angeles, *Uzunluk:* 13 makara (72 da). (Kullanılan bölümler: Öndeyiş, Sondeyiş ve «Maguey» oluntusu).

1933: *ÖLÜM GÜNÜ (DEATH DAY). Yapımcı:* Sol Lesser, *Kurgucu:* D. Antony, *İlk gösterim:* 27 Haziran 1933, Los Angeles, *Uzunluk:* 2 makara (yaklaşık 622 m).

1933: *S M. EISENSTEIN MEKSİKA'DA (S.M. EISENSTEIN IN MEXICO). Yapım:* Sol Lesser, *İlk gösterim:* 31 Ekim 1933.

1939: *GÜNEŞTE ZAMAN (TIME IN THE SUN). Yapımcı:* Marie Seton, *Oyunluk yazarı ve açıklamalar:* Marie Seton ile Paul Burnford, *Yardımcı:* Dorothy Baldwyn. *Açıklamaları okuyanlar:* Charles Frederick Lindsley, William Royal, Ponce Espino, Carlos Tarin, *Danışmanlar:* A. Bestmaugard ile A. Leiva, *Müzik yönetimi:* P. Espino, *Uzunluk:* 7 makara (55 da.).

1942: *MEKSİKA SENFONİSİ (MEXICAN SYMPHONY). Yapım:* Bell-Howell, *Kurgucu:* W. Kruse (öğretici altı belgeselden oluşan film).

1955: *EISENSTEIN'IN MEKSİKA TASARISI (EISENSTEIN'S MEXICAN PROJECT). Yapım:* Film Library Museum of Modern Art, New York, *Yönetmen:* Jay Leyda, *İlk gösterim:* 1957 kasım başı Fransız Filmliğinde (Paris). (Eisenstein'ın çevirdiği bölümlerin günlük çekimlerinin art arda sıralanmasından oluşan 8000 m'lik/yaklaşık 6 saatlik film).

1968: *EISENSTEIN, MEKSİKA 1931. Yapım:* SSCB Bilimsel Filmler Merkez İşliği, *Yönetmen:* Yakov Mirimov, *Uzunluk:* 283 m.

1979: *YAŞASIN MEKSİKA! (DA ZDRAVSTVUYET MEKSİKA!). Yapım:* Gosfilmofond, *Yönetmen:* G. Aleksandrov, *Uzunluk:* 85 da.

1935-37 **BEJİN BATAKLIĞI (BEJİN LUG)***

Yapım: Mosfilm, Moskova.
Birinci evirim: Yönetmen, çevirim oyunluğu yazarı: S.M. Eisenstein, *Oyunluk yazarı:* Aleksandr Rjeşevski (İvan Turgenyev'in *«Bir Avcının Öyküleri»*ndeki *«Bejin Bataklığı»* öyküsü ile babası tarafından öldürülen Pavel Morozov'un gerçek öyküsünden),

Yardımcı yönetmenler: Pera Ataşeva, M. Gomorov, Fiodor Filipov, Jay Leyda, N. Maslov, *Görüntü yönetmeni:* E. Tisse, *Görüntü yönetmen yardımcısı:* V. Nilsen, *Kurgucu:* Esfir Tobak, *Ses yönetmeni*: Leonid Obolenski ile Bogdankeviç, *Müzik:* Gavril Popov (film için bestelenen partitur sonradan «*Rus Senfonisi*» oldu), *Oyun danışmanı:* Elena Teleşeva. *Oynayanlar:* Vitya Kartaşov *(Stepok),* Boris Zakava (Vaktankov Tiyatrosunun yöneticisi, *Stepok'un babası),* E. Teleşava (Moskova Birinci Sanat Tiyatrosu'nun ve Kızılordu Tiyatrosunun yönetmeni, *Praskovi,* kolkoz başkanı), Erast Garin (Meyerhold Tiyatrosundan, *Praskovi'nin kocası),* Nikola Maslov, İ. Zaytsev, P. Juravliyev *(üç kundakçı),* F. Filipov *(doktor),* Biyerezovskaya *(ormandaki kız),* Eremiya *(kilisedeki bir kadın),* V. Orlov *(siyasal komiser),* Nikola Oklopkov *(bir köylü),* Stanislav Rostotski *(bir piyonye).*

Çevirim: 5 Mayıs 1935-Nisan 1936, Armavir, Harkov, Odesa, Yalta ve Moskova yakınları. (Çekimlerin yüzde altmışı çevrilmişken filmin yapımı Şumyatski'nin buyruğuyla durduruldu. Eisenstein filmin yeni bir evirimini gerçekleştirmeye karar verdi).

İkinci evirim (yukardakilerden değişik olanlar): *Oyunluk yazarları:* Eisenstein ile Isaac Babel, *Oynayanlar:* N. Kemelev (Stanislavski Sanat Tiyatrosundan, *Stepok'un babası),* P. Arjanov *(siyasal komiser).*

Çevirim: Ağustos 1936-Mart 1937 (Filmin çevrilmesi 17 Mart 1937'de Şumyatski'nin buyruğuyla kesinlikle durduruldu. Filme el kondu. Bu filmin Moskova'daki Mosfilm depolarına konan negatifi ile çalışma eşlemi, İkinci Dünya Savaşı sırasında bir hava akınındaki su baskınında yok oldu. Şumyatski'nin filme el koymasından önce, kurgucu Tobak'ın filmin her çekiminden Eisenstein için ayırmış olduğu birer resim 1960 yılları başında bulundu. 1967'de bu resimlerden N. Kleiman ile S. Yutkeviç tarafından

iki ayrı saydam kuşak gerçekleştirildi. Kurgucu Klavdiya Aleycva'nın hazırladığı bu iki kuşaktan biri kısadır (30 dakika), R. Yurenev'in açıklaması ve Prokofiev'in müziğiyle seslendirilmiştir. Öbürü uzundur (60 dakika), sessizdir ve birinci evirimin görüntüleri ile ikinci evirimin görüntülerinin art arda getirilmesiyle gerçekleştirilmiştir).

1938 **ALEKSANDR NEVSKİ / ŞİMAL HÜCUM TABURU (ALEKSANDR NEVSKİ)**

Yapım: Mosfilm, Moskova, *Yönetmen:* S.M. Eisenstein, *Oyunluk yazarı:* Eisenstein ile Piotr A. Pavlenko, *Yardımcı yönetmen* (ikinci takım): Dimitri Vasiliyev, *Yönetmen yardımcıları:* N. Maslov, Boris İvanov, *Görüntü yönetmeni:* E. Tisse, *Görüntü yönetmen yardımcısı:* S. Uralov, *Alıcı yönetmenleri:* A. Astafiyev, N. Bolşakov, *Ses:* V. Bogdankeviç, *Ses yardımcısı:* B. Volski ile V. Popov, *Özel etkiler, hileler, maketler:* L. Porosov, *Kurgucular:* Eisenstein ile E. Tobak, *Bezemler:* Yosif Şpinel ile Nikola Solovyev, *Giysiler:* Konstantin Eliseyev (Eisenstein'ın taslaklarına göre), *Müzik:* S. Prokofiev (Prokofiev daha sonra bu film müziğinden «*Aleksandr Nevski kantatı*»nı gerçekleştirdi), *Şarkılar:* Vladimir Lugovski, *Donatımcı:* İ. Vakar, *Oyun danışmanı:* E. Teleşeva, *Tarih danışmanı:* A. Artsikovski, *Askerlik danışmanı:* K. Kalmikov.

Oynayanlar: Nikola Çerkasov *(Prens Aleksandr Yaroslaviç Nevski),* N. Oklopkov *(Vasili Buslay),* Aleksandr L. Abrikosov *(Gavrilo Oleksiç),* Dmitri Orlov *(İgnat,* pusatçı), Varvara Masilitinova, *(Amelfa Timofeyevna,* Buslay'ın annesi), Vera İvaşeva *(Olga,* Novgorod'lu genç kız), Anna Danilova *(Vasilisa,* Pskov'lu genç kız), Vasili Novikov *(Pavşa, Pskov* voyvodası, Vasilisa'nın babası), Nikola Arski *(Domaş Tverdislaviç,* Novgorod'lu boyar), Sergey Blini-

kov *(Hain Tverdilo,* Pskov Belediye Başkanı), İvan Lagutin *(Rahip Ananias,* Tverdilo'nun adamı), Vladimir Erşov *(Von Balk,* Töton Tarikatının başkanı), N. Vitovtov, A. Gulkovski *(iki Töton şövalyesi),* Lev Fenin *(Piskopos),* Naum Rogojin *(Kara Keşiş),* Lian Kun *(Kubilay Han),* İ. Kluvkin *(Pskov'lu bir savaşçı),* P. Passkov *(Mikula),* L. Yudov *(Savka),* N. Aprin *(Mişalka).*
Çevirim: Mayıs-Kasım 1938, *İlk özel gösterim:* 23 Kasım 1938, *İlk gösterim:* 1 Aralık 1938. *Türkiye'de ilk gösterim:* 1939 (Türkiye'de *Şimal Hücum Taburu* adıyla gösterime çıkmıştır), *Uzunluk:* 12 makara, 3044 m (111 da.).

Ödüller:

1939: Lenin Nişanı ve Stalin Birinci Ödülü (1 Şubat).
1940: Devlet Büyük Ödülü (15 Mart 1940).

1939 **BÜYÜK FERGANA KANALI (BOLŞOY FERGANSKİ KANAL)***

Yapım: Mosfilm, *Yönetmen:* S.M. Eisenstein, *Oyunluk yazarları:* Eisenstein ile Piotr Pavlenko, *Görüntü yönetmeni:* E. Tisse, *Müzik:* S. Prokofiev.
(Film, savaşın patlak vermesiyle yarım kaldı. Çevrilen hazırlık parçalarından kısa bir belgesel gerçekleştirildi).

1942-46 **KORKUNÇ İVAN (İVAN GROZNİ)**
Birinci Bölüm: **KORKUNÇ İVAN**

Yapım: Birleşik Merkez Sinema İşliği, Alma Ata, 1944, *Yapım yönetmenleri:* E. Eydus, İ. Soluyanov, İ. Vakar, *Yönetmen, oyunluk ve söyleşme yazarı:* S.M. Eisenstein, *Yönetmen yardımcıları:* Boris

Sveşnikov, Lev Aronoviç İndenbom, Vera Kuznetsova, İ. Bir, B. Buniyev, *Görüntü yönetmenleri:* E. Tisse (dış çekimler), Andre Moskvin (iç çekimler), *Alıcı yönetmeni:* V. Dombrovski, *Alıcı yönetmen yardımcısı:* F. Soluyanov, *Ses yönetmenleri:* V. Bogdankeviç ile B. Volski, *Kurgucu:* Eisenstein, *Kurgucu yardımcıları:* E. Tobak, L. İndenbom, *Bezemci:* Y. Şpinel (Eisenstein'ın taslaklarına göre), *Giysiler:* Leonida Naumova (Eisenstein'ın taslaklarına göre), *Giysiciler:* Jakob İliç Rayzman ile M. Safonova, *Makyajcı:* V. Goryunov, *Makyajcı yardımcısı:* E. Şakon, *Müzik:* S. Prokofiev, *Şarkılar:* V. Lugovski, *Orkestra yönetmeni:* A. Staseviç, *Din ve tarih danışmanı:* Başrahip P. Tsvetkov, *Donatımcı:* V. Lomov.

Oynayanlar: N. Çerkasov *(Korkunç İvan),* Ludmila Tselikovskaya *(Çariçe Anastasya Romanova),* Serafina Birman *(Evfrosinya Staritskaya,* İvan'ın halası), Pavel Kadoçnikov *(Vladimir Andreyeviç Staritski,* Evfrosinya'nın oğlu), Mikail Nazvanov *(Prens Andre Kurbski),* Andre Abrikosov *(Prens Fedor Koliçev,* daha sonra Moskova metropoliti *Filip* olur), Aleksandr Mgebrov *(Boyar Kolşeyin,* daha sonra Novgorod piskoposu *Pimen* olur), Mikail Jarov *(Malyuta Şkuratov),* Ambroise Buçma *(Aleksey Basmanov),* Mikail Kuznetsov *(Fedor Basmanov,* Aleksey'in oğlu), Vladimir Balaşov *(Piotr Volinyets),* S. Timoşenko *(Livonya elçisi),* A. Rumniyev *(bir yabancı),* Maksim Mikaylov *(Başdiyakos),* Vsevolod Pudovkin *(Nikola Bolşoy Kolpak: Nikola Büyük Kalpak, Meczup Nikola).*

Çevirim: Nisan 1943-Haziran 1944, Alma Ata'da. *Kurgu:* Ağustos 1944-Ekim 1944 Moskova'da. *İlk özel gösterim:* 28 Ekim 1944, *İlk gösterim:* 30 Aralık 1944. Türkiye'de ilk gösterim: Nisan 1966, Sinematek Derneği, İstanbul. *Uzunluk:* 2745 m (100 da.).

Ödüller:

1946: Birinci Sınıf Devlet Büyük Ödülü (Stalin Ödülü) (26 Ocak).
1946: Büyük Yurtseverlik Savaşı (2. Dünya Savaşı) sırasındaki yiğitçe çalışma için madalya (23 Kasım).

İkinci Bölüm: **BOYARLARIN DÜZENİ**

Yapım: Mosfilm, Moskova. *Uygulayım takımı:* İlk bölümdeki gibi, ek olarak: *Bale yöneticisi:* R. Zakarov, *Donatımcılar:* İ. Soluyanov, İ. Vakar, A. Eydus.
Oyuncular: Çoğunluk ilk bölümdeki gibi, ek olarak: Erik Piriyev *(İvan Vasilyeviç'in çocukluğu),* Pavel Masalski *(Polonya Kralı Sigismond),* Anna Golşanski *(Polonyalı bir kadın).*
Ek çevirim: Eylül-Aralık 1945, Moskova'da, *Kurgu:* Ocak-Şubat 1946. *İlk gösterim:* İkinci bölüm, SSCB Komünist Parti Merkez Komitesi'nin 4 Eylül 1946 günlü kararıyla kınandığından gösterime çıkarılmadı; ancak on iki yıl sonra, 1 Eylül 1958'de Moskova'da gösterime çıkabildi. *Türkiye'de ilk gösterim:* Nisan 1966, Sinematek Derneği, İstanbul. *Uzunluk:* 2374 m (90 da.).
Ödüller:

1962: «*Sight and Sound*»un soruşturmasında sinema tarihinin en iyi filmleri arasında *Potemkin* ve *Bisiklet Hırsızları*'yla birlikte altıncı (iki bölümü birden).
1978: Di Giammatteo'nun kitabındaki oylamada *Asri Zamanlar* ve *Harp Esirleri*'yle birlikte yedinci seçildi.

b) Katılığı kimi film çalışmaları

1924 **YALDIZLI ÇÜRÜME**

Fritz Lang'ın *Dr. Mabuse*'sinin *(Dr. Mabuse der Spieler)* (1922) Ester Şub ve Eisenstein tarafından yapılan yeni kurgulaması (29-31 Mart).

1929 **SARRAZ FIRTINASI (TEMPETE SUR LA SARRAZ / THE STORMING OF LA SARRAZ)**

Yönetmen: S.M. Eisenstein, *Oyunluk yazarı:* Hans Richter, *Görüntüler:* E. Tisse.

Oynayanlar: Eisenstein, Richter, Léon Moussinac, Bela Balasz, Walter Ruttmann, Ivor Montagu, Alberto Cavalcanti, Jack Isaaks, Janine Bouissounouse, Hiroshi Higo ve başkaları.
(3-7 Eylül 1929'da İsviçre'de Sarraz Şatosunda toplanan Birinci Uluslararası Bağımsız Sinema Kongresi (CICI) sırasında doğaçlamayla çevrilen film: «Sanat filmleri»ni simgeleyen beyaz giysili Bouissounouse şatonun en yüksek kulesinden iple sallandırılmıştır. Birbiriyle çarpışan iki ordu, Bouissounouse'u ele geçirmeye çalışır. Biri, Balasz'ın komutasındaki tecimsel sinema ordusu; öbürü, Eisenstein'ın komutasındaki bağımsız sinema ordusudur. Bu kısa filmi, Eisenstein ile arkadaşlarının İsviçre'den Berlin'e giderken yolda yitirdikleri ya da Berlin'deki bir film korumalığında yittiği sanılmaktadır. Ama filmin belki de hiç var olmadığı, çünkü Tisse'nin alıcıyı filmsiz çalıştırdığı da ileri sürülmektedir. Bununla birlikte bu «film»den geriye birçok fotoğraf kalmıştır).

1930 **DUYGUSAL AŞK ÖYKÜSÜ (ROMANCE SENTIMENTALE)**

Yapımcı: Leonard Rosenthal («İnci Kralı»), *Yapım yönetmeni:* Simon Schiffrin, *Yönetmenler:* G. Aleksandrov ile Eisenstein, *Görüntü yönetmeni:* E. Tisse, *Kurgu:* Aleksandrov ile Eisenstein, *Müzik:* Arkangelski.

Oynayan: Mara Giry.
Çevirim: Aralık 1929-Mart 1930, Tobis-Klang Film İşlikleri, Epinay (Fransa).

(Kısa müzikli film. Şarkıcı olmak isteyen M. Giry'nin eşi milyoner L. Rosenthal, filmin çevrilmesine ancak Eisenstein'ın adının eklenmesiyle razı olduğundan, ABD'ye gidinceye dek para sıkıntısından kurtulmak için Eisenstein adının yönetmenlerden biri olarak konmasını kabul etmiştir. Eisenstein'ın filmdeki işlevi, danışmanlıktan öteye gitmemektedir).

1932 **BEŞ YILLIK PLAN**

(Eisenstein, New York'tan Avrupa'ya hareketinden önce, SSCB'nin ABD'deki film dağıtım örgütü «Amkino»nun elindeki belgesel filmlerden bu derleme filmi gerçekleştirdi).

1935 **MEY LAN-FAN**

Eisenstein ile bir haber filmi alıcı yönetmeninin, Çinli oyuncu Mey Lan-Fan'ın Moskova'daki turnesiyle ilgili belgeseli (Mart).

1940 **BORİS GODUNOV**

Eisenstein'ın, sinemacı ve tarihçilerin katıldığı «Tarihsel Film Sorunu» konulu toplantıda gösterilmek üzere hazırladığı çok kısa film. Puşkin'in «*Boris Godunov*»undan Godunov'un monoluğunu çözümlemek ereğiyle Eisenstein'ın resimlerine dayanılarak hazırlanmıştır (6 Mart).

c) Film tasarıları

1924 **BİRİNCİ SÜVARİ ORDUSU (KONARMİA)**

Yapım: Sevzapkino, *Oyunluk yazarı:* Isaac Babel (*«Kızıl Süvariler»* adlı kendi kitabından, 1917), *Görüntü yönetmeni:* E. Tisse.
(Tasarıdan 1929 sonunda vazgeçildi).

1925 **1905 YILI (1905 GOD)**

Yapım: Goskino, *Oyunluk yazarı:* Agadjanova-Şutko ile Eisenstein, *Görüntü yönetmeni:* Aleksandr Levitski ile Evgeni Slavinski.
Çevirim: Temmuz sonu, Moskova ile Leningrad'da; Ağustos sonu Odesa'da.
Eisenstein 1925 Eylülünün ortasında *1905 Yılı*'nın on oluntusundan yalnız birini çevirmeye karar verir, bu film *Potemkin Zırhlısı* olacaktır.

1925 **BENİA KRİKS'İN UĞRAŞI**
I. Babel'in *«Odesa Öyküleri»*ndeki bir öyküden.

1926 **CUNGO**
Oyunluk yazarı: S.M. Tretyakov. (Çin devrimi konusunda).

1926 **BEŞ DAKİKA**
Oyunluk yazarı: S.M. Tretyakov.

1926 **SIRÇA EV (STEKLİYANNİ DOM)**
1930'da Hollywood'da yeniden ele alınan tasarı.

1927-28 **KAPİTAL**
(Karl Marx'ın *«Das Kapital»*inden).

1928 **M.M. TRAFİK**
Güldürü.

1929 **BUENOS AIRES YOLU (LE CHEMIN DE BUENOS AIRES)**
Oyunluk yazarları: Eisenstein ile I. Montagu (Fransız gazetecisi Albert Londres'un aynı addaki röportajından, 1927).

1929 **GERMINAL**
Emile Zola'nın aynı addaki romanından.

1929 **SIR BASIL ZAHAROFF / KARANLIKLARIN ADAMI**
Uluslararası silah satıcısı Zaharoff'la ilgili olarak

Fransız, İngiliz, sonra da Amerikan yapımcılarına önerilen tasarı.

1929 **SİLAHLAR İLE İNSAN (ARMS AND THE MAN)**

George Bernard Shaw, filmin ABD'de ve oyunun hiç değiştirilmeden çevrilmesi koşuluyla bu addaki güldürüsünü Eisenstein'a önermişti. Paramount yapımevi bu tasarıyı benimsemedi (Kasım).

1930 **ULYSSES**

Eisenstein, James Joyce'la, yazarın bu romanının uyarlanması konusunu görüştü (Mart-Nisan).

1930 **DÜNYALAR SAVAŞI (THE WAR OF THE WORLDS)**

H.G. Wells'in romanından. Jesse Lasky'nin «Paramount» yapımevi adına önerdiği bu uyarlama, daha sonra yapım giderlerinin çok yüksek olacağı gerekçesiyle yine aynı yapımevince benimsenmedi (Nisan).

1930 **DEMİR SELİ**

Oyunluk yazarı: V. Turkin (Aleksandr Serafimoviç'in aynı adlı romanından). «Paramount» öneriyi benimsemedi (Temmuz-Ağustos).

1930 **SIRÇA EV (GLASS HOUSE)**

Jesse Lasky'nin benimsediği tasarı. Ne var ki Eisenstein, Aleksandrov, Montagu ve «Paramount»un öbür birkaç oyunluk yazarı, benimsenebilecek bir oyunluk gerçekleştiremediler.

1930 **SUTTER'İN ALTINI (SUTTER'S GOLD)**

Oyunluk yazarları: Eisenstein, Aleksandrov, Montagu (Fransız yazarı Blaise Cendrars'ın *«Altın/L'Or»* adlı romanından). «Paramount» tasarıyı benimsemedi.

1930 **KARA MAJESTE (BLACK MAJESTY)**

Toussaint-Louverture'ün Haiti'deki silah arkadaşı Henri-Christophe'la ilgili. «Paramount»un benim-

semediği bu tasarı sonradan SSCB'de yeniden ele alındı. Başrolde Amerikalı zenci şarkıcı Paul Robeson'un oynaması öngörülmekteydi. Bu tasarı 1933'-te Moskova'da yeniden ele alındı.

1930 **ZOLA'NIN DURUŞMASI / DREYFUS OLAYI**

1930 **BİR AMERİKAN TRAJEDİSİ (AN AMERICAN TRAGEDY)**

Oyunluk yazarları: Eisenstein, Aleksandrov, Montagu (Theodore Dreiser'in aynı addaki romanından). Dreiser'in onayından geçen bu uyarlamayı «Paramount» Amerikan toplumunu suçlayıcı bularak benimsemedi, daha sonra aynı konunun çevrilmesini Joseph von Sternberg'e verdi (1931'de Sylvia Sydney, Philip Holmes, Frances Dee ile), Dreiser buna karşı dava açtı. Aynı roman 1951'de George Stevens eliyle *İnsanlık Suçu (A Place in the Sun)* adıyla da çevrildi. *(Oynayanlar:* Montgomery Clift, Elizabeth Taylor, Shelley Winters) (Eylül).

1930 **YAŞAMDA BİR KEZ (ONCE IN A LIFETIME)**

Moss Hart ile George S. Kaufman'ın Hollywood'u yergileyen bu güldürüsünün yapıt haklarını Eisenstein SSCB için aldı (Kasım).

1930 Japonya'da bir film. Ülkesine Japonya üzerinden dönmeyi düşünen Eisenstein, burada bir film çevirmek için girişimlerde bulundu.

1932 **ÇAĞDAŞ BİR «TANRILARIN ÇÖKÜŞÜ» (A MODERN «GÖTTERDAMMERUNG»)**

Eisenstein Berlin'deyken iki milyarderin yaşamöyküsüyle ilgilendi. Bunlar: Gizemli bir biçimde ortadan yiten «kibrit kralı» Ivan Kreuger ile kendini bir uçaktan atan Loewenstein'dı. Eisenstein aynı tasarıyı 1940'ta yeniden ele aldı (Mayıs).

1932-33 **M.M.M.(MAKSİM MAKSİMOVİÇ MAKSİMOV)**

SSCB'nin turizm örgütü İnturist'e ve SSCB'deki

kentsoylu kalıntılarına yöneltilmiş yergi. *Oyuncular:* J. Glizer, M. Strauch. Tasarı «Soyuzfilm»ce benimsenmesine, deneme filmleri çevrilmesine karşın gerçekleşmedi.

1933-34 MOSKOVA (MOSKVA)

Oyunluk yazarları: Eisenstein ile Nathan Abramoviç Zarki. *Yaşasın Meksika!* örneği üzerine tasarlanmış, Moskova'nın yüzyıllar boyu süren tarihini bir işçi ailesinin kuşaklarıyla anlatmayı amaçlayan geniş boyutlu film. Tasarı, Zarki'nin 17 Temmuz 1935'te bir kaza sonucu ölmesi üzerine bırakıldı.

1933 ŞAHNAME

Firdevsi'nin aynı addaki ünlü yapıtından.

1933-34 **KARA MAJESTE (BLACK MAJESTY)**

Oyunluk: Anatoli K. Vinogradov'un *«Siyah Konsül» («Çornii Konsul»)*, John Vandercook'un *«Siyah Majeste» («Black Majesty»)*, Otten'in *«Siyah Napoleon» («Der schwarze Napoleon»)* oyunu ile Percy Waxman'ın *«Siyah Napoleon» («The Black Napoleon»)* adlı yapıtlarından. *Çevirim oyunlüğü:* VGİK öğrencileriyle birlikte Eisenstein, *Oyuncu:* Paul Robeson.

1935 **İNSANLIĞIN HALİ (LA CONDITION HUMAINE)**

Oyunluk yazarları: André Malraux ile Eisenstein (Malraux'nun aynı addaki romanından) (Ağustos).

1936 **ÇİRKİN DÜŞES**

Lion Feuchtwanger'in aynı adlı tarihsel romanından.

1936 **DEMİRYOLU**

(Mayıs).

1937 **İSPANYA**

Oyuncular: J. Glizer, M. Strauch, P. Robeson, P. Ataşeva. İspanyol iç savaşı konusunda (Mayıs-Haziran).

1937 **BİZ, RUS HALKI (MYİ, RUSKİİ NAROD)**
Oyunluk yazarları: Vsevolod Vitalyeviç Vişniyevski ile Eisenstein (İlkbahar).

1937 **SUVAROV'UN ALPLERİ GEÇİŞİ**

1937 **DELİ PETRO'NUN ZENCİSİ**
Büyük Petro'nun zencisi, Petro'nun Habeşistan kökenli kölesidir ve Puşkin'in dedesi olmaktadır. Puşkin'in aynı adlı yapıtından.

1937 **İGOR ORDUSUNUN DESTANI (SLOVU O POLKU İGOREVE)**
12. yy.ın ünlü halk masalı.

1938-39 **PEREKOP/FRUNZE**
Oyunluk yazarları: Aleksandr Aleksandroviç Fadeyev, Lev Venyaminoviç Nikulin ile Eisenstein.
Kırım'daki iç savaşın bir oluntusu: 12 Kasım 1920'de Kızılordu, Vrangel'in ordusunu denize döktü, bu olay iç savaşın sonu sayılır (Kasım-Mart).

1939 **FRANSA'NIN KIZI (FILLE DE FRANCE)**
Guy de Maupassant'ın «*Mademoiselle* Fifi» öyküsünden.

1939 MİHAİL VASİLYEVİÇ LOMONOSOV - GIORDANO BRUNO - VEBA/KARA ÖLÜM (LA PESTE/LA MORT NOIRE) - TOMMASO CAMPANELLA - ALBAY T.-E. LAWRENCE
SSCB Sinemacılık Yönetimi, ilk Sovyet renkli filmini çevirmesi için Eisenstein'a bu konuları önerdi. Ancak Eisenstein bu sıralarda Puşkin'le ilgili bir film çevirmekten başka bir şey düşünmediği için bunları benimsemedi (Aralık).

1940-44 **OZANIN AŞKI**
Puşkin'in yaşamıyla ilgili renkli film tasarısı.

1940 **BİR İMPARATORLUĞUN SAYGINLIĞI / BEYLİS OLAYI**
L.-R. Şeynin'in oyunundan. 1911'de bir Yahudi bir

Hıristiyan çocuğunu törenle kurban etmekten suçlanır. (Bu konu Amerikan yönetmeni John Frankenheimer tarafından *Kievli Adam*'da *(The Fixer)* işlendi, 1968 (Mayıs-Haziran).

1940 **KREMLİN'İN ÇANLARI (KREMLEVSKİYE KURANTİ)**

Oyunluk yazarı: Nikola Pogodin (aynı addaki kendi oyunundan). Lenin'in SSCB'nin elektriklendirilmesi planıyla ilgili. Bu oyun sonradan, 1946'da Sergey Yutkeviç tarafından *Rusya Üzerinde Işık (Svet nad Rossiye)* adıyla çevrildi, fakat gösterimi yasaklandı.

1941 **MOSKOVA DİRENİYOR (MOSCOW FIGHTS BACK)**

Yönetmenler: Eisenstein ile Quentin Reynolds. Bu uzun belgeselin hazırlığı, Nazilerin ilerleyişi üzerine Moskova'daki bütün yabancı gazetecilerin Rusya'nın içlerine gönderilmeleri üzerine durduruldu (Sonbahar).

1943 **KARAMAZOV KARDEŞLER (BRATYA KARAMAZOVİ)**

Dostoyevski'nin aynı addaki romanından.

1945 TERSİNE DÜNYA

Önceleme türünde yergi.

1945 **PAGANINI**

A.K. Vinogradov'un romanından. *Oyuncu:* N. Çerkasov.

1946 HARVEY

Amerikalı yazar Mary Coyle Chase'in oyunundan. (Görünmeyen bir tavşanla ilgili bu oyun, 1950'de ABD'de Henry Koster tarafından çevrilmiştir. *Oynayanlar:* James Stewart, Josephine Hull, Cecil Kellaway, Peggy Dow).

ç) Eisenstein'a önerilen ama benimsenmeyen öneriler (1929 - 1931)

Nestlé, Bir Dünya Turu; Belçika'nın Yüzüncü Bağımsızlık Yıldönümü; Simon Bolivar; İngiliz Sömürge Afrikası; Misyoner Rahiplerin Kuzey Amerikalı Kızılderililerce Öldürülüşü; Yahudi Süss (Lion Feuchtwanger'in romanından; bu konu 1934'te İngiltere'de Lothar Mendes tarafından filme alındı); *Dönüş Yolu* (E.-M. Remarque'ın «*Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*» adlı romanının arkası); *Büyük Otel* (Vicki Baum'un romanından, 1932'de ABD'de Edmund Goulding tarafından çevrildi); *Don Kişot* (Fedor Şalyapin'in önerisi; Şalyapin aynı konuyu 1934'te Fransa'da G.W. Pabst'ın yönetiminde oynadı); *Kim* (Rudyard Kipling'ten; aynı konu 1950'de ABD'de Victor Saville tarafından çevrildi); *Öldürdüğüm Adam.*

d) Eisenstein'la ilgili filmler

1930 **EISENSTEIN HOLLANDA'DA (HET BEZOEK VAN EISENSTEIN AM HOLLAND)**
Hollanda Filmliği'nin Eisenstein'ın Hollanda gezisiyle ilgili belgesel.

1958 **EISENSTEIN**
Yönetmen: V. Katanjan, *Oyunluk yazarı:* Rostislav Yurenev, *Yapım:* Belgesel Filmler Merkez İşliği, Moskova.

1968 **SERGEJ EISENSTEIN**
Yönetmen: Norman Swallow (İngiltere).

1968 **EISENSTEIN MEKSİKA 1931**
Yönetmen: Yakov Mirimov (SSCB).

1973 **SERGEY EISENSTEIN**
Yönetmen: Grigori Aleksandrov.

Sovyet ve İngiliz televizyonları için hazırlanmış belgesel. Eisenstein'ın filmlerinden seçilmiş parçalar ile Strauch, Kuleşov, Şklovski, Birman, Yutkeviç, John Grierson, René Clair, King Vidor ve başkalarının Eisenstein'la ilgili anıları (SSCB).

1976 **ESKİ İLE YENİ ÜZERİNE YENİ BİLGİLER**

Yönetmen: Leonid Kristi (SSCB).

B. TİYATRO DİZELGESİ[1]

1920 **DAVA**

Gogol'den. *Yönetmen, bezemci:* Eisenstein. Velikiye Luki Garnizonu Ekin Derneği. İlk gösteri: 9 Şubat 1920.

1920 **HIK DEMİŞ BURNUNDAN DÜŞMÜŞ**

Arkadi Averçenko'nun güldürüsü. *Yönetmen, bezemci:* Eisenstein. *İlk gösteri:* 9 Şubat 1920, Velikiye Luki.

1920 **MARAT**

N. Nikolayev'in dramı. *Yönetmen, bezemci, giysici:* Eisenstein. *İlk gösteri:* 19 Mart 1920, Velikiye Luki.

1920 **KUMARBAZLAR (İGROKİ)**

Gogol'den. *Yönetmen, bezemci, giysici:* Eisenstein. *İlk gösteri:* 19 Mart 1920. Velikiye Luki.

1920 **BASTİL'İN ELE GEÇİRİLİŞİ (LA PRISE DE BASTILLE)**

Romain Rolland'dan.

GEORGES DANDIN

Molière'den. *Bezemler:* Eisenstein. *İlk gösteri,* Nisan 1920, Velikiye Luki.

1921 **ÇAR AÇLIK (ÇAR GOLOD)**

Leonid Andreyev'in güldürüsü. *Yönetmen:* V. Tikonoviç, *Bezemci:* Eisenstein. *İlk gösteri:* 21 Nisan 1921, Proletkult Merkez Arenası, Moskova.

---

1 Eisenstein'ın katıldığı tiyatro çalışmaları yüzü aşkındır. Burada en önemlilerini belirttik.

1921 **PROLETKULT'UN TANLARI**

V.V. İgnatov'dan. *Bezemci, giysici:* Eisenstein. *İlk gösteri:* 1 Mayıs 1921, Proletkult'un Birinci Emekçi Tiyatrosu, Moskova.

1921 **MEKSİKALI (MEKSİKANETS)**

Jack London'un «*The Mexican Felipe Rivera*» adlı öyküsünden. *Uyarlama:* Boris Arvatov. *Yönetmen:* Valeri Smişlayev ile Eisenstein. *Bezemciler:* Eisenstein ile İ. Nikitin. *Oynayanlar:* M. Strauch, J. Glizer, A. Aleksandrov, İ. Piriyev. *İlk gösteri:* 18 Mayıs 1921, Birinci Emekçi Tiyatrosu, Moskova.

1921 **TİYATRO PARODİLERİ: Her Akıllıya Bir Operet Yeter; Kaynatılmamış Su İçmeyin; Doğum Muştusu** (Paul Claudel'den)

Betik: Vladimir Mass, *Yönetmen:* Foregger, *Bezemci, giysici:* Eisenstein ile Yutkeviç. *İlk gösteri:* Frogger'in Tiyatro İşliği (Mastfor), Moskova.

1922 **ATLARA İYİ DAVRANIN**

V. Mass'ın güldürüsü. *Yönetmen:* N. Foregger, *Bezemci, giysici:* Eisenstein ile Yutkeviç. *İlk gösteri:* Ocak 1922, Mastfor.

1922 **ÇOCUK HIRSIZI**

Adolphe Dennery'nin «*İki Öksüz Kız*»ından «*Les Deux Orphelines*»).

PETRA'NIN OLAĞANÜSTÜ TRAJEDİSİ

Aleksandr Tayrov'un Moskova'daki Kamerni Tiyatrosunda görünçlüklediği Racine'in «Phèdre»inin karikatürü.

Betik yazarı, yönetmen: N. Foregger, *Bezemci:* Eisenstein. *İlk gösteri:* 1922 başları, Mastfor.

1922 **KIRIK KALPLİLER EVİ (HEARTBREAK HOUSE)**

George Bernard Shaw'dan. *Yönetmen*: Vsevolod Meyerhold. *Bezemci, giysici:* Eisenstein ile Yutkeviç. *İlk gösteri:* 25 Nisan 1922, Ekin Merkez Tiyatrosu, Moskova.

1922 **UÇURUM (BEJNA)**

V. Pletniyev'in güldürüsü. *Yönetmen:* M. Altman: *Bezemci:* Eisenstein. *İlk gösteri:* Proletkult Tiyatrosu, Moskova.

1922 **TARELKİN'İN ÖLÜMÜ (SMERT TARELKİNA)**

Aleksandr Sukovo-Kobilin'in güldürüsü. *Yönetmenler:* V. Meyerhold ile Eisenstein. *İlk gösteri:* 24 Kasım 1922, Meyerhold Tiyatrosu (TİM).

1923 **AKILLI (MUDRETS)**

Nikola Ostrovski'nin *«Her Akıllının Saf Yanı» («Na vsakogo mudretsa dovol'no prostoti»)* adlı oyununun parodisi (Ostrovski'nin bu oyunu 1984 başlarında yurdumuzda *«Utanmazın Günlüğü»* adıyla görünçlüklenmeye hazırlanıyordu).

Betik yazarı: S.M. Tretyakov. *Yönetmen, bezemci:* Eisenstein. *Oynayanlar:* M. Strauch, G. Aleksandrov, V. Yanulsova, V. Muzikant, A. Antonov, İ. Piriyev. *İlk gösteri:* 22 Nisan 1923, Proletkult Tiyatrosu, Moskova (Bu gösteride Eisenstein'ın oyun için hazırladığı ilk filmi *Glumov'un Günlüğü* adlı kısa filmi de yer almaktaydı).

1923 **MOSKOVA İŞİTİYOR MUSUN? (SLİŞİŞ MOSKOVA?)**

S.M. Tretyakov'un «agit-Guignol»ü. *Yönetmen, bezemci:* Eisenstein. *Oynayanlar:* J. Glizer, G. Aleksandrov. *İlk gösteri:* 7 Kasım 1923, Proletkult Tiyatrosu, Moskova.

1924 **GAZ MASKELERİ (PROTOVİGAZİ)**

S.M. Tretyakov'un «agit-Guignol»ü. *Yönetmen* Eisenstein. *İlk gösteri:* Şubat-Mart 1924, Moskova Havagazı Üretimliği.

1940 **WALKÜRE (DIE WALKÜRE)**

Richard Wagner'in *«Der Ring des Nibelungen» («Nibelung'ların Halkası»)* adlı dörtlüsünün ikinci bölümü olan opera. *Yönetmen:* Eisenstein. *Bezemci, giy-*

sici: (Eisenstein'ın taslaklarına dayanarak) Peter Williams. *Orkestra yönetmenliği:* Vasili Nebolsin. *Oynayanlar:* N.D. Şpiller *(Sieglinde),* Margarita Butenina *(Brünenhilde),* Elena Slivinskaya *(Fricka),* Aleksandr Kanayev *(Siegmund),* Vasili Lubenkov *(Hundling),* İnnokenti Redikulçev *(Wotan). İlk gösteri:* 21 Kasım 1940, Bolşoy Tiyatrosu, Moskova.

C. YAYIN DİZELGESİ

a) Kuramsal yapıtlar

1942 1. THE FILM SENSE (FİLM DUYUMU). Düzenleyen: Jay Leyda. New York, 1942.
   a) 2. basım: New York, 1947.
   b) Cep kitabı: New York, 1969.
   c) İngiliz basımı: Londra, 1943.
   ç) 2. basım: Londra, 1948.
   d) Cep kitabı: Londra, 1968.
   e) İspanyolca çevirisi: EN SENTIDO DEL CINE (SİNEMA DUYUMU). Buenos Aires, 1942.
   f) Japonca çevirisi: Tokyo, 1945.
   g) İtalyanca çevirisi: TECNICA DEL CINEMA (SİNEMA UYGULAYIMI). Torino, 1950.
   h) 2. basım: Torino, 1955.

1949 2. FILM FORM (FİLM BİÇİMİ). Düzenleyen: Jay Leyda. New York, 1949.
   a) Cep kitabı: New York, 1969.
   b) İngiliz basımı: Londra, 1951.
   c) 2. basım: Londra, 1963.
   ç) Cep kitabı: Londra, 1968.

3. FİLM SENSE AND FILM FORM (İki kitap bir arada). Cep kitabı, New York, 1957.
   a) 6. basım: New York, 1964.
   b) İspanyolca çevirisi: TEORIA Y TECNICA CINEMATOGRAFICA (SİNEMA KURAM VE UYGULAYIMI). Madrid, 1959.
   c) Almanca çevirisi: VOM THEATER ZUM FILM (TİYATRODAN SİNEMAYA) (Film

Duyumu ile Film Biçimi'nden seçmeler). Zürih, 1960.
ç) İkinci basım: Zürih, 1972.
d) İtalyanca çevirisi: FORMA E TECNICA DEL FILM E LEZIONI DI REGIA (SİNEMA BİÇİMİ VE UYGULAYIMI İLE YÖNETİM DERSLERİ) (1, 2 ve 6 No.lu kitapların çevirisi bir arada). Torino, 1964.
e) LE FILM: SA FORME, SON SENS (FİLM: BİÇİMİ, DUYUMU). Paris, 1976.

1956 4. İZBRANNİYE STATİ (SEÇME YAZILAR). 2 cilt. Düzenleyen: Rostislav Yurenev. Moskova, 1956.
a) Almanca çevirisi: AUSGEWÄHLTE AUFSÄTZE (SEÇME YAZILAR). 2 cilt. Berlin, 1960-61.
b) 2. basım: Berlin, 1967.
c) İsviçre basımı: GESAMMELTE AUFSÄTZE (SEÇME YAZILAR). 2 cilt. Zürih, 1961-62.

1956 5. ZAMETKİ KİNOREJİSSERA (SİNEMA YÖNETMENİNİN NOTLARI). Düzenleyen: Rostislav Yurenev. Moskova, 1956.
a) İngilizce çevirisi: NOTES OF A FILM DIRECTOR (BİR FİLM YÖNETMENİNİN NOTLARI). Moskova, 1958.
b) İngiliz basımı: Londra, 1959.
c) ABD basımı: New York, 1970.
ç) Fransızca çevirisi: REFLEXIONS D'UN CINEASTE (BİR SİNEMACININ DÜŞÜNCELERİ). Moskova, 1958.
d) İtalyanca çevirisi: APPUNTI DI UN REGISTA (BİR SİNEMACININ NOTLARI). Milano, 1961.
e) Portekizce çevirisi: REFLEXOES DE UN CINEASTA (BİR SİNEMACININ DÜŞÜNCELERİ). Lizbon, 1961.

f) İspanyolca çevirisi: ANOTACIONES DE UN DIRECTOR DE CINE (BİR SİNEMA YÖNETMENİNİN NOTLARI). Moskova, 1969.
g) İspanyol ve Küba basımı: REFLEXIONES DE UN CINEASTA (BİR SİNEMACININ DÜŞÜNCELERİ). Madrid ve Havana, 1970.
ğ) Türkçe çevirisi: BİR SİNEMACININ DÜŞÜNCELERİ (No. 5 ç'den kısaltılarak çevrilmiştir). İstanbul, 1975.

1957 6. NA UROKAK REJİSSURİ. S.M. EISENSTEIN VO VGİKe (YÖNETMENLİK DERSLERİNDE. S.M. EISENSTEIN VGİK'TE). Düzenleyen: Vladimir Nijni. Moskova, 1957.
a) Genişletilmiş basım: Moskova, 1958.
b) İngilizce çevirisi: LESSONS WITH EISENSTEIN (EISENSTEIN'LA DERSLER). Londra, 1962.
c) ABD basımı: New York, 1962.
ç) Cep kitabı: New York, 1969.
d) İtalyanca çevirisi: Bak. No. 3 d.
e) Fransızca çevirisi: METTRE EN SCENE (YÖNETİM). Paris, 1973.

1961 7. STRANİSTİ JİZNİ (YAŞAMDAN SAYFALAR). Moskova, 1961.
a) İtalyanca çevirisi: MEMORIE (ANILAR). Roma, 1961.
b) Almanca çevirisi: ERINNERUNGEN (ANILAR). Zürih, 1963.
c) İsviçre basımı: ERINNERUNGEN. Zürih, 1970.
ç) Doğu Alman basımı: STATIONEN, AUTOBIOGRAFISCHE AUFZEICHNUNGEN (DURAKLAR. ÖZYAŞAMSAL YAZILAR). Doğu Berlin, 1967.
d) Batı Alman basımı: ... UND FAND SICH BERÜHMT. AUFZEICHNUNGEN UND

GEDANKEN (... VE ÜNE KAVUŞTUM. YAZILAR VE DÜŞÜNCELER). Düsseldorf, 1968.

(Not: YAŞAMDAN SAYFALAR'ın tümü ve daha başka özyaşamsal yazıları No. 8'de eksiksiz yer almaktadır).

1964 8. İZBRANNİYE PROİZVEDENYA U ŞESTİ TOMAK (ALTI CİLTTE SEÇME YAPITLAR). 6 cilt. Moskova, 1964-70.

a) Almanca çevirisi: GESAMMELTE WERKE (SEÇME YAPITLAR). 3 cilt. Doğu Berlin, 1968-69.

b) Batı Alman basımı: SCHRIFTEN (YAZILAR). 6 cilt. Münih, 1973-76.

c) İngilizce çevirisi: SELECTED WRITINGS (SEÇME YAZILAR). Londra, 1969.

ç) ABD basımı: THE COLLECTED WORKS (SEÇME YAPITLAR). Cambridge, 1969.

d) Fransızca çevirisi: OEUVRES (YAPITLAR) 5 cilt. Paris, 1974-80 (No. 8'den seçilerek).

1968 9. FILM ESSAYS (FİLM DENEMELERİ). Düzenleyen: Jay Leyda. Londra, 1968.

a) Fransızca çevirisi: MA CONCEPTION DU CINEMA (SİNEMA GÖRÜŞÜM). Paris, 1971.

b) Almanca çevirisi: ÜBER MICH UND MEINE FILME (KENDİM VE FİLMLERİM ÜZERİNE). Berlin, 1975.

b) Oyunluklar

10. POTEMKİN ZIRHLISI (1925)

a) LA CORAZZATA POTIOMKIN. Düzenleleyen: Pier Luigi Lanza. Milano-Roma, 1954.

b) PANZERKREUZER POTEMKIN. Düzenleyen: I.W. Sokolow. Doğu Berlin, 1961.

c) PANZERKREUZER POTEMKIN. (No. 10 b'nin İsviçre basımı). Zürih, 1961.

ç) LE CUIRASSE POTEMKİN. Düzenleyen: Georges Sadoul. Paris, 1962.
d) POTEMKİN ZIRHLISI. Ankara, 1967. (No. 10 ç'nin çevirisi).
e) BRONENOSETS POTİOMKİN. Düzenleyenler: Naum Kleiman, K. Levina. Moskova, 1968.
f) THE BATTLESHIP POTEMKİN. Londra, 1968.
g) LA CORAZZATA POTEMKIN. Düzenleyen: Morandi Morandini. Padova, 1969.
ğ) PANZERKREUZER POTEMKIN. Zürih, 1972 (No. 10 c'nin yeni basımı).
h) S.M. EISENSTEIN'S POTEMKIN. A SHOT-BY-SHOT ANALYSIS. New York, 1972.
ı) BATTLESHIP POTEMKIN. New York, 1979.
i) SENKAN POTEMKIN. Tokyo, 1978.

11. EKİM (1927)
a) OKTİABR. Moskova, 1957.
b) OCTOBRE. Paris, 1967.
c) OCTOBRE. Paris, 1971.

12. YAŞASIN MEKSİKA!
a) QUE VIVA MEXICO! (İspanyolca). Montevideo, 1951.
b) QUE VIVA MEXICO! (İngilizce). Londra, 1952.
c) QUE VIVA MEXICO! New York, 1952.
ç) QUE VIVA MEXICO! (İtalyanca). Roma, 1953.
d) QUE VIVA MEXICO! (İspanyolca). Mexico City, 1964.
e) QUE VIVA MEXICO! Londra, 1972 (yeni basım).
f) QUE VIVA MEXICO! New York, 1972 (yeni basım).

13. ALEKSANDR NEVSKİ (1938)
    a) Moskova, 1939.
    b) Moskova, 1946.
    c) Moskova, 1950.
    ç) Moskova, 1951.
    d) Moskova, 1952.
    e) Moskova, 1954.
14. BÜYÜK FERGANA KANALI (1939)
    a) BOLŞOY FERGANSKİİ KANAL. Moskova, 1939.
    b) Moskova, 1959.
15. KORKUNÇ İVAN (1942-46)
    a) İVAN GROZNİ. Moskova, 1950.
    b) 2. basım: Moskova, 1951.
    c) IVAN THE TERRIBLE. New York, 1962.
    ç) IVAN THE TERRIBLE. Londra, 1963.
    d) IVAN LE TERRIBLE. Paris, 1965.
    e) IVAN EL TERRIBILE. (İspanyolca). Mexico-City, 1968.
    f) IVAN THE TERRIBLE. Londra, 1969 (No. 15 d'nin çevirisi).
    g) KORKUNÇ İVAN. Ankara, 1970 (No. 15 d'nin çevirisi).

c) Toplu Oyunluklar

16. THREE FILMS. THE BATTLESHIP POTEMKIN. OCTOBER. ALEXANDER NEWSKY. Düzenleyen: Jay Leyda. New York, 1974.
    a) İngiliz basımı: Londra, 1974.
17. THE COMPLETE FILMS OF EISENSTEIN (EISENSTEIN'IN BÜTÜN OYUNLUKLARI). New York, 1974.
    (Not: Eisenstein'ın oyunluklarının tümünün asılları No. 8'de yayımlanmıştır).

ç) Resimler

18. RİSUNKİ (RESİMLER). Moskova, 1961.
    a) DRAWINGS (RESİMLER). Londra, 1961.
19. MEKSİKANSKİYE RİSUNKİ EISENSTEIENA (EISENSTEIN'IN MEKSİKA RESİMLERİ). Moskova, 1968.
    a) LES DESSINS MEXICAINS D'EISENSTEIN Moskova, 1969.
    b) EISENSTEIN'S MEXICAN DRAWINGS. Moskova, 1969.

d) Türkçede Eisenstein

Kitaplar

20. POTEMKİN ZIRHLISI. Türkçesi: Nijat Özön. Ankara, 1967 (No. 10 ç'nin çevirisi).
21. KORKUNÇ İVAN. Türkçesi: Alpagut Erenuluğ. Ankara, 1970. (No. 15 d'nin çevirisi).
22. BİR SİNEMACININ DÜŞÜNCELERİ. Çeviren: Azmi Arna. İstanbul, 1975. (No. 5 ç'nin kısaltılmış çevirisi).

Yazılar

(Çevirilerin tarih sırasıyla)

23. SORBONNE SÖYLEVİ. Çeviren: İmzasız. «*Yeni Sinema*», Sayı: 2, Nisan-Mayıs 1966. S. 20. (Eisenstein'ın Paris'te Sorbonne Üniversitesi'nde 17.2.1930'daki konuşmasının Léon Moussinac'ın «*Serge Eisenstein*» (1964) adlı kitabına alınan kısaltılmış betikten çevrilmiştir).
24. YUMURCAK. THE KID. Çeviren: Giovanni Scognamillo. «*Yeni Sinema*», Sayı : 3, Ekim-Kasım 1966. S. 51-55. (1943-44'te kaleme alınan betiğin kısaltılmış çevirisi).

25. POTEMKİN ZIRHLISI'NIN BİLEŞİMİNDE PATETİK VE ORGANİK BÖLÜM. Çeviren: Giovanni Scognamillo. *«Yeni Sinema»*, Sayı: 10-11, Eylül-Ekim 1967. S. 64-67. (No. 5 ç'de yer alan «L'unité organique et le pathètique dans la composition du Cuirassé Potemkinne»den kısaltılarak çevrilmiştir. Öbür çevirileri için bak. No. 26, 42).
26. FİLMİN YAPISI. Çeviren: Nijat Özön. *«Türk Dili Sinema Özel Sayısı»*, Sayı: 196, Ocak 1968, S. 320-329. No. 25'teki yazının *«Film Biçimi»*ndeki çevirisinden kısaltarak. (Bunun yeni ve eksiksiz bir çevirisi *«Film Biçimi»*ndedir).
27. ÇEKİM VE KURGU. Çeviren: Nijat Özön. *«Türk Dili Sinema Özel Sayısı»*, Sayı: 196, Ocak 1968. S. 329-332. («Film Biçimine Eytişimsel Bir Yaklaşım» ile «1938'de Kurgu» yazılarının *«Film Biçimi»* ile *«Film Duyumu»*ndaki İngilizcelerinden kısaltılarak çevrilmiştir. Bu iki yazının yeni ve eksiksiz çevirileri için bu kitaplara bakınız).
28. ALEKSANDR NEVSKİ'Yİ ÇEKERKEN. Çeviren: M. Reşit Arınık, *«Gerçek Sinema»*, Sayı: 1. 1 Ekim 1973. S. 34. (No. 5 a'daki «Alexander Nevsky»den çok kısaltılarak çevrilmiştir).
29. YAKIN PLANDA BAKMAK. Çeviren: İzzet Yasar. *«Çağdaş Sinema»*, Sayı: 1, Şubat-Mart 1974. S. 5-8. (No. 9'daki «A Close-Up View»den çevrilmiştir).
30. KURGU YÖNTEMLERİ. Çevirenler: Yunus Saltuk, Yorgo Boz, Üstün Barışta. *«Çağdaş Sinema»*, Sayı: 1, Şubat-Mart 1974. S. 57-66. (No. 2'deki «Methods of Montage»ın çevirisi).
31. BİÇİME MATERYALİST BİR YAKLAŞIM SORUNU ÜZERİNE. Çeviren: İzzet Yasar. *«Çağdaş Sinema»*, Sayı: 2, Nisan-Mayıs 1974. S.

31-37. (*«Cahiers du Cinéma»*, Sayı: 220-221, Mayıs-Haziran 1970'deki «Sur la question d'un approche matérialiste de la forme»un çevirisi).

32. AYZENŞTAYN'LA DERSLER: ÇEKİMLERE BÖLMEK. Çeviren: Yurdanur Salman. *«Çağdaş Sinema»*, Sayı: 3, Haziran-Ağustos 1974. S. 95-120. (No. 6 b'nin «Break-Up Into Shots» adlı bölümünün çevirisi).
33. DEVRİMDEN SANATA SANATTAN DEVRİME. Çeviren: İmzasız. *«Gerçek Sinema»*, Sayı: 7, Yaz 1974, S. 22-24. (*«Cahiers du Cinéma»*, Sayı: 226-227, Ocak-Şubat 1971'deki «De la Révolution à l'art, de l'art à la Rèvolution»un çevirisi).
34. ŞEYLERİN YAPISI ÜZERİNE. Çeviren: İzzet Yasar. *«Çağdaş Sinema»*, Sayı: 4, Eylül-Ekim 1974. S. 29-35. (*«Cahiers du Cinéma»*, Sayı: 211, Nisan 1969'daki «De la structure des choses»un çevirisi).
35. SİNEMATOGRAFİK İLKE VE İDEOGRAM. Çeviren: İzzet Yasar. *«Çağdaş Sinema»*, Sayı: 5-6, Kasım 1974-Ocak 1975. S. 57-68. (No. 2'deki «The Cinematographic Principle and the Ideogram»ın çevirisi).
36. SİNEMATOGRAFİK BİÇİMİN DİYALEKTİĞİ. Çeviren: Yunus Saltuk. *«Çağdaş Sinema»*, Sayı: 7, Şubat-Nisan 1975. S. 57-73. (No. 2'deki «A Dialectic Approach to Film Form»dan çeviri. Bu yazının yeni bir çevirisi için *«Film Duyumu»* na bakınız).
37. İŞÇİ FİLMİ YAPMA YÖNTEMİ. Çeviren: Engin Ayça. *«Yedinci Sanat»*, Sayı: 23, Mayıs 1975. (No. 9'daki «The Method of Making Worker's Films»in çevirisi).
38. GÖRÜNTÜ MÜZİĞİ VE KARŞISÜRÜM KURGUSUNUN GELECEĞİ. Çeviren: Aziz Okay.

«*Çağdaş Sanat*», Sayı: 8, Mayıs-Ağustos 1975. S. 64-83. (*«Cahiers du Cinéma,* Sayı: 216, Ekim 1969'daki «La Musique du paysage et le devenir du contrepoint du montage»ın çevirisi).

39. SESLİ SİNEMANIN GELECEĞİ. BİLDİRİ. Çeviren: İzzet Yasar. «*Çağdaş Sinema*», Sayı 8, Mayıs-Ağustos 1975. S. 92-93. (Eisenstein, Pudovkin, Aleksandrov'un 1928'de birlikte yayımladıkları sesli sinema bildirisinin kısaltılmış çevirisi. Yeni ve eksiksiz çevirisi için bak. «*Film Biçimi*»).
40. SOVYET GÜLDÜRÜSÜ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER (BOLŞEVİKLER GÜLÜYOR). Çeviren: Engin Ayça. «*Yedinci Sanat*», Sayı: 24, Haziran-Ağustos 1975. S. 50-56. (No. 5 a'daki «A Few Thoughts About Soviet Comedy»nin çevirisi).
41. MEDVEDKİN'İN MUTLULUK'U (YA DA ÇIKAR DÜŞKÜNLERİ). Çeviren: Engin Ayça. «*Yedinci Sanat*», Sayı: 24, Haziran-Ağustos 1975. S. 56-60).
42. SERGEY AYZENŞTAYN. Çeviren: Ok. A. Fikret Işıkyar. «*Kurgu*», Sayı: 4, Ekim 1981. S. 230-240. (Yazı başlığı konmayan bu yazı No. 25 ve 26'daki yazıların yeni çevirisidir. Bu çeviri, «*Cahiers du Cinéma*», Sayı: 82, Nisan 1958'deki Fransızca çevirinin, İngilizce «*Cahiers du Cinéma*», Sayı: 3'e yapılan İngilizce çevirisinin Andrew Sarris'in yayımladığı «*Interviews With Film Directors*», New York, 1969 adlı seçkiye aldığı betikten yapılmıştır. Bunun yeni ve eksiksiz bir çevirisi «*Film Biçimi*»ndedir).
(Not: «*The Film Sense*» ile «*Film Form*»dan yapılmış çevirilerin yeni ve eksiksiz çevirileri için «*Film Duyumu*» ile «*Film Biçimi*»ne bakınız).

GİRİŞ KAYNAKÇASI

(1) AMENGUAL, Barthélemy: *Que Viva Eisenstein! (Yaşasın Eisenstein!)* (Lausanne, Ed. l'Age d'Homme, 1980. 726 S.).

(2) ANDREW, J. Dudley: *The Major Film Theories. An Introduction (Büyük Film Kuramları. Bir Giriş)* (Londra, Oxford University Press, 1976. X+278 S.).

(3) ARISTARCO, Guido: *Storia delle teoriche del film (Film Kuramlarının Tarihi)* 2. basım (Roma, Giulio Einaudi editore, 1960. 438 S.).

(4) AUMONT, Jacques: *Montage Eisenstein (Eisenstein Kurgusu)* (Paris, Ed. Albatros, 1979. 221 S.).

(5) AUMONT, Jacques, Alain BERGALA, Michel MARI, Marc VERNET: *L'esthétique du film (Film Estetiği)* (Paris, Nathan, 1983. 224 S.).

(6) CAHIERS DU CINEMA, *«Russie années vingt» («1920 Yıllarında Rusya»)* Özel sayı (Paris, No. 220-221, Mayıs-Haziran 1970. 132 S.).

(7) CAHIERS DU CINEMA, *«S.M. Eisenstein»* Özel sayı (Paris, No. 226-227, Ocak-Şubat 1971. 124 S.).

(8) EISENSTEIN, S.M.: *Film Duyumu* (bu basım).

(9) EISENSTEIN, S.M.: *Film Biçimi* (Basılmakta. Alıntılar bu çeviriden alınmış, ancak sayfaları henüz belli olmadığından İngilizce şu basıma gönderme yapılmıştır: *Film Form. Essays in Film Theory (Film Biçimi. Film Kuramı Üzerine Denemeler)* (Londra, Dennis Dobson, 1951. XII+279 S.).

(10) EISENSTEIN, S.M.: *Que Viva Mexico! (Yaşasın Meksika!)* (Londra, Vision Press, 1952. 89 S.).

(11) EISENSTEIN, S.M.: *Reflexions d'un cinéaste (Bir Sinemacının Düşünceleri)* (Moskova, Editions en Langues Etrangères, 1958. 256 S.).

(12) EISENSTEIN, S.M.: *Notes of a Film Director (Bir Sinema Yönetmeninin Notları)* (Moskova, Foreign Languages Publishing House, 1958. 212 S.).

(13) EISENSTEIN, S.M.: *Film Essays (Film Denemeleri)* (Londra, Dennis Dobson, 1968, 220 S.).

(14) EISENSTEIN, S.M.: *Le Film: Sa Forme, Son Sens (Film: Duyumu, Biçimi)* (Paris, Christian Bourgois Editeur, 1976. 415 S.).

(15) EISENSTEIN, S.M.: *Au-delà des étoiles. Oeuvres 1 (Yıldızların Ötesine. Yapıtlar 1)* (Paris, UGE, 10/18, 1974. 314 S.).

(16) EISENSTEIN, S.M.: *La non-indifférente nature 1. Oeuvres 2 (İlgisiz Olmayan Doğa 1. Yapıtlar 2)* (Paris, UGE, 10/18, 1976. 327 S.).

(17) EISENSTEIN, S.M.: *La non-indifférente nature 2. Oeuvres 4 (İlgisiz Olmayan Doğa 2. Yapıtlar 4)* (Paris, UGE, 10/18, 1978. 377 S.).

(18) EISENSTEIN, S.M.: *Potemkin Zırhlısı.* Türkçesi: Nijat Özön. (Ankara, Bilgi Yayınevi, 1967. 64 S.).

(19) EISENSTEIN, S.M.: *Korkunç İvan.* Türkçesi: Alpagut Erenuluğ. (Ankara, Bilgi Yayınevi, 1970. 219 S.).

(20) EISENSTEIN, S.M.: *Ivan le Terrible (Korkunç İvan)* (Paris, «L'Avant-Scène du Cinéma», No. 50-51, Temmuz-Eylül 1965. 100 S.).

(21) LEYDA, Jay: *Kino. A History of the Russian and Soviet Film (Kino. Rus ve Sovyet Sinemasının Tarihi)* (Londra, George Allen and Unwin Ltd., 1960. 493 S.).

(22) MITRY, Jean: *S.M. Eisenstein* (Paris, Editions Universitaires, 1955. 160 S.).

(23) MOUSSINAC, Léon: *Serge Eisenstein* (Paris, Editions Seghers, 1964. 222 S.).

(24) NIZHNY, Vladimir: *Lessons with Eisenstein (Eisens-*

tein'la Dersler) (Londra, George Allen and Unwin Ltd., 1962. XVI+182 S.).

(25) PUDOVKİN, V.İ.: *Sinemanın Temel İlkeleri.* Türkçesi Nijat Özön (Ankara, Bilgi Yayınevi, 1966. 220 S.).

(26) REISZ, Karel, Gavin MILLAR: *The Technique of Film Editing (Film Kurgusunun Uygulayımı)* 18. basım (Londra ve New York, 1968. 411 S.).

(27) SCHNITZER, Luda ve Jean: *Vingt ans de cinéma soviétique (Sovyet Sinemasının Yirmi Yılı)* (Paris, Editions CIB, 1963. 232 S.).

(28) SCHNITZER, Luda ve Jean, Marcel MARTIN (yayımlayanlar): *Le cinéma soviètique par ceux qui l'ont fait (Sovyet Sinemacılarının Ağzından Sovyet Sineması)* (Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1966. 190 S.).

(29) SCHNITZER, Luda ve Jean: *Alexandre Dovjenko* (Paris, Editions Universitaires, 1966. 191 S.).

(30) SETON, Marie: *Sergei M. Eisenstein. A Biography (Sergey M. Eisenstein. Bir Yaşamöyküsü)* (Londra, The Bodley Head, 1952. 533 S.).

(31) ŞKLOVSKİ, Viktor: *Sua Maestà Eisenstein. Biografia di un protagonista (Majesteleri Eisenstein. Bir Kahramanın Yaşamöyküsü)* (Bari, De Donato, 1974. 425 S.) (Şklovski'nin Moskova'da 1971'de yayımlanan *«Kniga pro Eisensteina/Eisenstein Üzerine Kitap»* adlı yapıtının İtalyancası).

(32) VERDONE, Mario, Barthélemy AMENGUAL: *La Feks* («Premir Plan» dergisi, No. 54, Nisan 1970. Paris, Serdoc, 112+28 S.).

(33) WOLLEN, Peter: *Signs and Meaning in the Cinema (Sinemada İmler ve Anlam)* 2. basım (Londra, Thames and Hudson, 1970. 169 S.).

(34) YOURENEV, Rostislav: *Eisenstein* («Anthologie du Cinéma», No. 1. Paris, L'Avant-Scène du Cinéma, 1966. 64 S.).

FİLM DUYUMU

1

ÖNSÖZ

Savaş!

Bu sözcük genellikle bütün sanat çalışmalarının, özellikle sanat kuramındaki çalışmalar ile savaş gereksinimlerinin dışındaki bütün araştırmaların bağımlılığını içerir.

Ekin (kültür), estetik, toplumsal bilim sorunları, kendiliğinden ikinci sıraya atılır.

Savaş, savaş işleyimleri (endüstrileri) ve etkinlikleri tek ağırlık noktası olur.

Ama bugün girişilen savaş, sıradan bir savaş değildir.

Tüm gelişmiş ve ilerici insanlığın barbarlara karşı savaşıdır bu.

Bu, pazarlar ve sömürgeler ele geçirmek, yeni topraklar edinmek ya da sınırlarını güvenceye almak için girişilen bir savaş değildir.

Bu dünya savaşı böylesine dar erekleri aşmıştır.

Bu savaş, insanlığın bütün ülkülerini, barbarlığın karanlık dünyasına karşı ayağa kaldırıyor.

İngiltere'nin, Sovyetler Birliği'nin, Çin'in, Birleşik Amerika'nın büyük uluslarını bir araya getiren bu savaş, insanlık değerlerinin yok edilmesini değil, korunmasını amaçlıyor. Ereği yok etmek değil, yaratmak olan bir savaştır bu.

Bugün Hitler'in dünyayı ele geçirme tasarısının altında ezilen tüm halklara, insanlık koşullarını, onurunu kazandırmak için girişilen bir savaştır bu.

İnsanların anlığının, ulusların ökeliğinin (dehasının) binlerce yıl boyunca yarattığı her şey tümden yok edilme tehdidi altındadır.

Yürekli kadın ve erkeklerin faşizme karşı görkemli direnişi, faşist saldırganlığın tümüyle silip süpürebileceği dünyamızda, şimdilik kurtarılabilen ve korunabilen ekin değerlerinin bayrağı altında gelişmektedir.

İşte bundan dolayı, insan bütün gücünü insanlığın düşmanına karşı savaşa adamakla birlikte, özdeksel (maddi) yaratının ve kuramsal çözümlemenin gelişmesini de durdurmamalıdır. Çünkü bunlar da bu savaşın önemli etkenleridir.

İşte bundan dolayı, faşizmi ortadan kaldırmaya kararlı ilerici halklar, bir yandan düşmanı yok edecek silahları yaparken, bir yandan da haklı kesin utkunun (zaferin) kazanılacağı anı göz önünde tutarak, anlıksal çalışmalarını sürdürmelidirler.

Faşizm silinip süpürülecektir. Hemen ertesi gün, faşizmin karabasanından kurtulmuş bütün halkların iyiliği için, tazelenmiş bir güçle, ekin sorunlarının, sanat sorunlarının incelenmesine yeniden başlayacağız.

İşte bundan dolayı, savaş yükünün böylesine ağır olmasına karşın, sinema sanatının en önemli ve en çok özellik taşıyan sorunlarından birine ayrılmış olan bu incelemeler dizisini bugün yayımlamakta duraksamıyorum.

Sinemanın olanakları sonsuzdur. Şuna kesinlikle inanıyorum ki, biz bu olanakları daha yeni yeni ele alıyoruz.

Sinema sanatının, derinliğine incelenen ve kavranan bir sinema yönteminin gelişmesi, ancak içinde yaşadığımız karabasanın sonunda başlayabilir. Sinemanın tam hızla gelişmesi, bugün gücünün tümü düşmanı yok etmeğe yönelik yığınların, ölüm ve yok etme ereklerinden yaşam ve yaratma ereklerine döneceği günü bekliyor.

O güne bir an önce ulaşmak için elimizden gelen her şeyi yapalım!

Yüzyıllar boyunca süren çabaların, buluşların, gerçekleştirmelerin sağladığı bütün ekinsel yaratıları, işte bu an için bir araya getirmek, geliştirmek zorundayız.

Sanat, estetik ve ekin, bütün alanlarda yeni bir hızla işte o anda yeniden doğacaktır.

Bu kitap bu göreve katkıda bulunmaya çalışıyor; sinema-

nın kuramında ve uygulamasındaki temel sorunlardan biri üzerinde yoğunlaşıyor: KURGU* adıyla bilinen sorun üzerinde.

Bir görüş açısına göre, bu kitap, yalnız bir filmin yapım aşamalarından biri değil, daha genel olarak filmin estetiği açısından ele alınan kurgu konusunda, uygulamada gerçekleştirilenler ile kuramda aydınlığa çıkarılanların bir toplamıdır.

Bir başka görüş açısından, bu kitap, sinemanın doğrudan doğruya biçimindeki gizli olanakların, şimdiye dek pek az işlenen olanakların bir yönünü sunuyor. Bu yön de, her şeyden önce daha yapılacak birçok şeyin bulunduğu görsel-işitsel sinemadır*.

Kitabın sonuç bölümünde de, somut bir örnek yardımıyla, sesli film sanatının, yakın akrabaları olan müzik sanatı ya da yoğrumsal (plastik) sanat kadar, sinemanın güçlü bir bireşimde kaynaştırabileceği bu sanatlar kadar çetin bir anlatım aracı olduğunu kanıtlamaya girişiyorum.

Kullanılan somut örneğin, 13. yüzyıl Rusyasını istila eden zavallı Töton şövalyelerinin bilinen tüm acıklı sonlarıyla noktalanan yazgılarını 1938'de faşistlere anımsatmaya yaramış olması beni mutlu etmektedir.

Bu kitapta ele alınanların, İngiliz-Amerikan-Sovyet dostluğunun sınırsız olanakları ile sinema sanatının sunduğu yine bunun kadar sınırsız olanakları üzerinde okurları düşünmeye yöneltmesinden mutluluk duyacağım.

Uçsuz bucaksız bir cephe boyunca sürüp giden aralıksız savaşımız, yurdumuzun karşı karşıya bulunduğu tehlike, çalıştığımız kentlere yapılan akınlar, bu sorunları çözümlemekten, sanat ve ekin alanındaki bir yeniden doğuşun olanaklarını öngörmekten bizi alıkoymuyor.

Çünkü savaşımız, insanlığın iyiliği, insan ekininin ve sanatının yeni bir gelişmesi uğruna girişilen bir savaştır.

Sergey EISENSTEIN

*«Film Duyumu»*nun 1942 ağustosunda Birleşik Amerika'daki ilk basımının önsözü. Bu önsöz, İngiltere basımında yoktur (Çev.).

2

İNGİLTERE BASIMINA ÖNSÖZ

Tam bir yıl önce, ekimin ortasında, gece yarısına doğru bavullarımızı hazırlama buyruğunu aldık. O gece, bilinmeyen bir nedenden ötürü Almanlar Moskova'yı bombalamıyorlardı. Her birimiz ikişer bavulu rahat rahat hazırlayabilmiştik.

Sabahleyin gardaydık.

On iki gün, on iki gece vagonumuz —yeni Nuh'un Gemisi— tüm kızgınlığıyla sürüp giden savaş fırtınasının ortasında yol aldı.

Bizler: 1941 sonbaharının sonunda Sovyet başkentine girişilen Alman saldırısı sırasında Moskova'dan boşaltılan başlıca sinemacılar topluluğu.

Almanlar geri püskürtülmüştü.

Bizleri Orta Asya'nın göbeğinde çalışalım diye bıraktılar.

Parmağınızla Hindistan'dan yukarıya doğru uzanan bir çizgi çekin.

Bu çizginin, Sovyetler Birliği'nin güneyindeki Asya sınırıyla kesiştiği noktayı bulun.

Parmağınızı Alma Ata gibi tuhaf bir ad taşıyan noktada durdurun.

İşte bizim şimdi bulunduğumuz yer.

Yaşamak akıl almaz bir iş olacaktı.

Var olmak olanaksızlaşacaktı.

Cepheden böylesine gerilerde yaratmak ve çalışmak utanç verici, küçültücü olacaktı...

... eğer bize iki görevin verildiğini bilmeseydik:

Birincisi, film ardından film çevirerek, Almanlara bir tank ya da uçak kadar yıkıcı darbeleri mermiler gibi yağdırmak.

İkincisi, edinilmiş olan sinema ekinini, faşist istilacıların

yurdumuzun geniş topraklarından geçirdikleri yıkım kasırgasından korumak.

Novgorod'da ve Pskov'da 13. ve 14. yüzyılın eşsiz duvar resimleri yok edilmişti.

Leningrad yakınında: 18. yüzyılın sarayları ve çeşmeleri.

Moskova önünde: 19. yüzyılın başkiliseleri (katedralleri) ile müzeleri.

Dinyepr üzerinde: 20. yüzyılın tansığı (mucizesi): Dinyeproges.

Rusya'nın bütün Avrupa bölümü yıkıntılarla, küllerle örtülüdür...

Ama sinema işleyim olarak, kadrolar olarak, Sovyet sanatının büyük geleneği olarak, ekin kalıtının (mirasının) ve Sovyet bilimsel düşüncesinin bekçisi olarak korunmuştur.

Gözlerimizin önünde kocaman karlı dağlar göğün mavisine karışıyor.

Bu sıradağların ardında, sınırların ötesinde, Çin'de öbür sıradağlar var.

Dağlar insanı derin düşüncelere dalmaya yatkın kılar.

Çinli bilgeler yüzyıllar boyunca sıradağlarımızın öbür yamaçlarını gözlemliyorlardı.

Dağlar insanı derin düşüncelere dalmaya yatkın kılar.

Ve dağların sonsuz karlarına bakarken, düşünceler ister istemez şimdiki çılgınlık ve kan kaosundan sıyrılıp, bu yılların savaş deliliğinden sonra yarın ne olacağına doğru yükseliyor.

İnsan, ekinin ve sanatın yarınlarını düşünmeye koyuluyor.

Birinci Dünya Savaşının korkunç depremi, dünyanın altını üstüne getirmişti; onun kaosundan Sovyetler Birliği gibi işitilmedik bir olay doğmuştu.

Bugün dünyanın bir kasırga uğultusuyla içine yuvarlandığı yüzlerce kez daha akıl almaz olan kıyamet bize ne getirecek?

Faşizmin kopkoyu karanlığıyla savaşan en seçkin oğullarının dipdiri yiğitliğiyle arınmış, bu yılların alçaklık ve ölümünden yeniden dirilerek çıkmış bir insanlığın benimseyeceği sanat yollarını şimdiden bilmek de kestirmek de olanaksız.

Birinci Dünya Savaşının sonu, yeni toplumsal çağla birlikte ekinin yeni ve işitilmedik gelişmesini getirdi.

Hem de sanatların en ilericisinin, sinemanın ekinini getirdi...

Dünya sanat tarihinde, iki dünya savaşı arası, hiç kuşku yok, sinemanın utkusu çağıdır.

Oysa aynı dönemde öbür sanatlar çözülme ve parçalanma yoluna coşkuyla atıldılar.

Dışavurumculuk*. Soyut geometricilik* (süprematizm). Dadacılık*. Gerçeküstücülük*.

Biçimin, imgenin, düşüncenin çözülüşü.

Geriye doğru ölçüsüz bir koşuş, ilkele dönüş.

Denebilir ki son çalışmalar bunları ekinin ve sanatın ilk adımlarına ulaştırarak çemberi bütünledi.

Kendi kuyruğunu dişleri arasında ölünceye dek sımsıkı kavrayan yılan belirtkesinde (ambleminde) olduğu gibi.

Devinimsizlikte donup kalmak...

Sanat tarihinin hiçbir çağı, savaşlar çağının başlangıcındaki sanatların içine düştüğü çıkmaz gibisini tanımamıştı.

Gelişmesinin en yüksek doruklarına ulaşan sanat, birdenbire sıfır noktasına doğru dağılıverdi.

Yalnız sinema, en iyi örnekleriyle, bu dağılma kasırgasına karşı koymayı bildi.

Bunun nedeni, bütün sanatların en son doğanı sinemanın, öbür sanatların dağılış anında bulundukları noktada işe başlamasıdır.

Sanat, depremyazarların (sismografların) en duyarlısıdır.

Son yıllarda sinemanın içinde bulunduğu acıklı çıkmaz, yalnızca, dünyanın içine gömüldüğü yürek parçalayıcı çelişkilerin gerilim derecesini yansıtmaktaydı.

Bu çelişkiler, şimdiye dek görülmemiş boyutlarda, dünya çapında bir kasaplık biçiminde patlak verdi.

Hiçbir bilinç, olup bitenleri tümüyle ya da tüm çapraşıklığıyla anlayamaz; şimdiye dek olup bitenlerin tam boyutunu bilemez; dünyanın daha neler çekeceğini kestiremez.

Biz şunu kesinlikle biliyoruz: Karanlıkları yenmek önümüzdedir.

Önümüzde ışık vardır.

Ama henüz bu ışığın ışınlarını tanımıyoruz; bu yeni ışınların ardındaki yeni yaşamı ayırt etmeye, bu ışınlarını aydınlattığı yollarda yürümeye henüz başlamadık.

Yalnızca ışığı öngörüyor, sezinliyor, algılıyoruz.

Ama bu ışık, evreni saran gerçekten kıyameti andırır çılgınlığın ortasında daha yeni doğmaya başladı.

İnsanlık, geleceğin bu yeni ve bilinmeyen ışığının özlemini çekiyor.

Faşizmin karanlık güçlerinin yok etmeye çalıştığı yollara tüm kanını döken yiğit insanlık, gelecek kuşaklara yolu açıyor.

Bu özverinin yiğitliğini anlatacak sözcük yoktur.

Çok ivedi kestirimlerle (tahminlerle) bu geleceğin yüzünü bayağılaştırmayalım, büyüklüğünü küçültmeyelim. Milyonlarca insanın kanından doğacak olan gelecekteki bu yüzün çizgilerine öykünmeye çalışarak yapmacığa kalkışmayalım.

Bir tek şeyi anımsayalım: Bugüne dek hiç görülmemiş sanatın, İkinci Dünya Savaşından sonraki sanatın ezgileri, faşizm canavarını yendikten sonra utkuyla doğrulacak İnsanlığın bugüne dek görülmemiş olan bu yeni yüzünün yansıması olacaktır.

Geleceğin yüzünün kestirimlerimizin erimi dışında kalışı gibi, yenilenmiş sanatların gelecekteki görüntüsü de girişilecek her kestirimi, her hesabı aşıyor.

Bizeyse şunlar kalıyor:

Beklemek,

Gelişini çabuklaştırmak,

Hazır olmak.

Bu yeni çağı beklemek.

Bütün gücümüzü, tüm yaşamımızı adayarak, gelişini hızlandırmak için bütün özverileri benimseyerek bu çağın gelişini çabuklaştırmak.

Bu olağanüstü geleceğin bize getireceği şeyi derlemeye ve geliştirmeye değer olduğumuzu göstermek için, geçmişin tüm deneyimiyle silahlanarak kendimizi hazırlamak.

Yaşamın yeni bir dilimi, yeni bir sayfasıyla sanatın bu yakın döllenmesini beklemekte insanın başını döndüren bir şey var.

Döllenme anına dek donup kalan, kendi devinimsizliğinin bilincindeki bu bekleyişte...

Donup kalmış nişanlı genç kızlar da bilinmedik nişanlının sevgisine kendilerini verecekleri anı böyle beklerler; ilkbahar tomurcuklarının döllenmesini coşkuyla bekleyen donup kalmış toprak da öyle yayılır.

Düşünce özgürlüğü duygusu kadar, yaşamın yeniden kanat çırpışı, sanatın yeni bir ilerleyiş aşamasını kutsamasından önce, yaşamda belirli bir dönemin tarihsel sona erişinin algılanmasında da insanın başını döndüren bir şey var. Böyle anlarda, evrenin tarihsel deviniminin yürüyüşü bütün canlılığıyla algılanıyor.

Işığın gelmesini beklerken, sanatlar için yaşamın yeni sözünü söyleme gereğinin geleceği ana dek lambalar ellerimizde tertemiz ve hazır bulunsun.

Cephe için çalışmanın dışında, zamanımızın ekinine karşı ödevimiz, ağır görevimiz budur.

Gelecek olanın yararına geçmişin bilançosunu çıkarmak... İşte sinema sanatımızın kuram cephesindeki görevlerimizden biri.

Sinemada çalışanlar ordusunun derin düşünce ve emeklerinin meyvelerini ayaklar altında çiğneyen barbar düşmanın karşısında, Arşimet'le birlikte «Çizgilerime dokunmayın!» diye bağırmalıyız.

İşte bundan dolayı, sinema ekininin kurgu gibi en özgül alanında, Sovyet sinemasının biçembiliminin (stilistiğinin) omurgasında önemli bir bölümü oluşturan kurgu alanında bir bilançoyu gerçekleştiren ve ileriye doğru bir bakışı içeren bu yazılar derlemesini savaşın en yoğun yıllarında yayımlamaktan tedirginlik duymuyorum.

Son yıllarda bu çizgi silikleşti; kurgu, Sovyet filmlerinin geniş ölçüde kullanılan bir aracı olmaktan çıktı. Kuşkusuz tarihsel yönden bu bir rastlantı değildi.

Bu yazılar derlemesinde, kurgunun, her sanatın örgensel özü olduğunu anlatmak istiyorum.

Sanatların tüm tarihi boyunca kurgu yöntemlerindeki yeğinliklerin yükseliş ve alçalış tarihini incelerken, kurgunun yöntem ve yazısındaki belirginliğin, toplumsal denge çağlarında, yani sanatın her şeyden önce gerçeği yansıttığı çağlarda değişmez biçimde sönükleştiği kesin yargısına ulaşılıyor.

Bunun tam tersine, gerçeğin darmadağın edildiği, aydınlatılması, yeni bir yapıya kavuşturulması için canla başla çalışıldığı dönemlerde, yaşamın yeni baştan etkin biçimde yaratıldığı dönemlerde, kurgu, sanat yöntemlerinde gittikçe artan bir yeğinlik ve önem kazanıyor...

Alma Ata, Ekim 1942

Eisenstein'ın, **«Film Duyumu»** kitabının 1943'te İngiltere'deki basımı için yazdığı, ama savaş koşullarından dolayı zamanında yetişemediğinden o basıma konulamayan önsözü. Bu önsöz sonradan 1945'te **«İlgisiz Olmayan Doğa»** adlı incelemesinde yer almıştır. Yazar **«İlgisiz Olmayan Doğa»**da bu önsözün başına şu açıklamayı eklemiştir:

«Kurgu biçiminin sanatın göğsündeki yaşam *vurumu, onun yaşam gücünün belirtisidir.* Bu konuyu, 1942'de Amerika'da basıldıktan sonra, 1943'te İngiltere'de çıkan «Film Duyumu» adlı kitabımın İngiltere basımına yazdığım önsözde ele almıştım.

Kuşatma, bu önsözün kitaba eklenmesini, İngiltere'ye varmasını engellemişti. Bundan dolayı bu önsözden burada bana gerekli görünen bir alıntıyı veriyorum.»

Buradaki çeviri Fransa'da yayımlanan **«La non-indifférente nature 2»** adlı kitaptan yapılmıştır (Çev.).

3

YILDIZLARIN ÖTESİNDE

1926'nın ilkbaharında alabildiğine öfkeliydim.

Potemkin'in gösterileceği ilk yabancı ülke olan Almanya'da filmin sinemalarda gösteriminden önce Berlin'den ayrılmıştım.

Ayrılmadan önce, deneyimi pek az olan dağıtımcılarla, *Potemkin*'in piyasaya sürülüşünde kullanılacak başlıca tanıtı «sözü»nü tartışıyordum.

Onlara bağıra bağıra, tanıtıların altında ikinci başlık olarak her yerde «yıldızsız bir film» sözünün konulması gerektiğini söylüyordum.

Onlarsa bunun, filmin geliri üzerinde kötü bir etki yapacağından korkuyorlardı.

Daha sonraları filmin tanıtma yazılarında bile Moskova Sanat Tiyatrosu sanatçılarının filme katıldığını ileri sürdüler.

Ben haklıydım: *Potemkin*'in «yıldızsız bir film» başlığıyla çıkışının ertesinde, övgülü eleştiri yazılarının ardı arkası kesilmiyordu.

Bugün bu olayı anımsıyorsam bunun nedeni, bu filmde «yıldızlar»ın olmayışının, yapıttaki sayısız sinema sorununa dikkatin ister istemez çevrilmesini sağlamasıydı. Oysa öbür yapımlarda, genellikle, başkahramanların «yıldızlık parıltıları» altında bu sorunlar hep gölgede kalmaktaydı.

Bu film, sinema sorunlarında «yıldızların ötesine», sinemayla ilgili bütün estetik sorunların dönüp dolaştığı «sinema yıldızları alanı»nın dışına bir göz atmaktaydı.

Kendimi, Nikolaus von Kues'in 16. yüzyıldaki bir gravürde yer almış çömezi olan rahibe benzetiyordum: Rahip, bilgiye

susamış başını yıldızlar alanının ötesine geçirmiştir, böylelikle öbür dünyaları gözetler.

Aşağıdaki yazılarda, «yıldızların ötesinde» yer alan kimi sinema sorunlarını bir araya getirdim.

Bu yazıların başlık sayfasına da bu meraklı rahibi gösteren gravürü koydum: Çünkü bu gravür, bundan daha elverişli bir yer bulamaz.

Eisenstein'ın, yazılarından oluşan
bir derlemenin basımını tasarladığı sırada,
1940'a doğru yazdığı önsöz.
Eisenstein Belgeliği'nden alınarak
ilk kez, Fransa'da
«Au-delà des étoiles» de yayımlanmıştır (Çev.).

4

OMUZ ÇEKİMİNDE

(Önsöz Yerine)

Kuşkusuz, sinemayla ilgili bir yazılar derlemesi için, yukarıdakinden daha yavan bir başlık bulmak güçtür.

«Yaşamın Her Durumuna Uygun Söylevler ve Kutlamalar» başlıklı derlemeler vardır; yeni evlenmiş genç eşe, evlendiği erkeğin uğraşına uygun biçimde nasıl seslenileceğini öğretir.

Bir bahçıvanla evlenmişse, «çok zarif çiçek» demek gerekir genç eşe. Kocası avcıysa, «ürkek maral». Tecimense (tüccarsa), «çok değerli inci». Mimarsa, «evlilik ocağının uyumu»ndan söz açılır; müzikçiyse «yaşam boyu ikili»den. Profesör, tüzeci (hukukçu), postacı, ormancı, doktor, bankacı, vb..., bunların her biri, V. Effrend adlı birinin yazdığı bu derlemede (Saint-Petersbourg, 1900), düğün kutlaması için uğraşına uygun ince bir sözü bulacaktır. Bu yavanlıklar anıtına ilgi duyan okura bu kitaba başvurmasını salık veririz.

İlk bakışta benim derlememin başlığı da aynı ölçüde yavan gelmektedir.

Ne yazık ki, bu başlığın burada derin nedenlilikleri var.

Benim en büyük mutsuzluğum da bu başlıkta yatıyor.

Daha doğrusu, sinema konusundaki sözlerimin çoğunun mutsuzluğu.

Her zaman büyük bir alçakgönüllülükle davrandım ben: Sinema olayının şu ya da bu özelliğini ya da yönünü ele aldım ve bunu elden gelen en ayrıntılı biçimde çözümlemeye çalıştım.

Sinema olayını «omuz çekimi»nde* ele aldım.

Ama sinema görüngesinin (perspektifinin) yasaları öylesine ki, omuz çekiminde filme alınan bir hamamböceği, görüntülükte, genel çekimde* filme alınmış yüz filden daha korkunç görünür

Aynı yasa, bizi sinemadan uzaklara sürükleyebilir

İşte, sinema olayının —omuz çekiminde alınmış— şu ya da bu özel yönleri üzerindeki çalışmalarımın ve düşüncelerimin, çoğunlukla sinemanın tüm sorununu kapsamak ister gibi görünmesinin nedeni budur. Çünkü omuz çekiminde ele alındıklarında bu çalışma ve düşünceler, genel çekimde ya da daha yalın söylemek gerekirse yüzeysel olarak ele alınan «tümüyle sinema» üzerindeki görüşlerden daha çok dikkati çekmekteydiler.

Sinema yazılarında çoğunlukla geçerli olan kural, «yalnızca bakmak, başka bir şey değil»dir. Benim «omuz çekimindeki hamamböceklerim»in, insanları böylesine korkutmasının nedeni de budur.

Omuz çekimindeki bu hayvan derlemi (koleksiyonu), bugün de okura bu yazılar derlemesiyle sunulmaktadır. Bu yazılardan kimi yalnızca derlenmiş, öbürleri yeniden gözden geçirilmiş, bir bölümü de özel olarak bu kitap için yazılmıştır.

Okurlarımdan bir tek şey isteyeceğim: Yazılarımın tümüne de, tek tek her birine de, pek uzak ve görkemli olmayan bir dönemde, kırsal kesimle ilgili oyunluklara (senaryolara) davranıldığı gibi davranmayın. O dönemde bu oyunluklardan her biri için şöyle sorular yöneltiliyordu: İşleyimsel işbirliği hani? Yaban otlarının ayıklanması nerede? Kısrağın doğumu niçin gösterilmiyor? Süt üretimindeki artışa ne oldu? Yumurta sayısını belirten gösterge neden yok?

Bu yazıların içerdiklerini okuyun, söylemediklerini aramayın.

Bu yazılarda hangi konular ele alınmışsa onları arayın; bu yazıların içermediklerine, sözünü etmediklerine gelince, elbet bunlardan söz açacak birileri de bulunacaktır.

Eisenstein'ın **«Omuz Çekiminde»** adıyla yayımlamayı tasarladığı bir kitap için 1940'ta yazdığı önsöz. Eski ve yeni yazılarından oluşan bu derleme hiç yayımlanmadı. Rusça **«Seçme Yapıtlar»**ın 5. cildinde yer alan bu yazı **«Au-delà des étoiles»**den çevirildi (Çev.).

5

ZAVALLI SALİERİ

(Sunu Yerine)

«... Sıyırıp yaşamdan sesleri
Bir kadavra gibi kesip biçtim müziği
Ve cebirle gerçekledim uyumu...»
(Puşkin, «Mozart ile Salieri»)

İlk kitabımı kime sunayım diye uzun uzadıya düşünüp durdum.

Sevilen kızlara sunmak için, bu kitap fazla ciddi. Öğrencilere gelince, onlar bu kitabı nasıl olsa inceleyecekler. Dostlarım, bu kitap olmadan da beni destekleyecekler. Düşmanlarımsa, ağzımla kuş tutsam da saldıracaklar.

Emekçi sınıfına gelince, zaten yaptığım her şeyi ona adamış bulunuyorum.

Geçmiş kuşakların buna gereksinimi yok. Nöbeti alacak kuşaklarsa, bundan çok daha ilerilere gidecekler.

Geriye, bu kitabı anısına sunmaktan sevineceğim bir adam kalıyor: Salieri.

Puşkin'in şu zavallı Salieri'si.

Salieri, müziği bir kadavra gibi kesip biçti.

En korkuncu bu işte.

Bir kadavra gibi...

Donmuş, durmuş, devinimsiz ve cansız.

Bütün bunların nedeni şuydu: Sinema yoktu henüz; yaşamı öldürmeden, yaşamın yankılanmalarını susturmadan, sanatı kadavranın donmuş devinimsizliğine düşürmeden, tam tersine devimselliğin ve Mozart'a özgü yaşam sevincinin koşullarında yalnız kendi cebirini ve geometrisini değil, aynı zamanda entegral ve diferansiyel hesabını da kavramasını ve incelemesini

sağlayan bu eşsiz sanat henüz var olmamıştı. Sinema döneminden beyse, sanat, yukarıda sıraladığımız özelliklerden artık vazgeçemezdi.

İşte bundan dolayı kitabımı, ilk ağızda, Salieri'nin anısına sunmaktan çekinmiyorum.

İkinci nedeni de şu: Üzerime boca edilen yakıcı zehirin miktarı ne olursa olsun, kendim de yarattığım zaman, Lessing'in deyişiyle[1], tüm kuralların «koltuk değnekleri»ni cehennemin dibine yollarım; Goethe'nin sözlerini anımsarım: «Kuram, külrengidir» («grau ist die Theorie»)[2] ve yaratıcılığın kendiliğindenliğine balıklama dalarım.

Ama aynı zamanda şu olgunun alabildiğine büyük önemini bir an bile gözden kaçırmam: Yaratıcı sarhoşluk dakikalarının dışında, hepimizin, en önce de benim, yapmakta olduğumuz şey konusunda belirgin, gittikçe belirgin verilere gereksinimimiz vardır. Bu olmaksızın ne sanatımızın gelişmesi ne de gençlerin eğitimi gerçekleşebilir.

Ama bir kez daha yineleyeyim: Yan tutmanın cebiri hiçbir yerde, hiçbir zaman engellemedi beni. Yan tutma, her yerde, her zaman tamamlanmış bir yapıtın deneyiminden kaynaklanmaktaydı.

İşte bundan dolayı, araştırıcı Salieri'nin acıklı anısına sunulan bu derleme, aynı zamanda, Mozart'ın yaşam sevinciyle dolup taşan kendiliğindenliğinin anısına da sunulmuştur.

Önce **«Omuz Çekiminde»**,
sonra **«İlgisiz Olmayan Doğa»**
adlı derlemeler için
1940'ta yazılan
önsöz.
«La non-indifférente nature 1»
adlı kitaptan
çevrilmiştir (Çev.).

---

[1] «Eleştirinin suçlanmaya kalkışılmasından hep kırılmış, incinmişimdir. Ne var ki, aksayan bir kişinin bir yerden öbürüne geçişini sağlayan koltuk değneği, o kimseyi el ayak sahibi yapamaz; eleştiri için de durum aynıdır» (Lessing) (Çev.).

[2] «Kuram, külrengidir; ama yaşamın ağacı yeşilliğini sürdürür» (Goethe, «Faust») (Çev.).

ÖNSÖZ

Sinema, hiç kuşkusuz, tüm sanatların en uluslararası olanı.

Bunun nedeni yalnızca, çeşitli ülkelerde çevrilen filmlerin dünyanın dört bir köşesinde gösterilmesi değil.

Bunun nedeni, her şeyden önce, sinemanın gittikçe gelişen uygulayımları, gittikçe artan başarılarıyla, yaratıcı düşüncenin uluslararasında dolaysız etkisini sağlayabilmesi.

Oysa, sinemanın ilk yarım yüzyıllık varlığında, bitip tükenmez kaynaklarının ancak çok ufak bir bölümü kullanılmıştı.

Lütfen beni yanlış anlamayın.

Şimdiye dek yapılmış olanlardan söz etmiyorum; çünkü gerçekten olağanüstü sayılabilecek çok şey yapıldı. İçerik yönünden bakıldığında burada ilk yeri, Ekim Devriminin yeni toplumsal düşüncelerinin ve yeni toplumsal ülküsünün görüntülükte doğurduğu önüne geçilmez yeni düşünceler ve yeni ülküler alıyor.

Sinema, başkası değil ancak sinema *neler yapabilirdi,* ondan söz ediyorum ben.

Ancak sinema alanında yapılabilecek ve yaratılabilecek olan özgül, benzersiz şeylerden söz ediyorum.

Sinemanın bağrında bütünüyle, örgensel olarak kaynaşmayı amaçlayan sanatların bireşimi sorununa henüz kesin bir çözüm getirilmedi.

Oysa bu arada sayıları gittikçe artan yeni yeni sorunlarla karşı karşıya kalıyoruz.

Renk uygulayımının üstesinden daha yeni gelmişken, kundağından henüz çıkan üçboyutlu sinemadan dolayı oylum (hacim) ve uzam (mekân) sorunlarıyla uğraşmak zorunda kalıyoruz.

Sonra birden televizyon tansığıyla (mucizesiyle) karşılaşıyoruz: Televizyon bizi, sessiz ve sesli sinemanın henüz tümüyle özümlenmemiş ve çözümlenmemiş deneylerini paramparça etmekle tehdit eden canlı bir gerçekle karşı karşıya getiriyor.

Örneğin, sessiz ve sesli sinemada kurgu, sanatçının bilinç ve duyarlık biçmesi (prizması) aracılığıyla yansıtılmış olayın algılanmasında, gerçek akışın az ya da çok eksiksiz *izinden* başka bir şey değildi.

Televizyondaysa kurgu, ortaya çıktığı anda sunulan olayın akışının ta kendi olacaktır.

Bu, iki aşırı ucun şaşırtıcı birleşmesidir.

Tiyatro sanatının gelişen biçimlerinin zincirindeki ilk halka oyuncudur. Düşüncelerini ve duygularını, edindiği anda izleyicilerine aktaran oyuncu, gelecekteki tiyatro sanatının en üstün biçiminin ustasına —televizyonun büyücüsüne— elini verecektir. Televizyon büyücüsü, göz açıp kapayıncaya dek alıcısının gözlerini ve açılarını, yine aynı anda ortaya çıkan bir olayın sanatsal yorumuyla milyonlarca televizyon izleyicisini şaşırtmak için ustaca kullanacaktır.

Olası değil mi bu?

Olanaklı değil mi?

Radarın bize ayın yankılarını ulaştırdığı, uçakların havayuvarının mavi kubbesini ses hızıyla aştığı bir çağda bu gerçekleştirilemez mi?

Savaşın en yoğun anında, barış gelir gelmez, utku kazanan insanlığın, kurtarılmış gücünü yeni ekin değerleri yaratmakta, uygarlığa yeni bir atılım sağlamakta kullanacağını düşleyip durduk.

Uzun süredir beklediğimiz barış gelip çattı.

Ama ne görüyoruz?

Korkunç bir yok etme gücü taşıyan oyuncaklarının başarısıyla sarhoş olan atom çılgınları, barış ve birlik düşüncesinden gittikçe daha çok uzaklaşmakta, insanlığın düşmanı olan karanlık tutkunu faşizmin putu devrilir devrilmez, bundan daha iğrenç bir militarizmi yeniden yaratmaya çalışmaktadırlar.

Sovyetler Birliği ile dünyanın dört bir köşesindeki bütün

ilerici insanlık, halklar arasında gerçekten demokratik bir işbirliği çağrısında bulunmaktadır.

Barışın kötücül düşmanlarıysa, insanlığı yeni bir kıyamete, kırıma ve kardeş kanı dökmeye sürüklemek için ellerinden geleni yapmaktadırlar.

İşte bundan dolayı, tüm dünya halkları, birlik ve karşılıklı anlayış için her zamankinden çok çaba harcamalıdırlar.

Sinema elli yaşındadır. Sinemanın önünde uçsuz bucaksız ve karmaşık olanakları bulunan bir dünya vardır. Günümüz fiziğinin, atom çağının buluşlarına egemen olduğu denli, insanlık bu olanaklara da egemen olmalıdır.

Oysa, sinemanın araçlarına, olanaklarına egemen olmakta dünya estetiği bugüne dek ne denli az şey gerçekleştirdi!

Bunun nedeni yalnızca bilgi ya da çaba eksikliği değildi.

Bunun nedeni, sinemanın hızlı gelişmesinin her yeni aşamasında ortaya çıkan yeni, benzersiz sorunlar karşısındaki şaşılası tutuculuk, sıradanlık, estetik «kaçışçılık»tır.

Bu sorunların saldırısından korkmamıza hiç neden yok.

Görevimiz, geçmiş çağların ve içinde bulunduğumuz çağın tüm deneyimlerini yorulmaksızın derlemek ve özetlemektir. Böylece bu deneyimlerle silahlanarak, ilerlememizde yeni utkular sağlarız. Ancak şunu hiçbir zaman unutmamalıyız: *Konunun ve içeriğin düşünyapısal (ideolojik) derin anlamı, estetiğin her zaman gerçek temeli olmuştur ve her zaman öyle olacaktır; yeni uygulayımlara egemen olmamızı da hep bu sağlayacaktır.* Sürekli gelişen anlatım araçları, dünya görüşünün yüce biçimlerinin daha eksiksiz gerçekleşmesine yarayacaktır.

Ortaklaşa deneyimin ufacık bir zerresinin bile yitmemesi için sürekli dikkat; sinemadaki her yeni düşünceyi bu sanatta çalışan herkesin ortak malı yapma isteğinin tutkusu; biz Sovyet sinema emekçilerinin neyin ardında olduğumuzu, bulduğumuz her şeyi, bize esin veren her şeyi her zaman içtenlikle ortaya dökmemizin başlıca nedenidir.

Benim yazılarım da böyle doğmuştu.

Çeşitli dönemlerde, çeşitli nedenlerle yazmış olduklarımı burada bir ciltte toplamak üzere seçerken, tek isteğim vardı: Sinemacılara, sinemanın bütün olanaklarına egemen olmaların-

da yardım etmek. Bu istek, bu son derece güzel ve benzersiz çekiciliği olan sanatta yaratma mutluluğuna erişen herkesin ereği olmalıdır.

Atomun sözde «gizleri»ni yedi mühür altında kıskançça saklayanların tersine, bütün demokrat dostlarımızla sıkı bir işbirliği içinde çalışan biz Sovyet sinemacıları, bu olağanüstü sanatın gizleri konusunda yılların uygulamalarıyla öğrendiklerimizin hepsini ortak davamızın ilerleyişi için paylaşmayı sürdüreceğiz.

Evrensel barış düşüncesi, herkesin mutluluğunu kendi tükenmez tutkuları uğruna harcamaya hazır ülkelerin bencilliğiyle, özsevisiyle boğulmamalıdır.

Sanatların en ilericisi olan sinema, bu savaşımın da öncüsü olmalıdır. Dileyelim ki, sinema halklara, ilerlemek için izlemeleri gereken dayanışma ve birlik yolunu göstersin.

Çeşitli tarihlerde, çeşitli yerlerde yazılmış olan bu yazılar derlemesini basıma hazırlarken içimde beslediğim duygular bunlardır.

Bu yazılardan çoğu eskimiş olabilir. Birçoğu aşılmış olabilir. Birçoğu gerilerde kalmış olabilir.

Çoğunun, sinemanın en ateşli araştırma yıllarındaki ortak ilerleyişte yol taşları olarak yalnızca tarihsel değeri kalmış olabilir.

Yazılarım topluca ele alındığında, sinemadaki ortaklaşa deneyimin büyük merdiveninde ileri bir basamak olacağına yürekten inanıyorum. İnsanlık ülkülerinin öncüsü olan Sovyet sineması, dünya uluslarını anlaşmazlık ve kölelik kaosuna sürüklemek isteyenere karşın, bu merdivende basamak basamak yükselmektedir.

Moskova-Kratovo
Ağustos 1946

Eisenstein'ın, yazılarından oluşan Rusça bir derleme için hazırladığı bu önsöz, derleme basılmadığı için kullanılamadı. **«Film Duyumu»** ile **«Film Biçimi»**

1957'de ABD'de bir arada basıldığında
bunun önsözü olarak kullanıldı.
Daha sonra Yurenev'in derlediği Rusça
«Zametki Kinorejissera» ile bunun
Fransızca ve İngilizceleri olan
«Reflexion d'un cinéaste» ile **«Notes of a Film Director»**un
(Moskova, 1958) önsözü olarak kullanıldı.
Buradaki çeviri
bu son iki kitaptan yapılmıştır (Çev.).

«Yazarın kendi de bu uğraştan olmasına, derinliğine düşünmenin de yardımıyla, uzun süreli uygulamanın bunları kendisine öğreteceğini bilmesine karşın, sıradan sanatçıların çoğuna sanatın tümü gibi gelen, ama onsuz sanatın var olamayacağı bölümü üzerinde de elden geldiğince kafa yormaktan vazgeçmeyecektir. Bu yüzden de, yazar, estetik konularla uğraşan eleştirmenlerin alanına el uzatmış gibi görünecektir. Bu eleştirmenler, kuşkusuz, sanat konularında kurgusal düşünclere ulaşmak için, bu uygulamaların kendilerine gerekmediğini sanırlar.

Yazar, uygulayımsal konulardan çok felsefe konularını ele alacaktır. Sanat konularında yazı yazan bir ressam için tuhaf kaçabilir bu: *Bir sürü yarı-bilgin, sanat felsefesine el attı.* Öyle anlaşılıyor ki, bunların uygulayımsal konulardaki derin bilgisizlikleri, kendilerine saygıya değer bir şey gibi geliyordu. Çünkü bunlar, her sanat için öylesine yaşamsal olan bu konuyla ilgilenmenin, uğraşman (profesyonel) sanatçıların estetik konuları üzerine kafa yormalarını engellediğine inanıyorlardı.

Öyle anlaşılıyor ki, bunlar, uygulayımsal konulardaki derin bilgisizliğin, katıksız doğaüstü düşüncelere ulaşmakta neredeyse bir başka neden olduğunu sanmışlardır. Kısacası bunlar, herhangi bir sanat üzerinde kafa yormanın, uğraşman sanatçıları, estetiğin ve salt kurgunun (spekülasyonun) dışında kalan kimselere yasaklanan yüceliklere ulaşmaya elverişsiz kılması gerekeceğini sanmışlardır».

Eugène Delacroix (1)

BİRİNCİ BÖLÜM

SÖZCÜK İLE GÖRÜNTÜ

«Zorlayıcı yaratma eylemindeki yoğun düş gücü sırasında her bir sözcük süzgeçten geçirilmiş, her bir görüntü biçim değiştirmiştir. Abt Vogler, müzikçinin buna benzeyen tansığı için «iyi düşün» der:

İyi düşün: Tek başına bir hiçtir sesleri ıskalamızın;
Her yerde rastlarsın tizine, pestine; tüm sorun
«Ver kullanayım!» diyebilmekte. Birkaçını birleştirdim mi kafamda,
Çıkıverir ortaya. Duydun ve gördün işte. Düşün ve selamla!

Coleridge'e eski bir öyküden bir tek canlı sözcük verin; bu sözcüğü düşüncesinde iki tanesiyle birleştirmesine fırsat sağlayın, o zaman (müzik terimlerini sözcük terimlerine çevirirsek) «üç sesten dördüncü bir ses değil, bir yıldızı ortaya çıkaracaktır».

John Livingston Lowes (2)

Sovyet sinemasında kurgunun «her şey» diye adlandırıldığı bir dönem vardı. Şimdi de kurgunun «hiçbir şey» sayıldığı bir dönemin sonunda bulunuyoruz. Kurguya ne hiçbir şey ne de her şey diye bakmaksızın, şu anda onun filmin etkililiğini sağlayan öbür herhangi bir öğe denli film yapımının temel parçalarından biri olduğunu anımsatmanın zamanı geldiği görüşündeyim. «Kurgu uğrunda»ki saldırı ile «kurguya karşı» savaştan

sonra, kurgunun sorunlarını açıkça ve yeni baştan ele almalıyız. Kurgunun bu «yadsınma» döneminde en söz götürmeyen yönü, en ufak bir saldırıya uğramaması gereken yanı bile tartışma konusu yapıldığından, bu iş daha da gerekli olmaktadır. Konunun can alacak noktası şudur: Son yıllarda kimi film yaratıcıları kurguyu öylesine «boşladılar» ki, kurgunun temel erek ve görevini, yani her sanat ürününün temel erek ve görevini bile unuttular. Bu temel erek ve görev de *izleğin (temanın), gerecin, olay dizisinin (plotun), olgunun,* devinimin filmin gerek ayrımında* gerekse tümünde *bağlantılı ve almaşık (nöbetleşe) olarak sergilenmesi gereğidir.* Değişik film türlerinde çalışan kimi çok ünlü sinema ustalarının yapıtlarında bir konunun *coşkusu,* hatta mantıklı ya da birbirini izler anlatımı şöyle dursun, yalnızca *derli toplu* anlatımı bile arada bir yitmektedir. Kuşkusuz bize gerekli olan, bu ustaları tek tek eleştirmekten çok, birçoğumuzun yitirmiş olduğu kurgu ekinini yeniden kazanmak uğrunda düzenli bir çaba harcamaktır. Filmlerimizin görevi yalnızca *mantıklı bir yolda bağlanmış* bir öykü anlatmak değil, aynı zamanda *elden geldiğince coşturucu ve uyarıcı güçte* bir öykü anlatmak olduğu için, bu çaba daha da gereklidir.

Kurgu, bu görevin yerine getirilmesinde güçlü bir yardımcıdır.

Kurguyu niçin kullanırız? Kurgunun en bağnaz düşmanları bile şunu kabul edeceklerdir: Kurguyu kulanmamızın nedeni, elimizdeki filmin sınırsız olmamasından dolayı, sınırlı uzunluktaki film parçalarıyla çalışmak zorunda olduğumuz için bunları zaman zaman birbirine yapıştırmamız gerektiğinden değildir.

Kurgunun «solcular»ıysa bunun tam karşı ucunda yer alırlar: Bunlar film parçalarıyla oynarlarken, kendilerini yıllarca etkisinden kurtaramadıkları bazı özellikleri bulmuşlardı. Bu özellik de şuydu: *Hangi çeşitten olursa olsun iki film parçası yan yana getirildi mi, bu parçalar bu yan yana getirişten doğan yeni bir kavrama, yeni bir niteliğe ister istemez yol açarlar.*

Bu, yalnız sinemaya özgü bir koşul değil, iki olguyu, iki olayı, iki nesneyi yan yana getirdiğimiz her durumda her zaman rastladığımız bir olaydır. Birbirinden ayrı iki nesne önümüzde yan yana getirildiğinde, bundan belirli ve açık bir genellemeye

hemen hemen kendiliğinden denecek yolda gitmeğe alışmışızdır. Örneğin bir gömütü (mezarı) ele alın; bunu, karalara bürünmüş, ağlayan bir kadınla yan yana getirin; hemen herkes şu sonuca varacaktır: *Dul kadın!* Ambrose Bierce'in şu kısacık öyküsündeki etki de algımızın işte bu özelliğine dayanmaktadır. Öykü, Bierce'in *«Düşlemsel Masallar» («Fantastic Fables»)* adlı kitabından alınmıştır ve *«Avutulamayan Dul»* başlığını taşımaktadır:

«Karalara bürünmüş bir kadın, gömütün başında ağlıyordu.

«Kadına acıyan yabancının biri: 'Bu denli üzmeyin kendinizi hanımefendi, Tanrı'nın rahmeti büyüktür. Kocanızdan başka da sizi mutlu kılacak bir erkek vardır elbet' dedi.

«Kadın hıçkırarak yanıtladı: 'Vardı, vardı ama işte bu gömüt o adamın'» (3).

Bu öykünün tüm etkisi, bir gömüt ile bunun başındaki yaslı kadın yan yana geldiğinde, alışılmış kalıplardan dolayı akla hemen kocasının ölümüne yas tutan bir dul gelmesi, oysa kadının ağladığı kimsenin sevdiği adamdan başkası olmamasından kaynaklanmıştır.

Aynı duruma çoğunlukla bilmecelerde de rastlanır. Örneğin uluslararası halkbilimden alınmış şu bilmecede olduğu gibi: «Karga uçarken köpek oturur kuyruğunda, bil bakalım nasıl olur bu?». Böyle bir soru karşısında hemen iki öğeyi alıp yan yana getirir, ortaya bir toplam koyarız. Bunun sonucu olarak da bilmeceyi sanki köpek, karganın kuyruğuna oturmuş gibi anlarız; oysa gerçekte bilmece iki ayrı olguyu içermektedir: Karga uçar, köpekse kendi kuyruğu üstünde oturur.

İki ya da daha çok nesneyi ya da niteliği bir birlik oluşturacak yolda yan yana koymaktaki bu eğilim çok büyüktür; aynı olayın değişik yönlerini belirleyen ayrı sözcüklerde bile kendini gösterir.

Bunun en aşırı örneğine, «askı sözcüğü»nün (portemanteau word) bulucusu Lewis Carroll'da rastlanır. Carroll'un «tıpkı askıdaki gibi, bir sözcüğe takılan iki anlam» diye alçakgönüllülükle tanımladığı buluşu *«Snark'ın Avlanışı» («The Hunting of the Snark»)* adlı yapıtının önsözünün sonunda yer alır:

«Örneğin 'fuming' (tüttürme) ile 'furious' (öfkeli) sözcüklerini alın. İki sözcüğü de söyleyeceğinizi tasarlayın, ama hangisini önce söyleyeceğinize karar vermeyin. Şimdi ağzınızı açıp konuşun. Düşünceleriniz birazcık bile olsa 'fuming'e kayıyorsa 'fuming-furious' diyeceksiniz; düşünceleriniz kıl payı kadar bile olsa 'furious'a kaymaktaysa 'furious-fuming' diyeceksiniz; ama Tanrı vergisinin en az rastlanılanı olan, tümüyle dengeli bir kafanız varsa 'frumious' diyeceksiniz» (4).

Kuşkusuz bu örnekte yeni bir kavram ya da yeni bir nitelik kazanmış olmuyoruz. Bu «askı» etkisinin çekiciliği, tek bir sözcüğü oluşturmanın gelişigüzelliğinde yer alan ikilik duygusuna dayanmaktadır. Her dilin bu «askı» işlemini kullanan yazarı vardır; örneğin Amerikan dilinde Walter Winchell bulunmaktadır. Kuşkusuz askı sözcüğünün en geniş ölçüde kullanılışı *«Finnegan'ın Gecesi»*ndedir *(«Finnegan's Wake»)*.

Demek ki, Carroll'un yöntemi her şeyden önce doğal bir olayın, anlığımızın bir alışkanlığının bir *yansılama*'sıdır (parodisidir); yani nitelik yönünden yeni birlikler oluşturmanın *yansılaması*. Dolayısıyla gülünç etkiler yaratmakta temel bir yöntemdir.

Bu gülünç etki, hem yeni sonucun hem de bunun iki bağımsız parçasının aynı anda algılanmasıyla sağlanır. Bu çeşit espri örnekleri sayısızdır. Burada yalnız bu çeşitten üç örnek vereceğim; bunlar Freud'den alınmıştır:

«1912'de Türkiye ile Balkan devletleri arasındaki savaşta Romanya'nın oynadığı rolü *'Punch'* dergisi, bu ülkeyi Balkan Antlaşmasının öbür üyelerini soyan bir eşkıya kılığında çizerek anlatıyordu. Karikatürün başlığı *Kleptoroumania*[1] idi....

«Espriyi seven Avrupalının biri, Belçika'nın eski hükümdarı Leopold'e *Cleopold* adını takmıştı, çünkü Leopold'ün Cleo adında bir kadınla ilişkisi vardı....

«Bir kısa öyküde.... kahramanlardan biri Noel mevsiminden *alcoholidays* diye söz etmektedir. Bu sözcüğü bölümlerine ayır-

---

1 **Kleptomania** (çalma sayrılığı) ile **Roumania** (Romanya) sözcüklerinin askı sözcüğü biçiminde kullanılmasına dayanan sözcük oyunu (Çev.).

dığımızda, bunun *alcohol* (alkol) ile *holidays* (tatil) den oluşan bileşik bir sözcük olduğu kolaylıkla görülür....» (5).

Sanıyorum, üzerinde durduğumuz olayın yaygın da olmaktan öte, tümüyle evrensel olduğu ortaya çıkmaktadır.

Bundan dolayı, bir sinema izleyicisinin de, birbirine eklenmiş iki film parçasının yan yana getirilişinden belli bir sonuç çıkarmasının şaşılacak hiçbir yanı yoktur.

Dolayısıyla, eleştirmemiz gereken noktalar bütün bu olgular, bunların önemi ya da evrenselliği değil; bunlara dayanılarak yapılan yanlış tümdengelimler, çıkarılan yanlış sonuçlardır. Biz de bunları eleştirecek, düzeltmeye çalışacağız.

Yukarıda belirtilen olayın, kurgunun anlaşılmasında ve kurgu ustalığında söz götürmez bir önem taşıdığını ilk kez bebelirttiğimizde hangi öğeyi atlıyorduk? O zamanki coşkulu görüşlerimizin neresi doğru, neresi yanlıştı?

O zaman doğru olan, şimdi de doğruluğunu sürdüren temel olgu şuydu: İki ayrı çekimin* birbirine yapıştırılarak birleştirilmesi, bu iki çekimin yalın bir toplamından çok, bir *çarpım*'ı andırmaktadır. Toplamdan çok çarpımı andırmaktadır, çünkü bu çeşit her yan yana getirişte, sonuç her zaman, tek tek gözden geçirilen parçalardan *nitelik yönünden* ayırt edilebilir özelliktedir. Artık günümüzde bir kimseye nicelik ile niteliğin aynı olayın iki değişik özelliği değil, aynı olayın yalnızca iki ayrı görünüşü olduğunu anımsatmaya gerçekten de gerek yoktur. Bu fizik yasası, bilim ile sanatın öbür alanlarında da geçerlidir. Bu yasanın uygulanabildiği birçok alan arasında, Profesör Koffka'nın bunu davranış alanına uygulayışı konumuza uygun düşmektedir:

«Derler ki: Bütün, kendini oluşturan parçaların toplamından da fazla bir şeydir. Bütünün, kendini oluşturan parçaların toplamından daha başka bir şey olduğunu söylemek daha doğru olur. Çünkü toplama burada anlam taşımayan bir işlemdir, oysa bütün ile parça ilişkisi anlamlıdır» (6).

İlk örneğimize dönersek, buradaki kadın bir gösterimdir (representation); kadının giydiği yas giysisi bir gösterimdir, yani her ikisi de *nesnel olarak gösterilebilir*. Ama bu iki gösterimin

yan yana getirilişinden ortaya çıkan «*bir dul*», nesnel olarak gösterilemez; bu yeni bir düşünce, yeni bir kavram, yeni bir görüntüdür.

Şu halde bu tartışma götürmez olayı ele alırken yaptığımız yanlış neydi?

Yanlış şuradaydı: Yan yana getirilen *gereci çözümleme* sorununa daha az dikkat edilirken, bütün dikkatin bu yan yana getirişin olanakları üzerinde toplanmasında.

Eleştirmenlerim bunu, bir sorunun belli bir alanında ya da yönündeki *araştırmaya duyulan ilgi*'yi, araştırıcının gerçeği ortaya koyuştaki tutumuyla karıştırarak, film çekimlerindeki içeriğe karşı ilgisizlik diye göstermekte kusur etmediler.

Onları bulunçlarıyla (vicdanlarıyla) baş başa bırakırım.

Şimdi anlıyorum ki, film parçacıklarının yeni yeni ortaya çıkan özelliği, yani bu parçacıkların birbiriyle hiç ilgisi olmasa da, hatta çoğunlukla ilgisi olmamasına karşın «üçüncü bir şey» oluşturabilmeleri, bir kurgucunun isteğine uyarak yan yana getirildiklerinde bağlılaşımları beni büyülemişti.

Böylelikle, olağan film kuruluşunda ve film düzenlemesinde her zaman rastlanmayan bir gizli güce kendimi kaptırmıştım.

Bu çeşit gereçle ve bu çeşit durumlarla karşılaşınca insan ister istemez, yan yana getirişin olanakları üzerinde uzun uzadıya düşünmeye yöneliyor. Yan yana getirilmiş parçaların gerçek doğasının *çözümlenmesine* daha az dikkat ediliyor. Kaldı ki, tek başına bu dikkat yetersizdir. Tarih ortaya koymuştur ki, yalnızca tek tek çekimlerin içeriğine yöneltilmiş böyle bir dikkat, kılgı alanında kurguyu bütün sonuçlarıyla birlikte «özel etkiler», «kurgu ayrımları» vb. gibi bir düzeye düşürmektedir.

O halde her iki öğenin de gereğinden çok abartılmaması için, asıl dikkatimizi nereye toplamak, üzerinde ne ölçüde durmak gerekiyordu?

Tek tek görüntülerde bulunan içeriği de, bu birbirinden ayrı içeriklerin yan yana getirilişindeki düzeni de eşit ölçüde belirleyen temele, yani *bütünün,* genelin, *birleştiricinin* içeriğine dönmek gerekiyordu.

Aşırılıklardan biri, birleştirme uygulayımının (kurgu yön-

temleri) sorunlarıyla oyalanmak, öbürü de birleşmiş öğelerle (çekimin içeriği) oyalanmaktı.

Doğrudan doğruya bu *birleştirici ilke'*nin niteliğiyle daha çok ilgilenmemiz gerekiyordu. Çünkü hem çekimin içeriğini hem de *bu çekimlerin* belirli bir biçimde *yan yana getirilişi*'nde ortaya çıkan içeriği belirleyecek olan da işte bu ilkedir.

Ancak bunu akılda tutmakla birlikte, araştırıcının ilgisinin her şeyden önce bu tüm, genel sonucun *öngörülen* değil de beklenmedik biçimlerde ortaya çıktığı aykırı durumlara çevrilmemesi gerekir. Çekimlerin yalnız birbirine bağlı olmakla kalmayıp, aynı zamanda bu *son,* bu *genel,* bu *tüm* sonucun hem öngörüldüğü hem de bu tek tek çekimleri ve birleşme koşullarını belirlediği durumlara yönelmeliyiz. Bu çeşit durumlar olağandır, genellikle benimsenmiştir ve sık sık ortaya çıkar. Bu çeşit durumlarda bütün, tam anlamıyla «üçüncü bir şey» olarak belirir. Hem çekimle hem de kurguyla belirlenen bütünün eksiksiz tablosu da, çekimin de kurgunun da içeriğini daha canlı, daha açık göstererek ortaya çıkar. Sinema için örneksel (tipik) olan da işte bu durumlardır.

Bu açıdan ele alınan kurguda hem tek tek çekimler hem de bunların yan yana getirilişleri, yerli yerinde bir karşılıklı ilişkiye ulaşır. Buna ek olarak, kurgunun temel niteliği, yalnız gerçekçi film ilkelerinden ayrılmamakla kalmaz, aynı zamanda film içeriğinin gerçekçi anlatılışında en tutarlı ve en kestirme yollardan biri olur.

Peki bu yolda anlaşılan kurgu, gerçekte nedir? Bu durumda her kurgu parçası artık birbiriyle ilişkisiz bir şey olmaktan çıkar, *her* çekime eşit ölçüde sızan genel izleğin (temanın) belli bir *özel tasarımı (representation)* olur. Bu özel ayrıntıların belli bir kurgu biçimi içinde yan yana getirilişi, her ayrıntının yer aldığı ve her ayrıntıyı bir *bütün* içinde birbirine bağlayan *genel* niteliği doğurur ve aydınlığa çıkarır. Yani bu genel nitelik, yaratıcının ve onu izleyen izleyicinin söz konusu izleği yeniden yaşayacakları genelleşmiş *görüntü*'yü oluşturur.

Şimdi, bir araya getirilmiş iki film parçasını ele alırsak, bunların yan yana getirilişini daha değişik bir açıdan değerlendiririz:

Geliştirilecek *izleğin* öğelerinden alınmış *A* parçası ile yine aynı kaynaktan alınmış *B* parçası yan yana getirildiğinde, izlek gerecinin en açık biçimde ortaya çıktığı bir görüntüyü doğurur.

Daha doğru bir tanımla belirtilmek gerekirse, bu öneriyi şu kılığa sokmak gerekir:

A tasarımı ile *B tasarımı* geliştirilecek izlekteki bütün ayrıntılar arasından öylesine seçilmelidir ki, bunların —yani bunların yerine geçebilecek öğelerin değil, *doğrudan doğruya bu öğelerin— yan yana getirilişi,* izleyicinin algısında ve duygularında, *doğrudan doğruya izleğin* en eksiksiz *görüntüsünü* yaratmalıdır.

Kurgu konusundaki görüşlerimize iki yeni terim girdi: «*Tasarım*» ile «görüntü». Bu konuyu sürdürmeden önce, bu iki terim arasındaki ayrımı (farkı) belirtmek istiyorum.

Bunu göstermek üzere bir örnek alalım. Orta büyüklükte, dümdüz, beyaz bir çember düşünelim. Çemberin çevresi altmış eşit parçaya bölünmüştür. Her beş parçada bir, 1'den 12'ye dek sayılar sıralanmıştır. Biri çemberin yarıçapına eşit, öbürü daha kısa, madenden iki çubuk bu çemberin özeğine (merkezine) tutturulmuştur, öbür uçları özgürce devinmektedir. Uzun çubuğu 12 sayısı üzerinde durduralım, kısa çubuğuysa sırayla 1, 2, 3 sayılarından geçirerek 12'ye dek yürütelim. Bu durumda, iki madenden çubuk arasında 30, 60, 90 derecelerden geçip 360 dereceye varan bir dizi ilişkinin *geometrik* tasarımı ortaya çıkacaktır.

Ancak, bu çember, bu madenden çubukları düzgün bir biçimde devindirecek bir düzenekle donatılırsa, bu çemberin yüzeyinde oluşan geometrik biçim özel bir anlam kazanır: Bu, artık yalnızca bir *tasarım* değildir, zamanın *görüntüsüdür.*

Bu durumda, tasarım ile bunun algımızda uyandırdığı görüntü birbiriyle öylesine kaynaşmıştır ki, saatin kadranı üzerinde akreple yelkovanın oluşturduğu geometrik biçimi, zaman kavramından ancak özel koşullarda ayırt edebiliriz; ancak alışılmadık koşullarda böyle bir şey hepimizin başına gelebilir.

Böyle bir şey, Anna Karenina'nın gebe kaldığını bildirmesi üzerine Vronski'nin başına gelmektedir:

«Vronski, Karenin'lerin verandasında saatine baktığında öylesine heyecanlı ve dalgındı ki, saatin kaç olduğunu anlamaksızın yalnız akreple yelkovanı, bir de kadranı gördü» (7).

Bu örnekte, saatin yarattığı zaman *görüntü*'sü oluşmamaktadır. Vronski yalnızca saatin kadranının, akreple yelkovanın oluşturduğu geometrik tasarımı görüyordu.

Yalnızca gökbilimsel zamanla, saatle ilgili böylesine yalın bir örnekte de gördüğümüz üzere, saat kadranının oluşturduğu tasarım kendi başına yeterli değildir. Yalnızca görmek yeterli değildir. Tasarıma bir şeyler olması, tasarım üzerinde bir şeyler de yapılması gerekmektedir. Ancak o zamandır ki, tasarım yalnızca geometrik bir biçim olmaktan çıkar, belli bir olayın ortaya çıktığı saatin görüntüsü olarak algılanır. Tolstoy bize, bu süreç gerçekleşmediğinde ne olduğunu gösteriyor.

Bu süreç nedir? Saatin kadranında akreple yelkovanın belli bir düzeni, bu düzene uygun düşen zamanla ilgili bir dizi tasarıma yol açmaktadır. Bu belli sayının beş olduğunu varsayalım. Düşümüz, bu rakamın bu saatte ortaya çıkan bir sürü olayın aklımıza gelmesine alışıktır: Çay saati, işin bitmesi, metroya koşma vakti, dükkânların kapanması ya da güneşin batışı... gibi Her ne olursa olsun, böyle bir durumda, saat beşte olan olayların bir dizi tasarımını kendiliğinden anımsarız.

Bütün bu tek tek tasarımların hepsi saat beş görüntüsünü oluşturur.

Sürecin tam gelişimi budur; sayıların oluşturduğu tasarımlardan gece ile gündüzün zaman görüntülerini çıkarmak söz konusu olduğunda ortaya çıkan da budur.

Bundan sonra da, ruhsal erke tutumu yasaları işe karışır. Yukarıda anlatılan süreç içinde bir «derişim» (condensation) oluşur: Ara halkalardan oluşan zincir yiter, sayı ile buna uygun düşen zamanı algılamamız arasında ani bir bağ ortaya çıkar. Vronski örneği, keskin bir anlıksal dengesizliğin bu bağlantıyı yok edebileceğini, tasarım ile görüntünün birbirinden ayrı düşebileceğini bize göstermektedir.

Burada, yukarıda anlatıldığı üzere, bir görüntünün bir tasarımdan oluştuğu zamanki sürecin *tam* olarak ortaya konmasını gözden geçirdik.

Bir görüntünün oluşundaki bu «düzenek» (mekanizma) bizi ilgilendirmektedir, çünkü bunun *yaşam*'da ortaya çıkış düzeneği, sanatta görüntüler yaratmak yöntemının bir ilkörneği olmaktadır.

Toparlarsak: Bir saatin, saat kadranı üzerindeki tasarımı ile bu saatin görüntüsünü algılamamız arasında, bu saatin birbirinden ayrı, değişik yönlerinin tasarımından oluşan uzun bir zincir yer almaktadır. Ve yineleyelim: Ruhbilimsel alışkanlıklarımız bu uzun zinciri elden geldiğince kısaltmaya yatkındır; bundan dolayı da sürecin yalnız başıyla sonu algılanır.

Ama, herhangi bir nedenden dolayı, bir tasarım ile bu tasarımın anlığımızda (zihnimizde) ve duyularımızda uyandırması gereken görüntüler arasında bir bağ kurmak zorunda kalırsak, yine ister istemez bu ara tasarımların zincirlenmesine başvurmamız gerekir ki, bu ara tasarımlar da zaten görüntüyü oluşturur.

Şimdi, yukarıda söylediklerimizle sıkı sıkıya bağlı olan bir örneği günlük yaşamımızdan alalım.

New York'ta genellikle sokakların adları yoktur. Sokaklar sayıyla belirtilir: Beşinci Cadde, Kırkikinci Sokak, vb. Yabancılar için sokakların bu yolda belirtilmesi her şeyden önce bellek (hafıza) için büyük güçlükler doğurur. Biz, sokakların birer ad taşımasına alışmışızdır; sokakların adlandırılması bizim için çok daha kolaylık sağlar, çünkü bir sokağın adı aklımızda hemen görüntüsünü doğurur. Başka bir deyişle, sokağın adını söyler söylemez, bir dizi duyu devinime geçer.

Ben New York sokaklarının *görüntü*'sünü anımsamakta, dolayısıyla sokakları tanımakta büyük güçlükler çektim. Kırkikinci Sokak» ya da «Kırkbeşinci Sokak» gibi «yansız» sözcükler, adı geçen sokağın genel görünüşüyle ilgili hiçbir duyuya yol açmıyordu bende. Bu görüntülere yol açabilmek için, şu ya da bu sokağa özgü somut belirtileri beleğime yerleştirmeye başladım; yani «Kırkikinci» imine, «Kırkbeşinci» iminden çok ayrı yanıtlar verebilecek somut belirtileri... Belleğim, her sokağın niteliği olan tiyatroları, mağazaları, yapıları bir araya topladı. Bu anımsama işi belirli aşamalardan geçti. Bu aşamalardan ikisi üzerinde durmak gerekir: Birincisinde, «Kırkikinci Sokak»ın sözle belirtilmesinde, belleğim *büyük bir güçlükle*, dik-

kati çeken bir dizi öğeyi sıralayarak yanıt veriyordu. Ancak, sokağın gerçek algılanmasını yine de sağlamış olmuyordum, çünkü çeşitli öğeler henüz tek bir görüntü olarak birleşmemişti. Ancak ikinci aşamadadır ki, bu öğeler tek bir görüntüyü oluşturacak yolda kaynaşıyorlardı: Sokak «sayı»sının söylenişiyle birlikte, *artık bir zincirleme olarak değil, tek bir bütün olarak,* sokağın bölünmez çehresi olarak, *sokağın bölünmez görüntüsü olarak bütün bir kurucu öğeler dizisi* doğuyordu.

Ancak bu andan başlayaraktır ki, sokağın *belleğe* gerçekten *yerleştiği* söylenebilirdi. Bir sanat yapıtında, bu yapıtın öğelerinden nasıl unutulamayacak tek ve bütün bir görüntü yavaş yavaş ortaya çıkıyorsa, belli bir sokağın görüntüsü de aynı biçimde bilinç ve duygularda belirmeye, yaşamaya başlıyordu.

İkinci durumda da, yani ister belleğe yerleştirmek ister bir sanat yapıtının algılanması söz konusu olsun, aynı yasa geçerlidir: Parça, bütünün yardımıyla, bütün ise *görüntünün yardımıyla* bilinç ve duyarlığımıza ulaşır.

Bu görüntü, bilinç ve duyarlığa girer ve *bütünün* yardımıyla bu görüntünün her ayrıntısı duyumlarda ve bellekte, *bütünden ayrılamayacak biçimde* yer eder. Bu bir ses görüntüsü —tartımlı ve ezgili bir tablo— ya da bir yoğrumsal görüntü —belleğe yerleştirilmiş çeşitli öğelerin görsel birleşimi— olabilir.

Her iki durumda da, algımıza, bilincimize ulaşan tasarımlar dizisi, ayrı ayrı öğelerden oluşan tek bir görüntü olarak belirir.

Belleğe yerleştirme işinin, iki önemli aşamada oluştuğunu görmüştük: Birincisi, görüntünün *oluşumu,* ikincisi bu oluşum *sonucu* ve bellek için taşıdığı anlamdır. Öte yandan, dikkati ilk aşamaya elden geldiğince az harcamak, oluşum sürecini aşıp sonuca elden geldiğince çabuk varmak bellek için önem taşır. Yaşamın sanattan ayrıldığı nokta da budur. Çünkü sanat alanına geçersek, üzerinde durulması gereken noktanın tümüyle yer değiştirdiğini görürüz: Sanat yapıtı, kuşkusuz, sonuca ulaşmaya çalışır, ama yöntemlerinin bütün inceliğini yönelttiği nokta, *süreç*'tir.

Sanat yapıtı, canlılığı yönünden ele alındığında, izlevicinin

duyarlık ve bilincinde görüntülerin oluşumu sürecidir[1]. Gerçekten canlı bir sanatın özelliğini oluşturan; izleyiciyi, ortaya çıkan sürece yönelteceğine onu geçmişteki yaratıcı bir sürecin sonucuyla tanıştıran cansız bir sanattan ayıran da budur.

Sanatın hangi alanı olursa olsun, bu koşul her zaman, her yerde kendini gösterir. Örneğin, bir oyuncunun gerçek yaşama uygun oyunu, duyguların sonuçlarını ortaya koymak değil, *bu duyguların doğmasını, gelişmesini, başka duygulara yol açmasını sağlamak, kısacası bu duyguları izleyici önünde canlandırmaktır.*

Bundan dolayıdır ki bir görünçlüğün (sahnenin), bir ayrımın, bütünlenmiş bir yapıtın görüntüleri hazırlop birer veri değil, serpilen, gelişen şeylerdir.

Bunun gibi, herhangi bir kişi —ister yazıda ister bir rolün canlandırılışında— gerçekten canlı bir izlenim verecekse, bunun değişmez özyapılı (karakterli) mekanik bir varlık olarak değil, olgunun akışında izleyicinin gözü önünde ortaya çıkan bir varlık olması gerekir.

Dramda, olayların akışının herhangi bir özyapı üzerine bir *düşün* vermesi değil, ama aynı zamanda bu özyapıyı biçimlendirmesi, belirlemesi de çok önemlidir.

Dolayısıyla, sanat yapıtında görüntüler yaratmak yöntemi, *gerçek yaşamda* bilinç ile duyarlığın yeni görüntülerle varsıllaştığı (zenginleştiği) süreci yeniden ortaya çıkarmalıdır.

Bunu örneklemek için New York sokaklarını göstermiştik. Herhangi bir olgu yardımıyla, belli bir görüntüyü anlatmak zorunda olan bir sanatçıdan, New York sokaklarını tanımakta kullandığımıza benzer bir yönteme başvurmasını beklemek hakkımızdır.

Bunun gibi, bir saat kadranının yol açtığı tasarım örneğini de çözümlemiş ve zaman görüntüsünün bu tasarımdan hangi yöntemle ortaya çıktığını görmüştük. Bir sanat yapıtı da bir gö-

---

[1] Daha ileride, bu aynı canlılık ilkesinin, resim gibi görünüşte çok duruk, çok devinimsiz bir sanatta bile gerçekten canlı görüntülerin temeli olduğunu göreceğiz (E.).

rüntüyü yaratmak için tıpkı buna benzer bir yöntemle bir tasarımlar zinciri kurmalıdır.

Bu saat örneğine yeniden dönelim.

Vronski yönünden, saatin akreple yelkovanının geometrik biçimi, zaman görüntüsüne yol açmamaktadır. Ama öyle durumlar vardır ki, önemli olan nokta, gecenin on ikisini kronometrik olarak algılamak değil, fakat gece yarısını yazarın vermek istediği bütün çağrışımlar ve duygularla yeniden yaşamaktır. Bu, bir gece yarısı buluşmasının yürek çarpıntısıyla beklendiği saat olabilir; bir gece yarısı ölümünün saati olabilir; bir gece yarısı kaçışının saati olabilir. Bütün bunlar, salt bir gece yarısı tasarımından çok daha önemlidir.

Böyle durumlarda, *on iki vuruşun tasarımı*'ndan bir «alın yazısı saati» olarak özel bir anlam yüklü gece yarısının görüntüsü ortaya çıkmalıdır.

Bu durumu bir örnekle gösterelim. Örneği, Maupassant'ın «*Güzel Dost*»undan (*«Bel Ami»*) alacağız. Bu örneğin fazladan ilginç olan yönü, sesi de kullanmasıdır. Ama dahası var: Yerli yerinde seçilmiş yöntemle su katılmamış bir kurgu örneği olduğu halde, günlük yaşamın bir kesiti olarak işlenmiştir.

Görünçlük (adını daha şimdiden Du Roy olarak yazan) Georges Duroy'nın, gece yarısı kendisiyle kaçmaya karar veren Suzanne'ı bir araba içinde beklemesini anlatır.

Burada gece yarısının gökbilimsel zamanla hiçbir alış verişi yoktur; gece yarısı, burada, söz konusu olan her şeyi (ya da hemen hemen her şeyi) kararlaştıran saattir: «Geçti. Bitti. Gelmeyecek».

Bakın Maupassant, salt gecenin belli bir anını anlatmakla yetinmek yerine, bu saatin görüntüsünü, *anlamını* okurun bilincine ve duyarlığına nasıl yerleştiriyor:

«.... On bire doğru dışarı çıktı, bir zaman öyle dolaşıp durdu, bir arabaya bindi, Concorde Alanına, Deniz Bakanlığı'nın yanına gitti.

Arada bir saatin kaç olduğunu anlamak için kibrit çakıyordu. Gece yarısının yaklaştığını görünce sabırsızlığı arttı. Durmadan kafasını pencereden çıkarıp dışarı bakıyordu.

Uzaktan saatin biri on iki kez çaldı, sonra daha yakında

bir başkası çaldı, sonra iki saat birden, en sonunda çok uzakta bir sonuncusu. Bunun da sesi kesilince ‹Geçti. Bitti. Gelmeyecek› diye aklından geçirdi.

Yine de ortalık ağarıncaya dek beklemeye kararlıydı. Böyle işlerde insan sabırlı olmalıydı.

Saatin çeyreği, sonra yarımı, sonra üç çeyreği vurduğunu duydu. Sonra da bütün saatler, gece yarısını nasıl vurmuşlarsa, saat biri de öyle vurdular....» (8).

Bu örnekten de görüyoruz ki, Maupassant okurun bilinç ve duyumlarına gece yarısının *coşkusal* niteliğini yerleştirmek istediğinde, saatlerin önce on ikiyi, sonra da biri vurduğunu söylemekle yetinmiyor. Maupassant çeşitli saatlere çeşitli yerlerde on ikiyi çaldırarak gece yarısı duyumunu yaşamamızı sağlıyor. Çeşitli yerlerden gelen on iki vuruş, gece yarısının genel duyumunu oluşturmak üzere algımızda birleşiyor. *Ayrı ayrı tasarımlar tek bir görüntüyü oluşturuyor.* Bu da sıkı sıkıya kurgu yardımıyla sağlanıyor.

Bu örnek, kurgunun en ince kullanılışlarından birini vermektedir: Burada «gece yarısı»nın sesli görüntüsü, çeşitli alıcı açılarından —«uzak», «yakın», «çok uzak»— alınan bir dizi resimle ortaya konmaktadır. Değişik uzaklıklarda saptanan saatlerin bu vuruşları, herhangi bir nesnenin değişik alıcı noktalarından filme alınışını ve üç ayrı çekimde —«genel çekim», «boy çekimi», «toplu çekim»— yinelenişini andırmaktadır. Dahası var: Saatlerin sesi, daha doğrusu saatlerin değişik biçimde vuruşları, burada hiç de geceleyin Paris'in doğacı bir ayrıntısını vermek amacıyla seçilmemiştir. Maupassant'da saatlerin birbiriyle çelişen seslerinin en başta gelen etkisi, saatin yalnızca «gece yarısı» olduğunu bildirmek değil, «alın yazısı saati olan gece yarısı»nın coşkusal görüntüsünü vermektir.

Ereği yalnızca saatin gece yarısına vardığını bildirmek olsaydı Maupassant böylesine özentili bir yazış biçimine başvurmazdı. Öte yandan bu çeşit yaratıcı kurgu yoluna başvurmasaydı, bu kadar yalın araçlarla böylesine yoğun bir duyguya yol açamazdı.

Saatlerden söz açarken, kendi çalışmamdan bir örnek aklıma geldi. *Ekim*'i çevirirken Kışlık Saray'da acayip türden bir

saate rastladık: Saatin ana kadranının çevresinde Moskova saatini —belki de Petersburg saatiydi, şimdi anımsamıyorum— gösteren büyük kadrandan başka Paris, Londra, New York vb. kentlerdeki saatleri gösteren ufak ufak kadranlar sıralanmıştı. Bu saatin görünüşü belleğimde yer etmişti. Filmde Sovyet iktidarının kuruluşunu ve utkunun tarihsel anını bütün gücüyle ortaya koymak gerektiğinde bu saat aklıma değişik bir kurgu çözümü getirdi: Ana kadranda Petrograd saatiyle gösterilen Geçici Hükümet'in düşüş saatini, Londra, Paris, New York, Şanghay saatlerini gösteren küçük kadranlar dizisiyle de yineledik. Böylece, tarihte ve halkların yazgısında bir dönüm noktası olan bu an, sanki emekçi sınıfının bu anında tüm halkları birleştiriyormuş gibi, yerel saatleri gösteren bir sürü kadranda beliriyordu.

Ama bu noktada, kaçınılmaz karşıtlarımın bir sorusunu işitiyorum: «Bütün bunlar iyi de, bir oyuncunun oyununu hiç kesintisiz, uzun bir süre gösteren bir film parçası ne olacak? Onun oyunu hiç mi etki yapmayacak? Bir Çerkasov'un, bir Oklopkov'un, bir Çirkov'un, bir Sverdlin'in oyunu etkilendirici değil mi?». Bu sorunun, kurgu kavramına öldürücü bir darbe indirdiğini sanmak aldatıcıdır. Kurgu ilkesi bundan çok daha geniştir. Herhangi bir oyuncunun, yönetmen ve alıcı yönetmenince değişik alıcı açılarına bölünmeksizin, kesintisiz bir film parçasında oynadığında böyle bir ayrımın kurgudan kurtulacağını sanmak yanlıştır. Tümden yanlıştır!

Böyle bir durumda kurguyu başka yerde aramalıyız: *Doğrudan doğruya oyunda aramalıyız.* Oyuncunun «iç» uygulayımı ilkesinin kurgununkiyle ne denli ilişkili olduğunu daha sonra göreceğiz. Şimdilik sözü, tiyatro ile sinemanın en büyük sanatçılarından biri olan George Arliss'e bırakmakla yetinelim.

«Sinemada oyunun abartılması gerektiğine hep inanırdım, ama bir çırpıda anladım ki, sanatçının görünçlükteki sanatını oyunluğa aktarırken öğrenmesi gerekli en önemli şey, ölçülü olmaktır.... Görüntülükteki (perdedeki) ölçülülük ve dokundurmaca (suggestion) sanatı, öykünülmesi olanaksız Charlie Chaplin'in oyununu izlemek yoluyla her zaman incelenebilir» (9).

Arliss, abartılmış oyunun karşısına ölçülülüğü çıkarıyor. Bu ölçülülüğün doruk noktasını da, olgunun sezinletme (allusion)

biçimine getirilmesinde buluyor. Arliss, olgunun abartılmış olarak oynanmasını kınamakla yetinmiyor, olgunun başından sonuna dek gösterimini de kınıyor. Bunun yerine dokundurmacayı salık veriyor. Ama dokundurmaca da bir olgunun öğesi, ayrıntısı, öbür benzer ayrıntılarla yan yana getirildiğinde, olgunun tümünü belirleyen bir «baş çekimi»nden başka nedir ki? Şu halde Arliss'e göre etkili bir oyun parçası, bu çeşitten belirleyici baş çekimlerinin sıralanmasından başka bir şey değildir. Bunlar birleşince, oyunun özünün görüntüsünü yaratırlar. Dahası var: Oyuncunun oyununda kullandığı yönteme göre, bu oyun yavan bir gösteri ya da sağlam bir gösteri olur. Oyuncunun oyunu hiç değişmeyen bir açıdan alınsa bile, bu çevirim başarılıysa, oyun da niteliği yönünden bir «kurgu» olacaktır.

Yukarıda verilen iki kurgu örneğinden ikincisi *(Ekim)*, olağan bir kurgu değildir; birinci örnekse (Maupassant) ancak bir nesnenin çeşitli uzaklıklardan ve değişik açılardan filme alındığı bir durumu gösterir.

Şimdi başka bir örnek vereceğim; üstelik bu, hem bütün bütüne sinemalık bir örnektir hem de tek bir nesneyle değil, aynı yolda kurulan bir olayın görüntüsüyle ilgilidir.

Bu örnek, olağanüstü bir «çevirim oyunluğu»dur*. Burada bir sürü ayrıntının ve resimlerin kümelenmesinden gözlerimizin önünde çarpıcı bir görüntü doğmaktadır. Bu örnek, üzerinde durulmaya değer; çünkü bu, tamamlanmış bir yazın ürünü değil, büyük bir ustanın notlarıdır. Bu notlarda bu büyük usta Tufan konusundaki görüşlerini kendisi için kâğıda dökmeye girişmiştir.

Sözünü ettiğim «çevirim oyunluğu», Leonardo da Vinci'nin, Tufan'ı nasıl resimlemek gerektiği yolunda tuttuğu notlardan oluşmuştur. Bu örneği özellikle seçtim, çünkü burada Tufan'ın görsel-işitsel görüntüsü alışılmadık bir seçiklikle verilmektedir. Ses ile resmin böylesine bir arada verilmesi herhangi bir ressam için, hatta bu ressam Leonardo bile olsa, dikkate değer bir şeydir:

«Karanlık, bulutlu bir hava görünmeli. Doluyla karışık aralıksız bir yağmurda, yönü değişik yeller ortalığı alt üst et-

meli, ağaçlardan koparılmış sayısız dalı öteye beriye sürüklemeli, sayısız yaprağı bunlara katmalı.

Her yanda, yellerin öfkesiyle köklerinden sökülüp parçalanmış köhne ağaçlar görünmeli.

Sellerin kelleştirdiği dağ parçalarının bu sellere nasıl kapıldığını, koyaklara (vadilere) yuvarlanıp nasıl kümelendiğini göstermelisin. Sular kabarmalı, geniş ovaları ve buralarda yaşayanları basmalıdır.

Yine dağların doruklarında, evcilleşecek denli ürkmüş çeşit çeşit hayvanın, çocuklarıyla buralara sığınan kadın ve erkeklerin bir araya geldikleri görülmeli.

Ve suların kapladığı tarlalarda, dalgaların üstünde masalar, yataklar, kayıklar, ölüm korkusuyla zorunluluğun çarçabuk yaptırttığı çeşitli sallar çalkanmalıdır.

Bütün bunların üstünde erkekler, kadınlar, çocuklar kümelenmeli, ağlaşıp çığlıklar atmalı, fırtınanın öfkesinden donup kalmalıdırlar. Korkunç kasırgaların ayaklandırdığı sular, boğulmuş *insan cesetlerini öteye beriye sürüklemelidir.*

Ve suyun yüzünde durup da, üstünde değişik türden hayvanların uzlaşarak ve yılgı içinde birbirlerine sokulmadıkları bir tek nesne yoktur. Kurtlar, tilkiler, yılanlar ve ölümden kaçan her çeşit yaratık.

Ve bu salların kenarlarına çarpan dalgalar, boğulanların cesetlerini birbiri ardından savurur, henüz yaşamakta olanları da bu vuruşlarla öldürür.

Kimi insan kümelerinin, kendilerine kalan bir karışlık sığınma yerini ellerindeki silahlarla aslanlara ve kurtlara, buraya sığınmak isteyen bütün hayvanlara karşı korudukları görülebilir.

Ah! Yollarına rastlayan her şeyi yok etmek için saldıran yıldırım ile şimşeğin gümbürtüsüyle yırtılan karanlıklarda ne yıldırıcı korku çığlıkları çınlıyor!

Ah! Yağmur ile yelin, gök gürültüsüyle yıldırımın öldürücü atılımının karanlıklar içindeki yıldırıcı gümbürtülerini duymamak için ne denli çok insan kulaklarını tıkıyor!

Kimileri de gözlerini yummakla yetinmeyip, ellerini üst üste gözlerine yapıştırıyorlar; böylece insan türünü acımasızca yok eden Tanrı'nın öfkesini görmekten kurtulmak istiyorlar.

Ah, ne çığlıklar, ne yakarışlar!

Ne kadar insan korkudan aklını oynatıp kendini kayalıklardan aşağılara fırlatıyor! Yelin öfkesinin dev çınarların dallarını, üzerindeki salkım salkım insanlarla havalarda nasıl savurduğu görülmeli!

Kaç kayık alabora olmuş; kimi paramparça, kimi sapasağlam! Yakın bir ölümün tanığı umutsuz çırpınışlarla kaç insan, kalıntıların arasından suyun yüzüne çıkmaya uğraşıyor!

Kimileri esenliğe ulaşmaktan umutlarını keserek böylesine yılgıyı çekmektense kendi yaşamlarına kendileri son veriyorlar; bir bölüğü kendini kayaların üstünden uçuruma fırlatıyor; bir bölüğü kendi elleriyle kendini boğuyor; kimileri çocuklarını tutup bir vuruşta öldürüyor; kimileri kendi silahlarını kendilerine çevirip yaralanıyor, ölüyor; kimi dizlerinin üstüne yığılıp kendini Tanrı'ya ısmarlıyor.

Ah! Boğulmuş yavrularının üzerinde gözyaşı döken kaç ana var! Yavrularını dizlerine yatırmışlar, ellerini göğe uzatmışlar, çığlığın her çeşidiyle Tanrı'nın gazabını kargılıyorlar!

Kimileri kenetlenmiş ellerini, parmaklarını kan çıkıncaya dek ısırıp parçalıyorlar; dayanılmaz ve ölçüsüz bir acıyla göğüslerini dizlerine bastırıyorlar.

Suların kuşattığı ve adacıklara dönmüş olan dağ doruklarında birbirine sokulmuş at, öküz, keçi, koyun sürüleri görülüyor.

Ortada bulunanlar birbirlerinin üstlerine tırmanıyor, birbirleriyle korkunç bir savaşıma girişiyorlar. Çoğu açlıktan ölüyor.

Kuşlar daha şimdiden insanların ve hayvanların üstlerine konuyorlar, çünkü canlı bir yaratığın bulunmadığı su basmamış yer kalmamıştır.

Ölümün aracı olan açlık, daha şimdiden bir sürü hayvanın canını almış. Daha şimdiden şişmiş olan cesetler suların derinliklerinden suyun yüzüne doğru yükselmeye başlıyor ve havayla şişirilmiş balonlar gibi dalgaların arasında çalkanıp birbiriyle çarpışıyor, daha bir saniye önce ölenlerin cesetlerinin üstüne çıkıyor.

Bütün bu kargışların üstünde, havayı karartan bulutları

yırtarak yıldırımın yılan gibi uzayıp giden parlayışı, derin karanlıkların ötesinde berisinde ayna gibi parıldıyor....» (10).

Bu betimleme (tasvir), yazarınca bir şiir ya da yazınsal bir taslak olarak düşünülmemiştir. Leonardo da Vinci'nin *«Resim Elkitabı» («Trattata della Pittura»)* adlı yapıtını Fransızcaya çeviren Péladan, bu betimlemeye, gerçekleştirilmemiş bir resmin tasarısı olarak bakmaktadır. Péladan'a göre bu resim «görünümün ve temel çatışmaların aşılmamış bir başyapıtı» (11) olacaktı. Yine de bu betimlemenin hiçbir karmakarışık yönü yoktur, hatta bu betimleme, «uzamsal» sanatlardan çok, «zamansal» sanatlarınkine yakın ilkelere göre yapılmıştır.

Bu olağanüstü «çevirim oyunluğu»nun yapısını ayrıntılarıyla çözümlememekle birlikte, yine de bu betimlemenin çok belirli bir *devinim*'e uyduğunu belirtelim. Üstelik bu *devinimin akışı* hiç de gelişigüzel değildir. Devinim belli bir düzene göre ilerlemekte, sonra yine bu denli sıkı bir düzende, ama bu kez *tersine* giderek, çıkış noktasındaki olaylara dönmektedir. Göğün betimlenmesiyle başlayan tablo, yine göğün betimlenmesiyle, ama bu kez daha yeğin bir betimlemeyle sona ermektedir. Bu ikisinin ortasındaysa insan toplulukları ve bunların çektikleri acılar yer almaktadır. Görünçlük gökten insanlara gitmekte, sonra hayvan sürülerinden geçerek, insanlardan yine göğe dönmektedir. En güçlü ayrıntılar (omuz çekimleri) ortada bulunmakta, betimleme burada doruk noktasına varmaktadır (kenetlenmiş ellerin, parmakların kan çıkıncaya dek ısırılması, vb.). Burada, kurgu yardımıyla sağlanan bir düzenin örneksel (tipik) öğeleri tam bir seçiklikle kendini göstermektedir.

Her görünçlüğün, her ayrımın içeriği, devinimin gittikçe artan yeğinliğiyle güçlendirilmiştir.

«Hayvan izleği» diye adlandırılabilecek olan şeyi ele alalım: Kaçmaya çalışan hayvanlar; dalgaların sürüklediği hayvanlar; boğulan hayvanlar; insanlarla savaşıma giren hayvanlar; birbiriyle savaşıma giren hayvanlar; suyun yüzünde yüzen boğulmuş hayvan leşleri... Ya da insanların, hayvanların, kuşların ayaklarının altından katı toprağın yavaş yavaş yitişi; su altında kalmamış, canlılarca örtülmemiş hiçbir toprak parçası

bulamayan kuşların, insanlarla hayvanların üzerlerine konmasıyla uç noktasına varışı[1]. Bu bölüm, bir resmin herhangi bir düzleminde yer alan ayrıntıların dağılışında da, gözün, düzenlemeyle sıkı sıkıya belirlenmiş olarak bir olaydan öbürüne geçmesini gerektirdiğini bize bir kez daha anımsatmaktadır. Kuşkusuz burada devinim, filmdeki denli dolaysız belirlenmemiştir. Çünkü sinemada göz, ayrıntıların zincirlenmesini, kurgucunun yaptığı sıralamanın dışında *göremez.*

Bununla birlikte Leonardo da Vinci'nin, yalnız ayrıntıları sıralamakla yetinmeyip, gelecekteki devinimin yörüngesini de çizmek istediği söz götürmez. Burada, devinimsiz bir resimde ayrıntıların görünüşteki duruk «birlikte varoluş»larında, zaman etkenini taşıyan sanatlarda olduğu gibi aynı kurgu seçiminin, ayrıntıların yan yana getirilişindeki aynı düzenli sıralamanın yer aldığı, parlak bir örnekle ortaya konmaktadır.

Tek tek parçalar yan yana getirildiğinde bir bütüne, izleğin bireşimine (sentezine) yol açtığı durumlarda, kurgunun gerçekçi bir anlamı vardır. Bu durumda, izleği gerçekleştiren bir görüntü ortaya çıkar.

Bu tanımdan, yaratma sürecine geçersek, bu sürecin şöyle oluştuğunu görürüz: Yaratıcının sezgisi, duyarlığı önünde belli bir imge ortaya çıkar; bu imge, yaratıcının izleğini coşkusal olarak gerçekleştirir. Yaratıcıya düşen iş, bu imgeyi birkaç temel *gösterim parçası*'na çevirmektir. Bunların birleşmesi ve yan yana dizilişi izleyicinin, okurun ya da dinleyicinin bilinç ve duyarlığında, başlangıçta yaratıcı sanatçının önünde ortaya çıkmış olan genel imgeye yol açacaktır.

Bu durum, hem bir bütün olarak sanat yapıtının imgesine hem de her ayrı görünçlük ve bölümün imgesine uygun düşer. Bunun gibi, oyuncunun bu imgeyi yaratışında da yine aynı durumdan söz açılabilir.

Oyuncu da tıpatıp böyle bir işle karşı karşıyadır: Bir özya-

---

[1] Leonardo da Vinci'den alınan bu bölümü, Eisenstein'ın bu kitabın sonunda VI. Ek'te verilen **Fergana Kanalı** oyunluğundaki su baskını bölümüyle karşılaştırın. Eisenstein burada Da Vinci'den esinlenmiştir (Çev.).

pının ya da bir davranışın iki, üç ya da dört özelliğinde, yan yana getirildiğinde yazarın, yönetmenin ve kendisinin istediği tüm imgeyi, kişiyi yeniden yaratacak temel öğeleri ortaya koyabilmek...

Böyle bir yöntemin en önemli yönü nedir? Her şeyden önce devimselliğidir (dinamizmidir); istenilen imgenin *hazır olmayıp yavaş yavaş ortaya çıkmasında, doğmasındadır.* Yazar, yönetmen ve oyuncunun tasarladığı imge, bunlarca ayrı ayrı gösterim öğelerinde somutlaştırılmış ve —yine en sonunda— izleyicinin algısında bir araya getirilmiştir. Her sanatçının yaratıcı özleminin son ereği de budur.

Gorki, Konstantin Fedin'e yazdığı bir mektupta bunu çok ustaca anlatmıştır:

«Mektubunuzda «Nasıl yazmalı?» sorusunun sizi uğraştırdığını belirtiyorsunuz. Yirmi beş yıldır bu sorunun herkesi nasıl uğraştırdığını görüyorum... Evet, önemli bir soru bu; beni de uğraştırdı, uğraştırıyor, yaşamımın sonuna dek de uğraştıracak. Ama bana göre soru şöyledir: Nasıl yazmalıyım ki, kişilerim kimler olursa olsunlar, kendileri için yazdığım öykünün sayfalarından, varlıklarının fizik gerçeğinin gücüyle, gördüğüm ve duyduğum *yarı-düşsel* gerçeğin inandırıcı gücüyle ortaya çıkıversinler? Bana göre söz konusu olan budur, konunun gizi budur....» (12).

Kurgu bu işin çözümüne yardım eder. Kurgunun gücü, izleyicinin coşkularını ve usunu yaratma sürecine sokmasındadır. İzleyici, yaratıcının imgeyi kurarken izlediği yolu izlemeye zorlanır. İzleyici yalnız gösterilen öğeleri görmekle kalmaz, yaratıcının yaşadığı gibi, imgenin ortaya çıkış ve oluşunun devimsel (dinamik) sürecini de yeniden yaşar. Bu belki de, yazarın düşünce ve duygusunu tümüyle izleyiciye ulaştırmada elden gelen en ileri ölçüde bir yaklaşımdır; çünkü bu aktarım, yaratıcı çalışmanın ve yaratıcı görüşün çeşitli anlarında yaratıcıya kendini duyuran «fizik gerçeğin gücü»yle gerçekleşmiştir.

Burada Marx'ın, gerçek araştırma yolunu nasıl tanımladığını anımsatmak yerinde olacaktır:

«Yalnız sonuç değil, bu sonuca giden yol da gerçeğin parçasıdır. Gerçeğin araştırılması da doğru olmalı. Doğru araştır-

ma; açılmış, yayılmış gerçek demektir ki, bunun dağınık parçaları sonuçta bir araya gelir» (13).

Bu yöntemin gücü şuradadır: İzleyici, bir yaratma işine sürüklenmiştir; bu yaratma işi sırasında izleyicinin kişiliği, yazarın kişiliğine kul olmak şöyle dursun, yazarın niyetiyle kaynaşarak gelişir; nasıl klasik bir özyapının yaratılışında da büyük oyuncunun kişiliği büyük tiyatro yazarının kişiliğiyle kaynaşırsa... Gerçekten de her izleyici kendi kişiliğine, kendi tarzına uygun olarak, kendi deneyiminden, imgeleminin en gizli köşelerinden, çağrışımlarının dokusundan, yaratılışının, yapısının, toplumsal ilişkilerinin verilerinden yola çıkarak, yazarın kendisine önerdiği ve yazarın izleğini anlamaya, denemeye yönelten gösterim kılavuzluklarına göre bir imge yaratır. Bu, yazarın tasarladığı ve yarattığı aynı imgedir, ama bu imge aynı zamanda izleyicinin kendisince de yaratılmıştır.

Denebilir ki, hiçbir şey, Leonardo da Vinci'nin «çevirim oyunluğu»nda verilmiş olan Tufan'ın ayrıntılarının hemen hemen bilimsel sayımından daha doğru ve kesin olamaz. Ama yine de, herkesin paylaştığı bu ayrıntılar çizelgesinden okurlarının gözü önünde ortaya çıkan kesin imgelerin her biri ne denli kişisel ve bireyseldir. Bunlar, çeşitli ülkelerin, çağların, tiyatroların oyuncularınca yaratılan Hamlet ya da Lear rolleri denli birbirine hem benzer hem de benzemezdir.

Maupassant, saatlerin vuruşu için her okura aynı kurguyu sunuyor. Bu düzenlenişin, algılamada, saatin kaç olduğunu belirten yalın bir bilgiden başka bir şeye, yani gece yarısının anlamının değerlendirilmesine yol açacağını biliyor. Her izleyici, gece yarısının vurduğunu aynı biçimde işitiyor. Ama her izleyici, gece yarısı ve bunun anlamı konusunda kendi kavramını, kendi imgesini yaratıyor. Bütün bu imgeler ve kavramlar bireysel, birbirinden ayrıdır, ama yine de izlek yönünden özdeştir. Bu gece yarısının her imgesi her okur-izleyici için yazarın imgesidir; ama aynı zamanda kendi canlı, tanıdık, «içrek» imgesidir.

Yazarın tasarladığı imge, izleyicinin imgesinin özü olmuştur... Bu imge, bir izleyici olarak bende doğmakta ve büyümek-

tedir. Bu imge yalnız yazarca yaratılmıyor, yaratıcı bir izleyici olarak ben de buna katılıyorum.

Bu yazının başında, olguların mantıklıca sergilenmesi ile duygusal yönden coşturucu öykü arasındaki ayrımdan söz açmış, ikisi arasında bir deneyim ile bir tutanak denli başkalık olduğunu söylemiştik.

Yukarıda verilen bütün örneklerde, *tutanak anlatımı, kurgu yoluyla* düzenlemeye başvurmayacaktır. Örneğin Leonardo da Vinci'nin Tufan'la ilgili notları bakımından bir tutanak anlatımı ne çeşitli düzlemleri ne de bunların tamamlanmış resmin yüzeyinde izleyicinin bakışının yörüngesine göre istenilen biçimde dağılmasını hesaba katacaktı. *Ekim* filminde tutanak anlatımı, Geçici Hükümet'in düşüş saatini gösteren duruk bir saat kadranı olacaktı. Maupassant için bu, «gece yarısı çaldı» gibi kısa bir açıklama olacaktı. Başka bir deyişle bu, sanat yardımıyla coşkulandırıcı bir güce ve etkili bir duyguya yüceltilmemiş olguların belirtilmesi olacaktı. Tutanak anlatımı olarak bu örnekler, sinema dilindeki deyişle, *aynı açıdan alınmış çekimler* olacaktı. Oysa sanatçının gerçekleştirdikleri kılıkta bunlar *kurgu işlemi*'yle yaşam kazanan *imgeler*'dir.

İzleyiciyi *yaratmak*'a zorlayanın *tasarım*'dan ayrı olarak *kurgu* ilkesi olduğunu artık söyleyebiliriz. Kurgu ilkesi, böylelikle, izleyicide bu içteki yaratıcı duygu gücüne[1] ulaşmakta; duygusal yönden coşku verici yapıtı, bilgi vermek ya da olayları saptamaktan ayıran da bu olmaktadır.

Bu ayrılığı incelerken, filmlerdeki kurgu ilkesinin, *genel kurgu ilkesi*'nin yalnızca özel bir uygulaması olduğunu anlarız.

---

[1] **Böylelikle ele alınan izlek**'in, sunulduğu biçimden bağımsız olarak coşkulandırabilmesi açık bir gerçektir. İspanyol Cumhuriyetçilerinin Guadalajara'daki utkusunu bildiren kısa gazete haberi, Beethoven'in bir yapıtından daha coşku vericidir. Ancak biz şimdi burada, belli bir izlek ya da konunun —ki bu kendiliğinden coşku verici olabilir— sanat yoluyla en büyük etkililik derecesine nasıl ulaşabileceğini inceliyoruz. Yine aynı derecede açık bir gerçektir ki, bu alanda kurgu, her ne denli son derece güçlüyse de tek yol değildir (E.).

Bu yönde anlaşıldığında, film parçalarının birbirine eklenmesinin sınırlarını çok aşan bir ilkedir bu.

Bu yolda iki üç ayrıntısı çok sıkı bir seçimle ele alınmış olan resimleri, yazının en iyi örneklerinde bol bol bulacağız. *İzleyicinin yaratısı* ile *oyuncunun yaratısı*'ndaki kurgu yöntemlerinin karşılaştırılması boşuna değildir. Gerçekten de bu karşılaştırmada, kurgu yöntemi ile oyuncunun *iç* uygulayımı alanında bir buluşma ortaya çıkar; yani oyuncuya görünçlükte ya da görüntülükte gerçekçi bir oyun çıkarmasını sağlayacak canlı bir duyguyu yaratması için *kullandığı iç süreç* biçimlerinden biriyle buluşma...

Oyuncunun oyunu konusunda ortaya bir dizi dizgeler ve öğretiler konmuştur. Daha doğrusu, bunlar gerçekte, çeşitli dalları olan iki üç dizgedir. Bu dallar birbirinden yalnızca terimleri, sözcükleriyle değil ama özellikle çeşitli eğilim temsilcilerinin, oyun uygulayımının *değişik* kilit-etkenlerine belirli rol vermeleriyle birbirinden ayrılmaktadır. Kimi zaman şu ya da bu okul, kişinin yaratılışındaki ruhbilimsel sürecin bir halkasını bütün bütüne unutmaktadır. Kimi zaman da tersine, *temel olmayan* bir halka ilk sıraya geçirilmektedir. Moskova Sanat Tiyatrosu'nunki gibi kunt bir dizge bile, temel öncüllerinin ortaklaşalığına karşın, bu öncüllerin yorumuna gelince bağımsız akımların varlığını ortadan kaldırmamaktadır.

Oyuncunun eğitim ya da yaratma yöntemlerindeki temel ya da terimsel ayrıntılara girmek niyetinde değilim. Bizim buradaki ereğimiz, oyuncunun çalışma uygulayımına ister istemez ve doğrudan doğruya giren ve onun sonuç almasını, yani izleyicinin imgelemini kavramasını sağlayan iç uygulayımının özelliklerini gözden geçirmektir. Her oyuncu ya da yönetmen, üzerinde düşünmek üzere bu süreci bir an durdurmasını bilirse, bu özellikleri kendi «iç» kılgısından çıkarabilir. Sorunun bu yönünde *oyuncu*'nun uygulayımı ile *yönetmen*'in uygulayımı birbirinden ayırt edilemez; çünkü yönetmen de bir noktaya dek aynı zamanda bir oyuncudur. Ben de zaten yönetmenlik deneyimimin bu «oyuncu yanı»ndan yola çıkarak, somut bir örnek üzerinde, bizi ilgilendiren iç uygulayımı anlatmaya çalışacağım.

Bunu yaparken, *bu* özel sorun üzerine *yeni* herhangi bir şey söylemek gibi bir niyetim yok.

Diyelim ki, bir gece önce devletin parasını kumarda yitirmiş bir saymanın sabahki durumunu canlandıracağım. Diyelim ki, görünçlükte bir dizi değişik olgu var: Sayman ile hiçbir şeyden kuşkulanmayan karısı arasındaki konuşma; babasının davranışlarında bir tuhaflık sezinlediğinden onu alışılmadık bakışlarla süzen kızıyla bir görünçlük; kendisini hesap vermeye çağıracak telefonun sesini kaygıyla bekleyiş, vb.

Diyelim ki buna benzer görünçlükler, saymanı intihara yöneltsin. Oyuncu, görünçlüğün son parçasını, yani tek çıkış yolunun intihar olduğunu anlayan saymanın hemen hemen içgüdüsel bir davranışla yazı masasının çekmelerini karıştırarak tabancasını aramasını canlandıracaktır.

Bugün azıcık eğitim görmüş bir oyuncunun böyle bir görünçlüğe, intihar etmek üzere olan bir insanın «duygusunu canlandırmak» la başlayacağını sanmıyorum. Her birimiz bir insanın bu koşullarda nasıl davranması gerekeceğini tasarlamak için ter döküp sıkıntıya gireceğimiz yerde, bu işe bambaşka bir yönden yaklaşırız: Bu duruma uygun düşen bilinçliliğin ve duyguların bizi *kavramasını* zorunlu kılarız. Ve bu bir kez gerçekten duyuldu mu, ruh durumu, duygular, deneyimler, bunun kestirme sonucu olarak kendilerini doğru ve duygu yönünden yerinde davranışlarla, devinimlerle kendini «gösterecek»tir. Doğru davranışın, yani gerçekten denenmiş ruh durumuna, duygulara uygun anlamında doğru davranışın *başlangıç öğelerini bulma yolu* budur.

Bundan sonraki aşamada bu öğeleri, düzenleme için hazırlamak, temel ya da zorunlu olmayan bütün ayrıntılardan arındırmak ve bu öncülleri elden gelen en ileri anlatım noktasına ulaştırmak gerekir. Bu, sürecin *sonraki* aşaması olacaktır. Ama bizi şimdi ilgilendiren, *önceki* aşamadır.

Bizi ilgilendiren, duygunun oyuncuyu *kavradığı* parçasıdır sürecin. Bu nasıl sağlanır? Bu nasıl olur? Daha önce söyledik bunu: Duyguyu tasarlamak için ter döküp sıkıntıya girmeyeceğiz. Bunun yerine herkesin bildiği, hemen hemen herkesin izlediği bir yola başvuracağız.

Bu yol, imgelemimizi, izleğimize uygun düşen bir dizi somut durumları ya da tabloları bize çizmeye zorlamaktan ibarettir. Bu tasarımsal tabloların toplamı bizde, istenilen duyguya, coşkuya, ruh durumuna, acıya yol açacaktır. İmgelemin verdiği tabloların gereci, oyuncunun canlandırdığı kişinin özelliklerine ve özyapısına göre değişecektir.

Diyelim ki, saymanımızın özyapısında ağır basan yön, kamuoyundan çekınmek olsun. Bu durumda onu en çok korkutan şey pişmanlıktan, suçluluk duygusundan ya da hapisaneden çok, başkalarının ne diyeceğidir.

Saymanımız kendini bu durumda bulduğunda, davranışının bütün korkunç sonuçlarını her şeyden önce bu açıdan görecektir.

İşte bu sonuçlar, bunların birbirine eklenmesidir ki, bu adamı korkunç bir sona itecek, bu umutsuzluk noktasına getirecektir.

Gerçek yaşamda bu böyledir: Sorumluluk korkusu, hemen bunun sonuçlarının tablosunu çizmeye başlar ve bu tabloların toplamı, adamın duyguları üzerinde etkisini göstererek onun korkusunu artırır, saymanı korku ve umutsuzluğun son kertesine sürükler.

Oyuncu da, tiyatronun koşulları içinde aynı süreci izleyerek buna eş bir ruh durumuna girer. Aradaki ayrım yalnızca şudur: Oyuncu bu sonuçlar tablosunu çizmesi için imgelemini zorladığı halde, gerçek yaşamda imgelem bu tabloları kendiliğinden çizer.

Uydurulmuş, tasarlanmış durumlarda imgelemin bunu hangi yöntemlerle yaptığı, bu yazının çerçevesini aşar. Ben sürecin yalnızca oyuncunun imgeleminin gerekli durumları çizmeye başladığı noktadan yola çıkıyorum. Oyuncunun, öngörülmüş sonuçları duymak ve yaşamak için kendini zorlaması gerekli değildir. Duyum ve deneyim denli, bundan doğan davranışlar da, kendi kendilerine ortaya çıkacak, imgelemin çizdiği tablolarla yaşama çağrılacaktır. Gerçek bir duyguya yol açan şey, bu tabloların kendileri, bunların toplamı, yan yana gelişleridir. İstenilen duyguya yol açmak üzere yollar ve araçlar ararken, im-

gelemimde tek ve aynı izleğin çeşitli yönlerini ortaya koyan bir sürü tablo ve durum çiziyorum.

Örnek olarak, bu çeşitli tablolar içinden aklıma ilk gelen iki durumu alıyorum. Üzerlerinde fazlaca durmaksızın bunları bana geldiği gibi belirtmeye çalışayım. «Beni tanıyanların, eski dostlarımın gözünde ben bir suçluyum. İnsanlar benden kaçacaklar. Aralarında yapayalnız kalacağım, vb.» Bütün bunları duymak için, yukarıda da açıklandığı üzere, beni bekleyen sonuçlarla ilgili somut durumları, gerçek tabloları gözümün önüne getiririm. Birincisi, duruşma sırasında mahkeme salonunda geçecektir. İkincisi, cezamı çektikten sonra olağan yaşayışıma döndüğümde geçecektir.

İmgelememizin çalıştığı anda ortaya çıkardığı sayısız bölük pörçük durumların yoğrumsal ve çizgesel (grafik) niteliklerini tümüyle belirtmeye çalışalım.

İşte, bu sorunu çözmeye koyulduğumda aklıma gelen ilk şeyler:

Mahkeme salonu. Duruşmam yapılıyor. Sanıklara ayrılan yerdeyim. Salon beni tanıyanlarla dolu. Kimileri şöyle böyle tanıyor, kimileri iyi tanıyorlar beni. Komşumun bana dikilen gözlerine rastlıyorum. Otuz yıldan beri aynı evde oturuyoruz. Bakışlarını yakaladığımı görüyor; yapma bir ilgisizlikle gözlerini başka yere çevirip, sözde canı sıkılıyormuş gibi pencereden dışarıya bakıyor... İşte biri daha: Üstümdeki katta oturan kadın. Bakışlarımız karşılaşınca, gözlerini korkuyla kaçırıyor, ama göz ucuyla beni süzmekten de geri kalmıyor... Her zaman bilardo oynadığımız arkadaşım, bilerek sırtını dönüyor bana... Bilardo salonunun şişko sahibi ile karısı gözlerini dört açmışlar, aşağılayıcı bakışlarla izliyorlar beni... Omuzlarımı silkip ayaklarıma bakıyorum. Artık kimseyi görmüyorum, ama çevremde beni suçlayıcı fısıltılar, mırıltılar duyuyorum. Ve savcının tümceleri birbiri ardından üzerime balyoz gibi iniyor...

Öbür görünçlüğü, cezamı çektikten sonraki dönüşümü de aynı canlılıkla imgeliyorum:

Hapisanenin kapıları arkamda gürültüyle kapanıyor, ken-

dimi sokakta buluveriyorum... Evimin bulunduğu sokağa girdiğimde, yandaki komşunun pencerelerini silmekte olan hizmetçi kız birden durup şaşkın şaşkın bana bakıyor... Posta kutusunda yeni bir ad var... Girişin zeminini yeni boyamışlar, kapıda da yeni bir paspas var... Yandaki dairenin kapısı açılıyor. Hiç tanımadığım insanlar, kapı aralığından kuşkulu bir merakla bakıyorlar. Çocuklar ana babalarına yapışıyorlar; büyükler içgüdüsel bir korkuyla çekiliyorlar. Beni eskiden tanıyan yaşlı kapıcı aşağıda durmuş, burnunu gözlüklerinin arasından uzatarak merdivenin korkuluğu arasından kınayıcı bir bakışla beni süzüyor... Ayıbım herkesçe bilinmeden önce adresime gönderilmiş üç dört sararmış mektup... Cebimde şıkırdayan iki üç kuruş... Sonra... Şimdi benim dairemde oturan eski tanıdıklarım kapımı yüzüme kapıyorlar... Ayaklarım çekine çekine beni, üst katta oturan komşu kadının merdivenlerine sürüklüyor, sonra son basamakta geri dönüyorum. Tanıdığım birine rastlıyorum, adam hemen paltosunun yakalarını kaldırıyor...

İşte, yönetmen ya da oyuncu olarak, belli bir durumu duyusal yönden kavramaya çalıştığımda, bilincimi ve duygularımı saran şeyler...

Kendimi ilk durumda imgeledikten, ikinci duruma geçtikten, aynı şeyi değişik yeğinlikteki buna benzer iki üç önemli durumda yaptıktan sonra, beni gelecekte bekleyen duruma yavaş yavaş gelirim, yani durumumun umutsuzluk ve acılığını gerçekten yaşarım. «A» durumunun ayrıntılarının yan yana getirilişi, bu duygunun bir ayırtısını verir. «B» durumunun ayrıntılarının yan yana getirilişi başka bir ayırtıya (nüansa) yol açar. Her ayırtı bir öncekine katılır ve daha üç dört ayırtıdan, bir umutsuzluk imgesi eksiksiz olarak ortaya çıkar; bu imge, bu umutsuzluk duygusuna yol açan yeğin duygunun ayrılmaz imgesidir.

Böylelikle, oyuncu, duyguyu canlandırmaya kendini zorlamaksızın, imgeleme ilk ağızda doluşan şeylerden özenle seçilmiş ayrıntı ve durumların yan yana getirilişi ve kümelenmesiyle bu duyguya kendiliğinden yol açar.

Burada, anlattığım biçimdeki işlemin, görünçlük uygulayımının şimdiki okullarının öğretilerine tıpı tıpına uyup uyma-

ması pek önemli değildir. Burada önemli olan, anlatmış olduğuma benzer bir aşamanın, ister gerçek yaşamda ister sanatsal yaratıda olsun, duyguların *oluşumunda ve yeğinleşmesinde* ister istemez yer almasıdır. Kendi kendimizi yaratıcı işlemde ya da gerçek yaşamda gözlemekle bunu kanıtlayabiliriz.

Burada önemli olan bir nokta da, yaratı uygulayımının, yalnızca sanatın gerektirdiği özel koşulları hesaba katarak, yaşamdaki süreci yeniden oluşturmasıdır.

Kuşkusuz burada oyuncunun bütün uygulayımını değil, bunun yalnızca bir halkasını ele aldığımız açıkça ortadadır.

Örneğin burada, doğrudan doğruya imgelemin niteliğini, imgelemi «kızıştırma» uygulayımını ya da imgelemimizin gereksinimi olan tabloları çizmeye ulaşmak için başvurduğu işlemi bir yana bıraktık. Her ne kadar bunların çözümlenmesi, öne sürdüklerimizin doğruluğunu bir kez daha ortaya koyacaksa da, yerimizin darlığı bu halkaları incelemekten bizi alıkoyuyor. Şimdilik yalnızca yukarıda belirtmiş olduğumuz noktayla yetiniyoruz. Ancak, çözümlediğimiz halkanın, oyuncunun uygulayımında, kurgunun filmin anlatım kaynakları arasındaki yerinden artığını tutmadığını aklımızdan hiç çıkarmamalıyız. Evet, kurgu bundan artık bir yer tutmuyor ama, daha az da değil.

Burada sorulacak soru şudur: Oyuncunun şimdi çözümlediğimiz iç uygulayımı ile daha önce ortaya koymuş olduğumuz kurgunun sinemalık özü arasındaki başkalık —kılgıda ve ilkede— nedir? Bu başkalık, yöntemin özünde değil ancak uygulama alanındadır.

Birinci sorun, canlı ve yaşanmış duyguların oyuncuda nasıl doğacağını bilmekti.

İkinci sorun, izleyicinin duyarlığında, duygusal olarak yaşanmış bir imgenin nasıl doğacağını bilmekti.

Her iki sorunda da, imgelenmiş ve duruk belli öğelerin yan yana getirilişi, canlı bir biçimde doğan coşkuya, canlı bir biçimde doğan bir imgeye yol açmaktadır.

Görüldüğü gibi, bu, temelde sinemalık kurgunun gerçekleştirdiğinden hiçbir ayrım göstermemektedir. Belirleyici ayrıntıları yardımıyla algılanır kılığa giren izleğin aynı keskin so-

mutlaştırılması ve sonunda aynı duyguya yol açan, yan yana yerleştirilmiş ayrıntıların aynı yansıma etkisi burada da kendini göstermektedir.

Oyuncunun «iç gözü»yle görünen bu anlıksal resimlerin niteliğine gelince, bunların görsel (ya da işitsel) özleri, film çekimleriyle tam özdeştir. Yukarıda bunlara «parçalar» ya da «ayrıntılar» dememizin nedeni de budur: Çünkü imgelem, bütünlenmiş resimleri değil, bu resimlerin belirleyici, anahtar-öğelerini kapsıyor. Gerçekten de, yukarıda ruhbilimsel bir belgenin fotoğraf seçikliğiyle saptamaya çalıştığımız resimlerinin hemen hemen kendiliğinden oluşan kümelenmesini daha dikkatlice incelediğimizde, bunların kurgu öğelerindeki çeşitli çekimler, çeşitli çerçevelemeler, çeşitli parçalar denli sinemalık olduğunu göreceğiz.

Örneğin bu öğelerden biri, sırtını dönmüş bir adamın çekimidir; başka bir deyişle bütün bir vücut yerine, sırtının ana çizgileridir. Gözleri yuvalarından fırlayarak beni yiyecek gibi bakan iki insan başı, göz ucuyla beni gizlice süzmekte olan komşu kadının inik göz kapaklarını gösteren çerçevelemeyle karşıtlık oluşturmaktadır. Bu iki çekim, kuşkusuz, alıcının konulardan değişik uzaklığını gerektirmektedir. İşte gerçek omuz çekimleri: Kapının önündeki yeni paspas, üç zarf. Ya da görünçlüğün başka bir yönünü ele alalım: Mahkeme salonunda fısıldaşan dinleyicilerin sesli çevrinme çekimi, bunun karşıtı olarak cebimde şıkırdayan kuruşların sesli omuz çekimi, vb... Anlıksal «mercekler» de böylesine değişik çalışır: Çekimleri genişletir ya da daraltır, tıpkı değişik çerçeve gereklerine uyan bir film alıcısının merceği gibi... Bütün bu imgelenmiş parçaları olağan çevirim oyunluğu kılığına sokmak için eksik olan şey, her parçanın önündeki çekim sayısıdır!

Bu da, bir omuz çekimleri, boy çekimleri, genel çekimler kargaşasıyla dolu çevirim oyunlukları değil, gerçek coşku ve devinimlerle dolu çevirim oyunlukları yazmanın gizini açığa vuran bir örnektir.

Yöntemin ilkesi, iki durumda da aynıdır. Yapılacak iş, izleğin belirli tasarımlara bölünmesi, sonra da bu tasarımların *izleğin ilk imgesi*'ni oluşturacak yolda birleştirilmesidir. Bu im-

genin, izleyicinin anlığında doğması işlemi, izleğin uyandırdığı coşkudan ayrılamaz. Tıpkı, yönetmenin çevirim oyunluğunu yazdığı andaki işinin, bundan daha az olmayan bir coşkudan ayrılamayacağı gibi. Çünkü bu, yönetmeni izleyicinin anlığında izleğin canlı imgesini yaratacak belirleyici tasarımları bulmaya yönelten tek yoldur.

Yukarıda sözünü ettiğimiz tutanak seriminden değişikliği olan coşkulandırıcı serimin gizi de buradadır ve bu, oyuncunun canlı oyunu denli, canlı film kurgusunun da özelliğidir.

Yazının en iyi örneklerinde de buna benzer dikkatle seçilmiş ve iki üç ayrıntının aşırı özlülüğüne indirgenmiş tablolara sık sık rastlarız.

Örneğin Puşkin'in «*Poltava*»sını ele alalım. Koçubey'in idamı görünçlüğünde duralım. Bu görünçlükte «Koçubey'in Sonu» izleği, «Koçubey'in İdamının Sonu» imgesiyle büyük bir yeğinliğe ulaşmaktadır. Ve idamın sonunun bu imgesi, bir idamın sonunun üç göze çarpar ayrıntısının «belgesel» üç tasarımının yan yana getirilişiyle doğmakta, gelişmektedir:

«Artık çok geç» dedi biri
Parmağıyla gösterip düzlüğü.
Orda, darağacının söküldüğü
Yerde karadonlu keşiş dua ediyordu.
Ve meşe ağacından bir tabutu
İki Kazak arabaya yüklüyordu (14).

Ölüm imgesinin duygusunu, tüm korkunçluğuyla verebilmekte, bundan daha güçlü ayrıntı seçimi güç bulunur.

Bu yöntemin, duygusal etki yaratmak sorununu ne denli başarıyla çözdüğüne bir sürü ilginç örnek verebiliriz. Örneğin Puşkin'in «*Poltava*»sından bir başka örnek alalım: Puşkin'in büyülü bir değnekleymiş gibi izleyicinin önüne geceleyin bir kaçışı bütün renkliliği ve duygusal gücüyle serdiği görünçlüğü:

Nasıl, ne zaman karıştığını kayıplara
Kimse bilemedi. Bir balıkçıydı yalnızca
Duyan karanlıkta seslerini nalların,
Konuşan Kazakları, fısıltısını bir kadının (15).

Üç çekim:

1. Atların nal sesleri.
2. Kazakların konuşması.
3. Bir kadının fısıltısı.

Burada bir kez daha, nesnel olarak anlatılmış (hem de sesli!) üç tasarım, birleştirici ve coşkusal yönden etkili bir imgeyi yaratmak üzere bir araya gelmektedir. Oysa, bu üç olaydan her biri ayrı ayrı ele alınsaydı böyle olmayacaktı. Bu yöntem, yalnızca, okurda gerekli coşkusal deneyimi doğurmak için kullanılmıştır. Yalnızca coşkusal deneyimi, çünkü Marya'nın ortadan yittiği haberi, bir önceki dizede *(Nasıl, ne zaman karıştığını kayıplara)* verilmişti. Ne var ki, yazar, okura Marya'nın kaçtığını kendisi bildirmekle birlikte bunu duymasını da istemiştir. Bunu sağlamak için de kurguya başvurmaktadır. Kaçışın bütün öğelerinden seçilmiş üç ayrıntıyla, yazar, geceleyin kaçış imgesini kurguyla yaratmakta ve okurun bunu duymasını sağlamaktadır.

Puşkin, bu sesli üç tasarıma, bir dördüncüsünü de katmaktadır. Sanki bir nokta koyuyormuşçasına. Bu dördüncü tasarım bir başka çeşittendir: Sesli değil, görsel ve yoğrumsal bir omuz çekimidir:

... Ve sekiz at nalı vurmuştu damgasını
Bataklıktaki sabah çiyinin üstüne...

Puşkin böylelikle bir sanat yapıtının imgelerini yaratmak üzere kurguyu kullanmaktadır. Ancak Puşkin bir kişinin imgesini ya da bütün bir dram kişisini yarattığında da kurguyu aynı ustalıkla kullanmaktadır. Puşkin, çeşitli yönleri (yani alıcı açılarını) ve çeşitli öğeleri (yani çerçeve içinde yer alan nesneleri gösteren çekim parçalarını) ustaca birleştirerek inanılmayacak gerçeklikte imgeler yaratmaktadır. Puşkin'in şiirlerini taşıyan sayfalardan dipdiri insanlar çıkar.

Elinde bol sayıda «çekim parçaları» bulunduğunda Puşkin kurguyu kullanmakta daha da ileri gider. O zaman birbirini izleyen uzun tümceler ile tek bir sözcükten oluşan kısacık tümcelerden doğan tartım (tempo), kişinin canlı niteliğini de kapsar.

Bu tartım, anlatılan kişinin yaratılışını ortaya koyar, davranışını devimsel biçimde çizer.

Nihayet Puşkin'den, bir insanın portresini hangi düzenle çizmek, kişiliğini nasıl ortaya koymak gerektiği de öğrenilebilir. Bu konuda en iyi örnek, «*Poltava*»da Büyük Petro'nun betimlenmesidir:

I. ... O zaman coşkunlukla
II. Çınladı Petro'nun sesi:
III. «Tanrı bizimle, silah başına!»
IV. Sonra yanında gözdeleri,
V. Çadırından çıktı Petro. Gözleri
VI. Çakmak çakmaktı. Korkunçtu yüzü.
VII. Çevikti alabildiğine ve de görkemli,
VIII. Tanrı'nın gazabıydı sanki.
IX. Yürüdü. Çektiler atını altına:
X. Azgınlığına azgın, uysal da ama;
XI. Aldı da kokusunu yaklaşan cengin
XII. Kıprandı şöyle bir, gözleri kayıp gitti,
XIII. Daldı cenk bulutuna birden doludizgin
XIV. Kabına sığamıyordu taşımaktan güçlü binicisini (16).

Yukarıdaki sayılar, şiirin dizelerini göstermektedir. Şimdi bunları Puşkin'in «kurgu»sunu sayılayarak, bir kez de çevirim oyunluğu gibi yazalım:

1. O zaman coşkunlukla, çınladı Petro'nun sesi: «Tanrı bizimle, silah başına!»
2. Sonra yanında gözdeleri,
3. Çadırından çıktı Petro.
4. Gözleri çakmak çakmaktı.
5. Korkunçtu yüzü.
6. Çevikti alabildiğine.
7. Ve de görkemli.
8. Tanrı'nın gazabıydı sanki.
9. Yürüdü.
10. Çektiler atını altına.
11. Azgınlığına azgın, uysal da ama.
12. Aldı da kokusunu yaklaşan cengin, kıprandı şöyle bir.

13. Gözleri kayıp gitti.
14. Daldı cenk bulutuna birden doludizgin, kabına sığamıyordu taşımaktan güçlü binicisini.

Dizeler'in sayısı ile *çekimler*'in sayısı eşittir, ikisi de on dörderdir. Ama dizelere bölünüş ile çekimlere bölünüş arasında hemen hemen hiçbir iç uyuşum yoktur; böyle bir uyuşum on dört dizede ancak iki kez ortaya çıkmaktadır (VIII - 8 ile X - 11'de). Öte yandan, bir çekimin içeriği iki tam dizeden (1, 14), tek sözcüğe (9) dek değişmektedir.

Bu durum sinemacılar, özellikle sesli sinemayla ilgili sinemacılar için çok öğreticidir.

Petro imgesinin nasıl «kurgulandığını» gözden geçirelim: 1, 2 ve 3'üncü çekimler, devinim içindeki bir insanın *belirgin* anlatımına çok güzel bir örnektir. Burada Petro'nun görünüşünün üç aşaması birbirinden bütünüyle ayrı olarak anlatılmaktadır: 1. Petro'yu görmüyor, ama sesini duyuyoruz (ses); 2. Petro çadırından çıkmıştır, ama gözdeleriyle çevrili olduğundan kendisini göremeyiz; 3. Ancak üçüncü parçada artık Petro'yu görebilmekteyiz.

Bunları, Petro'nun genel görünüşünün en önemli ayrıntısı olarak *çakmak çakmak gözler* (4) izlemektedir; ondan sonra da bütün yüzü (5). Ve ancak bundan sonradır ki vücudu (herhalde dizlerine dek), belki de davranışlarının çevikliğini, canlılığını belirtmek için, gösterilmektedir. Devinimlerinin tartımı ve özellikleri kısa kısa tümcelerin çatışmasıyla anlatılmaktadır. Ayrıntılı bir portre ancak 7'nci çekimde verilmektedir ve bu kez de betimleme olgusal değil imgeseldir: «Ve de görkemli». Bundan sonraki çekimde, bu genel betimleme somut bir eğretileme (istiare) ile pekiştirilmektedir: «Tanrı'nın gazabıydı sanki». Böylelikle Petro ancak sekizinci çekimde yoğrumsal bir anlatımın bütün gücüyle ortaya çıkmaktadır. Bu çekim, hiç kuşkusuz Petro'yu boylu boyunca göstermekte ve bunu, başının üstündeki buluttan taçla, çadırlarla, çevresi ve ayaklarının dibini dolduran insanlarla, görüntü düzenlemesinin bütün kaynaklarına başvurarak pekiştirmektedir. Ozan, bu geniş çekimden sonra tek bir sözcükle («Yürüdü») bizi birden devinim ve davranış alanına

döndürür. Petro'nun «çakmak çakmak gözleri»nden sonra en önemli ikinci niteliği olan yürüyüşünü bundan daha canlı olarak kavramak güçtür. Bu kısacık «yürüdü» sözcüğü, Petro'nun çevresindekilerin ona yetişmesini her zaman çetinleştiren bu canlı, sert, kocaman adımlarının duygusunu tümüyle duyurmaktadır. Ressam Valentin Serov da St. Petersburg'un kuruluşu sırasında Petro'yu gösteren ünlü tablosunda bu «Petro'nun yürüyüşü»nü aynı ustalıkla yakalayıp ortaya koymuştu (17).

Bana kalırsa, yukardaki sergileme, bölümün film olarak okunmasında doğru bir yoldur. Her şeyden önce, dramın kişisini bu yolda tanıtış, Puşkin'in deyişinin bir niteliğidir. Örneğin «*Evgeni Onegin*»de balerina İstomina'nın aynı yolda tanıtılışını bununla karşılaştırın[1]. Yukarıdaki okunuşun doğruluğunu gösteren ikinci kanıt, sözcüklerin sıralanışının, kişinin imgesini oluşturan ve yoğrumsallığını sağlayan öğelerin *görünüş sırasını* büyük bir incelikle belirlemesidir:

... Sonra yanında gözdeleri
Çadırından çıktı Petro...

yerine betik (metin) şöyle okunsaydı:

... Çadırından çıktı Petro
Sonra yanında gözdeleri...

2. ve 3. çekimler bambaşka biçimde kurulacaktı.

Çıkış olayı Petro'nun görünüşünden sonra değil, Petro'yla birlikte başlasaydı, bunun izlenimi bambaşka olacaktı. Puşkin'in yazış tarzıysa, yalnızca kurgu yöntemiyle ve kurgu araçlarıyla başarılan bir anlatım varsıllığı örneğidir. Her durumda, anlatım yapısı ayrı olacaktır ve anlatım yapısı da her durumda, Lev

---

[1] **Tiyatro dopdolu, localar ışıldar,**
Önler kaynaşır, arkalar uğuldar,
Alkış tutar, tepinir balkonlar;
Yükselirken perde usulden hışıldar;
Hafiften bir ışık oynaşıp çevresinde.
Yumuşak başlı yayların büyüsüyle,
Çevresi nemfalarla dolar da
Yükselir İstomina parmağının ucunda... (19).

Tolstoy'un «*Sanat Nedir?*» yazısında sözünü ettiği «uygun olan sözcükler»in «uygun olan tek düzeni»ni belirleyecektir (18).

Seslerin ve Petro'nun sözlerinin sıralanışı da yine aynı yapıya uymaktadır (1. Çekim).

Puşkin:

... «Tanrı bizimle, silah başına!»
Diye çınladı Petro'nun sesi
O zaman coşkunlukla...

demiyor. Puşkin:

... O zaman coşkunlukla
Çınladı Petro'nun sesi:
«Tanrı bizimle, silah başına!»

diyor. Sinemacı olarak böyle bir haykırının anlatım özelliğini vermek istiyorsak, bizim de önce *coşkunluğu,* sonra *titreşimliliği* (sonorité), sonra *Petro'nun sesi*'ni, en sonunda da bu coşkun ve titreşimli sesin *söylediği* sözcükleri («Tanrı bizimle, silah başına!») belirli bir düzenle göstermemiz gerekir. Bundan da anlaşılacağı üzere, bu bölümün «görünçlüklenmesi»nde ilk iki noktanın kolaylıkla çözümü şöylece sağlanabilir: Petro'nun çadırda bir şeyler söylemesi, ne söylediğinin seçilememesi, ama sesin coşkun ve titreşimli niteliğinin sonradan bunun Petro'nun sesi olduğunu bizim kolayca tanımamızı sağlaması...

Görüldüğü gibi, bütün bunlar, sinemanın anlatım araçlarını varsıllaştırmada büyük bir önem taşımaktadır.

Bu örnek, aynı zamanda, en çapraşık ses-görüntü düzeninin ya da görsel-işitsel düzenin de bir örneğidir. Böyle bir araçtan yardım aramanın pek de gerekli olmadığını, insanın yalnızca opera ya da baleden müzik ile devinimin uyuşumunu inceleyebilecek yeter ölçüde deneyim edinebileceğini düşünen kimselerin bulunması şaşırtıcı bir olaydır.

Puşkin bize, görsel çekimlerin müzikteki vuruşlarla mekanik bir uyuşumdan nasıl kaçınabileceğini de göstermektedir.

Burada yalnızca en yalın durumu belirteceğiz, yani ölçü (burada dize) ile her yoğrumsal görüntünün sonu, başı ve uzunluğu arasındaki çakışmazlık. Kaba bir çizemle (şemayla) bu durum şöyle gösterilebilir:

Müzik	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV
Resim	1		2		3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14

Üstteki sıra, şiirin on dört dizesini, alttaki sıra da, bu dizelerin içinde yer alan on dört görüntüyü (resmi) göstermektedir.

Çizem, bunların bölüm içindeki dağılışlarını ortaya koymaktadır.

Puşkin'in bu çok varsıl görüntülü bölümde bu şaşırtıcı sonuçları elde etmek için görüntü-ses öğelerinin karşısürümünü (kontrpuanını) ne denli ustaca kullandığı bu çizemde apaçık biçimde görülmektedir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, VIII = 8 ile X = 11 bir yana bırakılırsa, geri kalan on iki dizede, dize ile görüntü arasında tek bir özdeşliğe bile rastlamamaktayız.

Bundan başka, görüntü ile dize, sıra sayısı ve uzunluk yönünden yalnız bir kez tam olarak denk düşmektedir: VIII = 8. Müzik öğesiyle görüntü öğesi arasındaki bu tek tam uyuşum, bütün parçadaki en önemli kurgu noktasını belirtmektedir. Bu nokta gerçekten tektir, çünkü bu 8. çekimde Petro'nun nitelikleri tam olarak geliştirilmekte ve ortaya konmaktadır. Buna ek olarak, görsel benzetmenin («Tanrı'nın gazabıydı sanki») kullanıldığı biricik dize de budur. Müziğin vurgusu ile tasarımın vurgusu arasındaki bu uyuşum ustalığının Puşkin'ce parçadaki en güçlü vuruş olarak kullanıldığını görüyoruz. Usta bir kurgucunun, yani bir görsel-işitsel düzenleme bestecisinin filmde yaptığı da budur.

Şiirde bir tümcenin bir öğesini bir dizeden öbürüne aktarmaya «ulantı» (enjambement) denir. Jirmunski, «*Ölçübilime Giriş*»inde şunları yazmaktadır:

«Ölçübilimsel vurgu, tümcesel vurguyla uyuşmadığında aktarma (ulantı) denilen şey doğar... Bir ulantının en dikkate değer belirtisi, belli bir dizenin başında ya da sonundakinden daha önemli bir *tümcesel durak*'ın dize içinde bulunuşudur...» (20).

Ya da Webster'in «*Sözlük*»ünde bulunabilecek şu tanımlama:

«ULANTI: ... Bir tümcedeki anlamın, bir dizenin ya da böleğin (couplet'nin) sonunu aşması, bir tümcenin bir dizeden öbürüne uzaması, böylelikle sıkı sıkıya ilişkili sözcüklerin ayrı dizelere düşmesi...»

Ulantının güzel bir örneği Keats'in «*Endymion*»undan alınabilir:

... Bitirdi böylece, ikisi de
Durdular sessizce: İsteksizdi genç kız alabildiğine
Yanıtlamakta; iyice sezinledi fısıldanan sözlerin şimdi
Yitip gideceğini, işitilmeyeceğini, boşunaydı çalınan kılıç
gibi
Timsahın zırhına ya da durmadan sıçramaları kadar
Çekirgelerin güneşe karşı. Genç kız ağlar, ağlar,
Şaşırır ne yapacağını, çabalar bir çare bulsun
Öylesine bir anlam gelsin yüzüne, sanki
Bu umarsız güçsüzlüğe! *desin, fakat tüm çabaları*
Eninde sonunda ancak koparıp alabilir yaşamı
Yaralı bir güvercinden. Sonunda bozmak için sessizliği,
Titrek bir umutla fısıldar: «Bu muydu nedeni?»...[1]

---

[1] Ulantıya, bu uygulayımı Fransız şiirinin etkisiyle Türk şiirine aktaran Edebiyatı Cedide topluluğunun en önemli ozanı Tevfik Fikret'te bol bol rastlanmaktadır:

Bu memlekette de bir gün sabah olursa, Halûk,
Eğer bu memleketin sislenen şu nâsiye-i
Mukadderâtı kavî bir elin kavi, muhyî
Bir ihtizaz-i temâsıyla silkinip şu donuk,
Şu paslı çehre-i millet biraz gülerse... — O gün
Ben ölmemiş bile olsam, hayâta pek ölgün
Bir irtibatım olur şüphesiz; — o gün benden
Ümîdi kes, beni kötrüm ve boş muhîtimde
Merâretimle unut; çünkü leng ü pejmürde
Nazarlarımla seni mâziye çekmek ister; sen
Bütün hüviyyet ü uzviyyetinle âtisin:
Terennüm eyliyor el'an kulaklarımda sesin!...
(«**Sabah Olursa**», 21 Eylül 1905) (Çev.).

Jirmunski ayrıca bu çeşit kuruluşun düzenleyici *yorumlarından* da söz açmaktadır ki, görüntünün tümcesel bir rol, müziğin de tartımsal bir rol oynadığı filmlerdeki görsel-işitsel düzenlerimiz için ilginç bir özellik taşımaktadır:

«Tümcesel vurgunun tartımsal vurgu ile herhangi bir uyuşumsuzluğu, sanat yönünden bile bile yapılmış bir ayırmadır. Bu ayırım, bir dizi uyuşumsuzluktan sonra tümcesel durağın en sonunda tartımsal dizinin sınırıyla birleştiği noktada sonuca ulaşır» (21).

Bu da, bu kez Shelley'den alınan şu parçayla örneklenebilir:

Durdu, bitkin attı kendini bir an geriye, //
Kalkıp sonra yüzünde kederli bir gülümsemeyle
Yürüdü kanapeye, // uzanıp boylu boyunca, // uyudu
Derin uykuyu, // düşlerinde ağlayıp durdu
Ve tanıdık adları mırıldandı, // biz hepimiz
Birlikte ağladık onunla hiç çekinmesiz....[1]

Rus şiirinde «ulantı», Puşkin'in yapıtında özellikle varsıl biçimler kazanmaktadır.

Fransız şiirinde bu uygulayımın en bağdaşık kullanılışı Victor Hugo ile André Chénier'nin yapıtında yer almaktadır. Bununla birlikte Fransız şiirinde bunun en açık örneğini Alfred de Musset'nin bir şiirinde buldum:

Mavi gözlü antilop, / daha yumuşaktır belki
Ormanlar kralından; // ama aslan der ki
Antilop değil adım, / adım üstünde // ben aslanım[2] *(22).*

«Ulantı» Shakespeare ile Milton'un yapıtını varsıllaştırmakta, James Thomson'la, Keats'le, Shelley'le yeniden ortaya

---

1 «**Julian and Maddalo**» şiirinden.

2 Tevfik Fikret'in aynı şiirinden alınan şu parça buna bir örnektir:

Evet, sabah olacaktır, / sabah olur, geceler
Tulû-i haşre kadar sürmez; // âkıbet bu semâ,
Bu mâi gök size bir gün acır; // melûl olma... (Çev.).

çıkmaktadır. Ama kuşkusuz bu yönden en ilginç ozan Milton' dur ve Keats ile Shelley'yi bu uygulayımı kullanışta büyük ölçüde etkilemiştir.

Milton *«Yitik Cennet»*in *(«Paradise Lost»)* önsözünde ulantı konusundaki coşkunluğunu şöyle dile getiriyor:

«.... Gerçek müzik şöleni... yalnızca uygun sayılarda, uygun nicelikte seslemlerden (hecelerden) oluşur ve anlam bir dizeden öbürüne değişik biçimde kayar....» (23).

Zaten *«Yitik Cennet»* kurguyu ve görsel-işitsel ilişkiyi incelemekte birinci sınıf bir okuldur. Bu yapıtın çeşitli bölümlerinden birçok alıntı yapacağım. Bunun ilk nedeni, Puşkin'in yukarıda çözümlenen bölümlerdeki düzenlemelerinde yer alan özelliklerinden Rus okurunun doğrudan aldığı tadı, Puşkin çevirisinin İngiliz ya da Amerikan okuruna vermeyi hiçbir zaman başaramamasıdır[1]. Okur bu tadı Milton'dan başarıyla alabilir. İkincisi, sinemacı için çok öğretici bir sürü şey bulunmasına karşın, İngiliz ya da Amerikan uğraştaşlarımdan (meslektaşlarımdan) çoğunun *«Yitik Cennet»*i sık sık gözden geçirme alışkanlıklarının olduğunu pek sanmayışımdır.

Milton özellikle savaş görünçlüklerinde eksiksizdir. Bu bölümlerde kişisel deneyimleri, görgü tanıklığı sık sık işe karışır. Hilaire Belloc haklı olarak ondan şöyle söz açmıştır:

«İç savaştan beri, sesler ve kalabalıklar gibi şeyleri bir araya getiren askersel her şey Milton'un hoşuna gitmiştir.... İmgelemi özellikle bunun müziğine ve renk cümbüşüne kendini kaptırmıştır....» (24).

Bunun sonucu olarak Milton çoğunlukla Tanrısal savaşları öylesine dünyasal ayrıntılarla anlatır ki, bu yüzden sık sık ağır saldırı ve kınamalara uğrar.

Şiirinin sayfalarını inceleyerek, her ayrı durumda her ör-

---

1 Eisenstein'ın Puşkin'den İngilizceye yapılan çeviriler konusunda öne sürdüğü sakıncalar, burada Puşkin, Milton ve öbür ozanlardan Türkçeye yapılan bütün çeviriler için de ne yazık ki geçerlidir. Yine de, Eisenstein'ın yazın ile sinema arasındaki karşılaştırmaları konusunda bir fikir verebilmek için bunları kabataslak da olsa çevirmek zorunda kaldık (Çev.).

neğin belirleyici niteliklerini ve anlatımsal etkilerini çözümleyerek Milton'un ses kurgusunda görüntülerin görsel-işitsel dağılışını sağlamadaki deneyiminden olağanüstü varsıllaşmış olarak çıkarız.

İşte görüntüler:

(«Şeytan Sürüsü»nün Yaklaşması)

.... sonunda
Göründü Kuzeyden ta ufukta
Yan yana dizili kızgın bir Bölük,
Bir etekten öbürüne uzanan,
Alevler içinde bir alan
Yayılmış savaş düzeninde, bakınca yakından
Dimdik ışık demetiydi sanki parlayan
Bükülmez sayısız Mızraklar, Tolgalar
Kalkanlar çeşit çeşit... Almış ele
Övüngen Kanıt'ı Şeytan'ın *sürüleri*
Seğirtiyorlardı azgın sefere.... (25)

Üçüncü tam dizede, *alıcı görüş açısının değiştirilmesi* için verilen sinemalık komuta dikkat ediniz: «Bakınca yakından»!

(«Tanrısal Melekler»in Buna Karşı Davranışı)

.... Aldı sağına Yüceler Yücesi
O boylu boslu Melek Azazil'i:
Bir demede açtı parıldayan gönderinden
Azazil yüce sancağı, birden yükseldi sancak
Yele kapılan bir Göktaşı gibi ışıldayarak.
Göz kamaştıran sırmalar, değerli taşlar,
Anıları utkuların ve görkemli silahlar:
Savaş sesleri üfüren maden borular:
O anda öyle bir çığlık attı ki Melekler Meleği
Yırttı Cehennem Kubbesini ve feleği,
Korkuya saldı Kaos *ülkesini, yaşlı Geceyi.*
Koyu karanlıklar içinden göründü bir anda
On binlerce Sancağın ağdığı Havalarda.
Bir renk cümbüşüydü sanki dalgalanan:

Yükseldi mızraklardan koskoca bir orman:
Göründü öbek öbek tolgalar, uçsuz bucaksız,
Derin safları kalkanların: Apansız
İlerlediler Saf bağlayıp Düzgünce
Flütlerin, yumuşak flütlerin ezgilerinde;
Böylece ulaştılar eski yiğitlerin soylu öfkesine,
Savaşa hazırlananların.... (26).

Şimdi de doğrudan doğruya savaştan bir kesit. Bunu tıpkı Puşkin'in «*Poltava*»sından alıntıladığım gibi iki biçimde aktaracağım. Önce *Milton'un dizelere ayırdığı gibi,* sonra da her sayının yeni bir kurgu parçasını ya da çekimi gösterdiği bir oyunluktaki gibi, çeşitli görüş noktalarına uygun biçimde düzenleyerek.

Birinci aktarım:

... Her biri silahlı güçlü eller
I. Dalmış savaşa Alay, görür yine de Komutan
II. Her Savaşçıyı tek tek, Başbuğ, uzman
III. Ne zaman ilerlenir, durulur, döndürülür akışı
IV. Savaşın, ne zaman açılır, ya da kapanır safları
V. Acımasız Cengin; ne bırakıp kaçma,
VI. Ne çekilme, ne de uygunsuz davranma
VII. Korkudan kaynaklanan; hepsi güvenir bileğine,
VIII. Bir ona bağlıymışçasına zamanı geldiğinde
IX. Utku; ölümsüz ünlerin eylemleridir
X. Girişilen, ama sonu gelmeyen: alabildiğine yaygın
XI. Cilvesi bol Savaş; kimi üstünde katı toprağın
XII. Sürüp giden bir cenk, sonra kanatlanıp ağışı
XIII. Alt üst edip Gökleri; benzetip arşı
XIV. Alev Yumağına: denk güçlerle sürüp giden
XV. Belirsiz yazgılı Savaş... (27).

İkinci aktarım:

1. dalmış savaşa Alay, görür yine de Komutan her Savaşçıyı tek tek, Başbuğ,
2. uzman ne zaman ilerlenir,
3. durulur,
4. döndürülür akışı Savaşın,

5. ne zaman açılır,
6. ya da kapanır safları acımasız Cengin;
7. ne bırakıp kaçma,
8. ne çekilme, ne de uygunsuz davranma korkudan kaynaklanan;
9. hepsi güvenir bileğine, bir ona bağlıymışçasına zamanı geldiğinde utku;
10. ölümsüz ünlerin eylemleridir girişilen, ama sonu gelmeyen:
11. alabildiğine yaygın cilvesi bol Savaş;
12. kimi üstünde katı toprağın sürüp giden bir cenk,
13. sonra kanatlanıp ağışı alt üst edip Gökleri;
14. benzetip arşı Alev Yumağına:
15. denk güçlerle sürüp giden belirsiz yazgılı Savaş...

Puşkin'den yapılan aktarımda olduğu gibi, burada da eşit sayıda dize ile çekim olduğu ortaya çıkar. Yine Puşkin'de olduğu gibi, burada da tasarımların sınırları ile dizemsel eklemlemelerin sınırları arasında karşısüremsel bir çakışmazlık yapısı yer almaktadır.

İnsanın içinden, Milton'un, şiirin başka bir bölümündeki sözleriyle şunu bağırası gelir:

... şaşırtıcı girişikler,
Yabansı, iç içe geçmiş düzenli yine de
Düzensiz, hem de en düzensiz göründüğünde... (28).

IV. Kitap'ın, ayaklanmış meleklerin Cehennem'e atıldıklarını anlatan bölümünden bir parça daha:

Yarısını bile kullanmadı gücünün, ama durdurdu
Uçan Yıldırımını yarı Yolda, çünkü istemiyordu
Yok olsunlar, Göklerden kazımaktı kökünü niyeti:
I. Kaldırdı yere savrulanları, bir Sürüydü sanki
II. Keçilerden, birbirine sokulmuş ürkek koyunlardan
III. Sürdü onları önüne katıp Apışan, kovalanan
IV. Dehşetlerle, gazaplarla ta eteklerine

V. Ve Sırça duvarına Göğün, ki açılıp alabildiğine
VI. Ve dönüp içeri, çıkardı ortaya gepgeniş Boşluğu
VII. Uçsuz bucaksız Uçurumu; görüntünün korkunçluğu
VIII. Dehşete düşürüp geriletti onları, daha da beteri
IX. İtince sırtlarından; baş aşağı attılar kendilerini
X. Göğün eşiğinden aşağılara, Sonsuz öfke
XI. Yanıp durdu dipsiz kuyuda peşlerince.

....
Dokuz gün sürdü düşmeleri.... (29).

Ve çevirim oyunluğu olarak:

1. Kaldırdı yere savrulanları,
2. bir Sürüydü sanki Keçilerden, birbirine sokulmuş ürkek koyunlardan,
3. sürdü onları önüne katıp Apışan,
4. kovalanan dehşetlerle, gazaplarla ta eteklerine ve Sırça duvarına Göğün,
5. ki açılıp alabildiğine ve dönüp içeri,
6. çıkardı ortaya gepgeniş Boşluğu
7. uçsuz bucaksız Uçurumu;
8. görüntünün korkunçluğu dehşete düşürüp geriletti onları,
9. daha da beteri itince sırtlarından;
10. baş aşağı attılar kendilerini Göğün eşiğinden aşağılara,
11. Sonsuz öfke yanıp durdu dipsiz kuyuda peşlerince.

Milton'da böylesine düzenlemelerin öğretici örneklerinden istenildiğince bulunabilir.

Şiirler genellikle kesimler (stanzalar) biçiminde yazılır, bu kesimler de kendi aralarında ölçüye göre dizelere ayrılır. Ama çok değişik biçimde yazan güçlü bir ozan vardır: Mayakovski. Mayakovski'nin «kesikli dize»lerinde vurgular artık dizelerin sınırıyla değil, «çekim»lerin sınırıyla belirlenmektedir.

Mayakovski şiirini dizelere göre bölmüyor:

Boşluk. Uçuyorsunuz yıldızlara
Doğru oyarak yolunuzu.

Bunun yerine «çekim»lere bölüyor:

Boşluk...
Uçuyorsunuz
Yıldızlara doğru oyarak yolunuzu[1].

Mayakovski burada dizesini, iki görüntüyü *(yıldızlar* ile *Yessenin)* «çarpıştırmak» isteyen usta bir kurgucu gibi bölmektedir: Önce biri, sonra öbürü. Bunu da bu ikisinin çatışması izliyor.

1. *Boşluk.* Bu «çekim»i filme almak istersek yıldızları göstermemiz gerekecektir. Böylelikle hem boşluğu ortaya koymuş hem de yıldızların varlığını duyurmuş oluruz.
2. *Uçuyorsunuz.*
3. Ancak bu *üçüncü* çekimde, çatışan birinci ve ikinci çekimlerin içeriklerini açıkça gösteriyoruz.

Gördüğümüz gibi, öbür birçok örnekle de çoğaltılabileceği üzere, Mayakovski'nin yapıtı kurgu yönünden son derece çizemseldir. Ancak genellikle bu konuda klasiklere dönmek daha ilginçtir; çünkü bunlar bugünkü anlamda «kurgu»nun bilinmediği bir dönemde yer almaktadırlar. Mayakovski ise, kurgu kavramının ve kurgu ilkelerinin yazına ilişkin bütün sanatlarda, tiyatroda, filmde, fotomontajda, vb. geniş ölçüde yer aldığı bir dönemdendir. Bundan dolayı, komşu alanlarla (örneğin filmle) bu çeşit karşılıklı etkileşmelerin az olduğu ya da hiç bulunmadığı klasik kalıtımımızın hazinesinden alınan gerçekçi kurgu örnekleri daha belirgin, daha ilginç ve belki de daha öğreticidir.

Bununla birlikte ister görüntüde, ister seste, ister görüntüses düzenlemesinde, ister bir imgenin, bir durumun yaratılmasında ya da bir özyapının görüntüsünün gözlerimiz önünde «büyülü» bir biçimde canlandırılışında olsun, —ister Milton'da ister Mayakovski'de olsun—, hepsinde hep aynı kurgu yöntemini bulmaktayız.

Buraya dek belirtilenlerden çıkarılabilecek sonuç nedir?

Sonuç şudur: Ozanın yöntemi; oyuncunun yarattığı şeyi

---

1 «**Sergey Yessenin'e**» adlı şiirden (E.).

kendi içinde oluşturma yöntemi; aynı oyuncunun rolünü *tek bir çekim içinde* oynama yöntemi ya da filmin bir bütün olarak düzenlenişini ve yapısını kurgu yöntemini kullanarak gerçekleştiren, oyuncunun davranışlarını ve bütün oyununu, onu çevreleyen bütün ortamı yaşamla dolduran yönetmenin yöntemi arasında bir bağdaşmazlık yoktur. Çünkü bütün bu yöntemlerin temelinde, bütün insanlara ve bütün canlı sanatlara vergi olan aynı insancıl nitelikler ve belirleyici etkenler eş ölçüde bulunmaktadır.

Bütün bu alanların her birindeki uçlar birbirine ne denli karşıt da olsalar, şimdi gördüğümüz üzere, bunlar tek bir yöntemin benzerlik ve özdeşliğinde buluşurlar.

Bu da sinemacıların yalnız yazarın ve oyuncunun sanatını incelemekle yetinmeyip, kurgu sanatının bütün inceliklerini de edinmeleri zorunluluğunu bize yeni bir güçle anımsatır.

1948 mart-mayısında yazılan, özgün adı **«1938'de Kurgu»** olan bu yazı ilk kez **«İskustvo kino» («Sinema Sanatı»,** No. 1, 1939) dergisinde yayımlanmış, **«Sözcük ile Görüntü»** başlığıyla **«Film Sense»**in 1. Bölümü olarak kullanılmıştır. Buradaki çeviriye **«Film Sense»** temel alınmakla birlikte, **«Notes of a Film Director», «Reflexion d'un cinéaste»** ile **«Le Film: Sa forme, son sens»**daki İngilizce ve Fransızca çevirilerden de yararlanılmıştır (Çev.).

İKİNCİ BÖLÜM

DUYUMLARIN EŞLENMESİ

«... Zaten sanatlar ne denli gelişirse, tanımları için birbirine o denli bağımlılaşır. Önce resimden yararlanıp biçimi ele alacağız. Sonra müzikten yararlanıp dizemi ele alacağız».

E.M. Forster (30)

«Yavaş yavaş Sonsuzluk içinde eridi; vücudunun duyumları geride kalmıştı bile, ya da en azından tüm duyumları birbirine karışmıştı: Örneğin kahvenin ufak yeşil masalarını ancak güneş ışığından oluşmuş pes perdeden boru sesi, dışardaki göğün gürleyen sesine eşlik eden bir çınlama gibi algılıyordu: Ya da sokaktan geçen öküz arabasının takırtısı bir dizi canlı renk pırıltısına dönüşüyordu, ve üstünde oturduğu dağılacak gibi duran iskemlenin rahatsızlığı burnunda keskin bir kokuydu sanki...»

Richard Hughes (31)

Kurgu yukarıda şöyle tanımlanmıştı:

«Geliştirilecek izleğin öğelerinden alınmış *A* parçası ile yine aynı kaynaktan alınmış *B* parçası yan yana getirildiğinde, izlek gerecinin en açık biçimde ortaya çıktığı bir görüntüyü doğurur».

Ya da şöyle:

«*A tasarımı* ile *B tasarımı*, geliştirilecek izlekteki bütün ayrıntılar arasından öylesine seçilmelidir ki, bunların —yani bunların yerine geçebilecek öğelerin değil, *doğrudan doğruya bu öğelerin— yan yana getirilişi,* izleyicinin algısında ve duygularında, *doğrudan doğruya izleğin* en eksiksiz *görüntüsünü* yaratmalıdır».

Bu tanım, A ya da B'nin *niteliksel* derecelerini herhangi bir biçimde belirlemeye kalkışmak ya da A ile B'yi ölçmek için herhangi bir dizge saptamak gibi kendi kendimizi sınırlamaksızın ortaya konmuştur. Bu tanım geçerliliğini korumaktadır, ama tanımın *niteliklerini* ve *orantılarını* geliştirmeliyiz.

«*Geliştirilecek izlekteki tüm ayrıntılar arasından....*». Bu tümce, tanıma rastgele sokulmamıştır.

Kendi bilinenleriyle belirlenen tek, birleştirici görüntünün yaratıcı film çalışmasında kesin rol oynadığını varsayarak, tartışmanın bu bölümünün başlangıcında, görüntüyü daha da varsıllaştırmak için, çeşitli alanlardan istenildiğince sağlanabilecek anlatım yollarını belirtmek istiyoruz.

Sinemacının başvurabileceği anlatım yollarına gelişigüzel bir sınırlama konulamaz. Yukarıda Leonardo da Vinci, Milton ve Mayakovski'den alınan örnekler bunu açıkça ortaya koymuştur sanırım.

Leonardo'nun Tufan konusundaki notlarında, bütün değişik öğeler —salt yoğrumsal olanlar (görsel öğe), insan davranışlarını belirtenler (dramatik öğe), çatırtının ve çığlığın gürültüsü (ses öğesi)— hepsi birden tek, birleştirici ve kesin bir tufan görüntüsünde kaynaşmaktadır.

Bunu aklımızdan çıkarmazsak, sessiz kurgudan sesli sinemaya ya da görsel-işitsel kurguya geçiş, *ilkede* hiçbir şeyi değiştirmez.

Kurgu kavramı burada hem sessiz filmi hem de sesli filmi kapsayan biçimde sunulmuştur.

Ne var ki, bu durum, sesli filmde çalışırken yeni görevler, yeni güçlükler, hatta yepyeni yöntemlerle karşılaşmayacağımız anlamına gelmez.

Tam tersine!

Görsel-işitsel olayın ayrıntılı bir çözümlemesini yapmamızın neden gerekli olduğu da bundan kaynaklanıyor. İlk sorumuz şu: Çözümlememize başlamak için gerekli deneyin sağlam bir temelini nerede aramalıyız?

Her zaman olduğu gibi, deneyin en varsıl kaynağı, doğrudan doğruya İnsan'dır. İnsan davranışının, özellikle ele aldığımız durumda, insanın gerçekliği algılama ve gerçekliğin görün-

tülerini oluşturma yöntemlerinin incelenmesi, bizim için her zaman belirleyici olacaktır.

Daha sonra, doğrudan doğruya düzenleme sorunlarını incelediğimizde, İnsan'ın ve aynı coşkulardan doğan *davranışları* ile *titremlemeleri** arasındaki ilişkilerin, temel görüntüden aynı biçimde kaynaklanan görsel-işitsel yapıları belirlemede örneğimiz olacağını göreceğiz. Bunu ileride ele alacağız. Bu benzerlik konusundaki ayrıntılara fazla girmeden önce şu sav bizim için yeterli olacaktır: Vurgulanması gereken şu ya da bu belirli görüntüyle kaynaşacak olan kurgu gerecinin seçiminde, kendi kendimizi incelemeliyiz.

Görüntünün bilincimizde kendini oluşturma yollarını ve öğelerini büyük bir özenle saptamalıyız.

İlk ve *en kendiliğinden* algılarımız çoğunlukla en değerli algılarımızdır; çünkü bu keskin, taze, canlı izlenimler *hemen her zaman en değişik alanlardan kaynaklanır.*

Bundan dolayı, klasik yapıtlara yaklaşırken, yalnız bitmiş yapıtları değil, sanatçının ilk canlı ve taze izlenimlerini saptamaya çabaladığı taslakları ve notları da incelemek yararlıdır.

Bu nedenden, bir taslak çoğunlukla, bu taslağın sonunda ortaya çıkan bitmiş yapıttan daha canlıdır. Nitekim Byron, arkadaşı olan bir ozanla ilgili eleştirisinde bunu belirtmiştir:

«.... Campbell çok fazla yağlıboya kokuyor: Yaptığından hiçbir zaman hoşnut değil. En iyi yapıtları, fazla cilalamaktan aksıyor; ana çizgilerin keskinliği siliniyor. Tablolar gibi, şiirler de belki fazlaca işlenmiş olabilir. Büyük sanat etkidir, nasıl üretilirse üretilsin» (32).

Leonardo'nun Tufan'ı, «yaşamdan alınma taslak» anlamında bir taslak değildi, ama kuşkusuz «iç görüm»ünün önünden geçen görüntünün tüm özelliklerini kâğıt üstüne dökmeye çalıştığı bir taslaktı. Leonardo'nun betimlemesinde yalnız çizemsel ve yoğrumsal öğelerin değil, aynı zamanda sesli ve dramatik öğelerdeki bolluğun nedeni de budur.

İlk taze izlenimlerimizin tüm «yürek çarpıntıları»nı taşıyan bir başka taslağı inceleyelim.

Alacağımız parça, Goncourt'ların *«Günlük»*ündendir; 18 Eylül 1867'nin günlüğüne eklenen bir not:

«Not defterimizde, ne yazık ki yazılmamış *gelecekteki romanlarımız* için, *Atletik Arena*'nın bir betimlemesini buldum: .... Koridorun iki ucundaki derin gölgede polislerin düğmelerinin ve kılıç kabzalarının parıltıları.

Güreşçilerin parıldayan kolları, bacakları ışığın altında göz kamaştırıyor. — Meydan okuyucu bakışlar. — Tene şaplatılıp yapışan eller. — Yaban hayvanlardan akan ter kokusu. — Sarı bıyıklarla karışan solgunluk. — Örselenen tenin gittikçe pembeleşmesi. — Hamamların taş duvarları gibi terleyen sırtlar. — Dizleri üstünde sürünerek ilerleme. — Başların dönüşü....» (33).

İyi seçilmiş «omuz çekimleri» birleştirilip, bunların yan yana getirilişi elle dokunulur bir görüntüye yol açarak, görünçlük gözümüzün önünde canlanmaktadır. Peki ama, bu görünçlüğün en dikkate değer yönü nedir? Bu yön, değişik çekimlerin —kurgu «öğelerinin»— betimlenmesindeki bu birkaç satırın, tümüyle duyumlarımızdan her birine seslenmesidir (belki de tatma duyumumuz dışında, ama sonuçta o da yer almaktadır):

1. *Dokunma* duyumu (hamamların taş duvarları gibi terleyen sırtlar)
2. *Koklama* duyumu (yaban hayvanlardan akan ter kokusu)
3. *Görme* duyumu:
   ışık (derin gölge, güreşçilerin parıldayan kolları, bacakları ışığın altında göz kamaştırıyor; polislerin düğmelerinin ve kılıç kabzalarının derin gölgede parıltıları) ve,
   renk (sarı bıyıklarla karışan solgunluk, örselenen tenin gittikçe pembeleşmesi),
4. *İşitme* duyumu (tene şaplatılan eller)
5. *Devinim* duyumu (dizleri üstünde sürünerek ilerleme, başların dönüşü)
6. *Katıksız* coşku, ya da dram (meydan okuyan bakışlar).

Bu türden sayısız örnek verilebilir, ama hepsi de az ya da çok ölçüde, yukarıda ileri sürülen savı ortaya koyacaktır, yani:

Salt görsel kurgunun sorunlarına ve değişik duygu alanlarını birleştiren tek, birleşik ses-resim görüntüsünün yaratılması

işleminde görsel görüntüyü ses görüntüsüne birleştiren kurguya yaklaşımlarda temel bir ayrım yoktur.

Bu bir ilke olarak, daha 1928'de Pudovkin, Aleksandrov ile benim sesli film konusundaki «*Bildiri*»mizi yayımladığımızda bizce bilinmekteydi[1].

Ne var ki, bir ilke, ilkeden başka bir şey değildir; oysa bizim ivedi görevimiz bu yeni tür kurguya yaklaşımı bulmaktır.

Bu yaklaşımla ilgili araştırmam, *Aleksandr Nevski*'nin yapımıyla sıkı sıkıya bağlıydı. Bu filmle bağıntısı olan bu yeni tür kurguya,

*düşey kurgu**

adını vermiştim.

Bu terimin kökenleri nelerdir, niçin bu özel terim verilmiştir?

Herkes bir orkestra partiturunun nasıl olduğunu bilir. Partiturda birçok dizek (portée) vardır, her biri bir çalgıya ya da benzer çalgılara ayrılmıştır. Her bölüm yatay olarak gelişmiştir. Ancak, düşey yapının da rolü bundan önemsiz değildir; belirli bir zaman biriminde orkestranın tüm öğelerini birbirine bağlar. *Düşey* satırın ilerleyişi içinde, tüm orkestrayı kapsayarak ve yatay olarak iç içe geçerek, tüm orkestranın karmaşık uyumlu müzik devinimi sürüp gider.

Bu orkestra partituru görüntüsünden, görsel-işitselin partituruna dönecek olursak, çalgıların bölümüne yeni bir bölüm eklemenin gerekli olduğunu görürüz: Bu yeni bölüm, birbirini izleyen ve kendi yasalarına uyarak müziğin devinimine uygun düşen —ya da bunun tersine işleyen— görüntüler «dizek»idir.

Bu karşılık olma ya da ilişki, orkestra partituru görüntüsü yerine sessiz filmin kurgu yapısını geçirirsek, başarıyla betimlenebilir.

Bunun için, sessiz film deneyimizden bir *çoksesli* kurgu örneği alacağız. Bu örnekte bir çekim öbürüne yalnız bir belirtiyle —devinim, ışık değerleri, örgünün (plot'un) serimindeki

---

[1] Bu «Bildiri», **Film Biçimi**'ndeki ekte verilmiştir (Çev.).

bir evre ya da buna benzer herhangi bir şeyle— değil, her biri bağımsız bir düzenleme akışını koruyan ve yine her biri ayrımın tüm düzenleme akışına katkıda bulunan bir sürü çizgiler dizisinin *zamandaş ilerleyişi* ile bağlanmıştır.

Böyle bir örnek, *Eski ile Yeni*'nin «yağmur duası» ayrımının kurgu yapısında bulunabilir.

Bu ayrımda, birbirine bağlı birçok çizgi, kendi başına giderek ve bütün çekimler ayrımını birbirine bağlayarak, sanki çokrenkli bir yün yumağı oluşturur.

Ayrım çizgileri şunlardır:

1. Çekimden çekime artan sıcaklık çizgisi.
2. Yoğrumsal yeğinliği artan değişik omuz çekimleri çizgisi.
3. Omuz çekimlerinin dramatik içeriğiyle ortaya konan ve gittikçe artan esrime (ecstasy) çizgisi.
4. Kadınların «sesleri» (şarkıcıların yüzleri) çizgisi.
5. Erkeklerin «sesleri» (şarkıcıların yüzleri) çizgisi.
6. Geçen ikonların önünde diz çökenlerin çizgisi (gittikçe artan tartımda). Bu karşı-akım, birincil izleğin —ikonlar, haçlar ve bayrak taşıyanların— içinden geçen daha geniş bir karşı-akıma yol açar.
7. «Gökten toza» ayrımındaki genel devinimde yer alan bu iki akımı birleştiren, yerlerde sürünme çizgisi. Göğe uzanmış haçların ve bayrakların parlak başlıklarından, secdeye vararak başlarını toza toprağa çalanlara dek. Bu izlek, ayrımın başında bir «anahtar» çekimle haber verilmiştir: Yağmur duası alayının yola çıktığı kilisedeki çan kulesinin gökte parlayan haçından kilisenin temeline dek hızla gerçekleştirilen bir düşey çevrinmeyle.

Kurgunun genel akışı, bu değişik izleklerin birleşmiş tek bir devinime doğru aralıksız dokunuşuydu. Her kurgu parçasının iki sorumluluğu vardı: Bir *bütün çizgi* oluşturmak ve *her oluşturucu izlek içinde* devinimi sürdürmek.

Bir kurgu parçası arada bir tüm çizgileri taşıyor, kimi zaman da, tüm öbür çizgileri bir an dışlayarak yalnız bir ya da

iki çizgiyi taşıyordu. Zaman zaman, izleklerden biri, ileriye doğru atılımını daha etkili kılmak için ister istemez birkaç adım geriliyor; bu sırada öbür izlekler aynı nicelikte ilerliyor ve bu böylece sürüp gidiyordu. Ama bir kurgu parçasının değeri, ayrım içindeki yeri saptanmadan önce, yalnızca *bir* özellikle değil, *her zaman bir dizi özellikle* ölçülüyordu.

Yeğinliğinden dolayı sıcaklık çizgisi için doyurucu olan bir parça, yalnızca yeğinliğiyle ölçülerek yerleştirildiği bu özel «koro» içinde yabancı kalacaktır. Bir yüzün omuz çekiminin *boyutları* bir yerde uygun düşebildiği halde, yüzün *anlatımı* ayrımın bir başka yerine daha uygun düşecektir. Bu tür bir çalışmanın güçlüğü kimseyi şaşırtmamalıdır, çünkü bu işlem, en alçakgönüllü orkestralamanın hazırlığına tıpatıp uymaktadır. Başlıca güçlüğü de, kuşkusuz, yapılan çalışmanın müzikten çok daha az esnek olan film gereciyle gerçekleştirilmesi ve değişiklik niceliğinin *bu özel ayrım*'ın isterleriyle sınırlı olmasıdır.

Öte yandan, birçok ayrı çizgiden oluşan bu çoksesli yapının, *son biçimini* yalnızca daha önce belirlenmiş plana uyarak gerçekleştirmediğini de aklımızdan çıkarmamalıyız. Bu son biçim, aynı ölçüde bir bütün olarak film ayrımının (ya da tüm filmin) özyapısına da bağlıdır: *Fotoğraf görüntüleri taşıyan film kuşaklarından oluşan bütüne.*

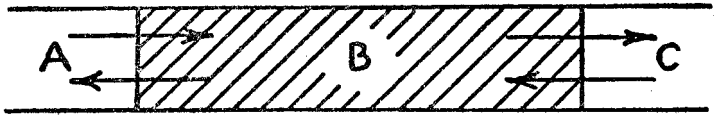
Aleksandr Nevski'de, özellikle buz üstünde ilerleyen Alman şövalyelerinin saldırısı ayrımında gerçekleştirmeye çalıştığımız da bu tür bir «kaynaştırma»ydı. Bu «kaynaştırma» bir başka çizgiyle —ses kuşağıyla— daha da karmaşıklaştırılmıştı (ya da belki yalınlaştırılmıştı?). Burada *göğün renk ayırtısı (bulutluluk ya da açıklık),* atlıların hızlanan *gidişi, yönleri,* Rusla:dan şövalyelere *gidip gelme kurgusu,* omuz çekimindeki yüzler ile *genel çekimler,* müziğin *perde dizgesi* yapısı, *izlekleri, tartımları, dizemleri (ritimleri),* vb. gibi öğelerin çizgileri, yukarıda sözü edilen sessiz ayrımdakinden daha az güç olmayan bir görev ortaya çıkarmıştır. Bu öğelerin *örgensel* bir bütün içinde kaynaşmalarını sağlamak saatler sürdü.

Kuşkusuz, bireysel öğelerin dışında, çoksesli yapının bütüncül etkisini, *tüm parçaların birleşik duyumları yoluyla* ger-

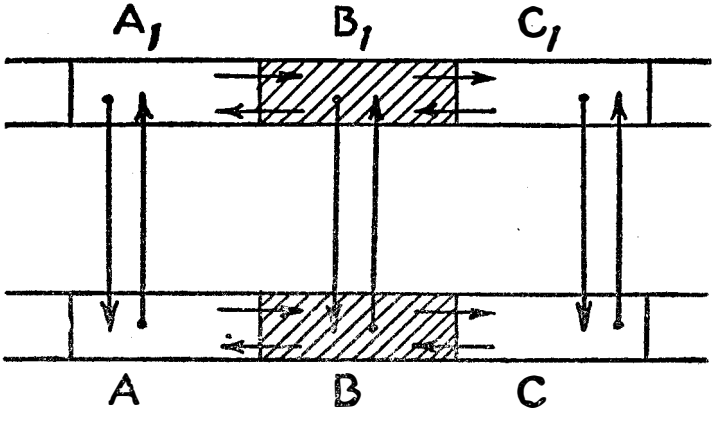
çekleştirmesi kolaylık sağlamaktadır. Bitmiş ayrımın bu «görünüş»ü, bireysel *özelliklerin* ve ayrımın yarattığı *genel duyumun* bir toplamıdır. *Eski ile Yeni*'nin dağıtımı sırasında, sesli filmin «geleceğiyle» ilgili olarak çoksesli kurgunun bu niteliği konusunda bir yazı yazmıştım (34).

Müziği bu ayrımla eşleştirmede bu *genel duyum* belirleyici bir etkendir; çünkü doğrudan doğruya hem müziğin hem de görüntülerin *görsel algılanması*'na bağlıdır. Bu da, önemli olan genel etkinin korunması için bireysel özelliklerin sürekli düzeltilmesini ve onlara çekidüzen verilmesini gerektirir.

Düşey kurgu'da neler olup bittiğini bir çizemle (diyagram) göstermek için *iki* çizgi olarak gözümüzün önüne getirmeli, bu çizgilerden birinin *çoksesli partiturlamanın tüm karmaşıklığını* yansıttığını aklımızda tutmalıyız. Uyum çabası, hem görüntüyü hem de müziği, bütünün yarattığı genel, karmaşık «görsellik»le eşlemeden doğmalıdır.



1. Çizem



2. Çizem

2. Çizem, ses-görüntü kurgusundaki parçalar birbirine bağlandığında ortaya çıkan karşılıklı uyumun yeni «düşey» etkenini açığa vurmaktadır.

Kurgu yapısı yönünden artık elimizde yalnızca görüntülerin birbirini sıradan izlemesi gibi bir şey yoktur; şimdi bu yatay görüntü yapısı üzerinde düşeyine kurulmuş bir «üstyapı» bulunmaktadır. Parçası parçasına alındığında, üstyapıdaki bu yeni kuşaklar, görüntüdeki kuşaklardan *uzunlukça değişiktir;* ama söylemeğe bile gerek yok, toplam uzunlukta bunlar birbirine eşittir. Ses parçaları, görüntü parçalarına almaşık düzende değil, zamandaşlık düzeninde uymaktadır.

İlginç olan bir nokta, bu ses-görüntü ilişkisinin, *ilke olarak,* müzik içindeki ilişkilerden de sessiz kurgunun yapısındaki iç ilişkilerden de değişik olmamasıdır.

Şimdilik müzikle olan ilişkileri tartışmayı bir yana bırakıp, önce sessiz kurgudaki uyum sorununun çözümünden söz açalım. Burada etki, film kuşaklarının birbirini sıradan izlemesinden değil, bir kuşağın izleniminin, onu izleyen kuşağın izlenimine anlığımızda binmesinin yol açtığı gerçek *zamandaşlık*'tan kaynaklanır. İkizleme* uygulayımı, sinemasal algılamanın bu temel olayını gerçekleştirmekten başka bir şey yapmamıştır. Bu olay, film yapısının daha üst düzeylerinde olduğu gibi, film yanılsamasının başlangıcında da yer alır; çünkü film devinimi yanılsamasını yaratan da film kuşağında resimden resme süregelen «ağkat izlenimi»dir.* Kurgunun gelişimindeki *en üst aşama da* —görsel-işitsel kurguda— bile buna benzer bir bindirmenin ortaya çıktığını göreceğiz. İkizleme görüntü, tüm öbür sinemasal olaylar gibi görsel-işitsel kurgunun da doğasında var olan özelliktir.

Sesi düşlememizden çok önceleri bile, salt yoğrumsal araçlarla ses ve müzik etkisi yaratmak istediğimde bu özel uygulayıma başvurmuştum:

«.... *Grev*'de (1924) bu yönde deneyler vardır. Bu filmde, akordeonlu rasgele bir gezinti kılığı altında grevcilerin toplantı yaptığını gösteren kısa bir ayrım yer alır.

Bu ayrım, salt görsel araçlar yardımıyla bir etki yaratmaya çalıştığımız bir çekimle sona erer.

Geleceğin iki kuşağının —görüntü ile ses kuşağı— ikisi de bu kez görüntü kuşağı olarak ikizlemeyle resim kuşağında yer alıyordu. İlk çevirimde bir tepenin eteğinde bir su birikintisi görülmekteydi; tepedeki alıcıya doğru, akerdeonuyla bir kafile tırmanmaktaydı. İkinci çevirim, omuz çekimindeki kocaman akordeondur; devinimli körüğü ve güçlü ana ışıkla aydınlatılmış tuşlarıyla bütün görünçlüğü doldurur. Bu devinim, öbür çevirimin süregelen görüntüsü üzerinde çeşitli açılardan görüldüğünde, eksiksiz bir ezgisel (melodik) devinim duyumu yarattı ve tüm ayrımı birleştirdi» (35).

1. ve 2. Çizemler, bir sessiz filmdeki [1] düzenlemenin birleştirilmesinin sesli filmdekinden [2] nasıl değişik olduğunu ortaya koyuyor. Bunlar bir *yapıştırma* çizemi olarak ortaya çıkıyor, çünkü kurgu gerçekte tek tek yapıştırmaların sürekli çizemiyle ilerleyen *geniş, gelişen bir izlek devinimi*'dir.

2. Çizemde belirtilen ilişkili devinimlerin düzenlemedeki yapısı (A_1 — B_1 — C_1) müzikte yaygındır.

Düzenlemedeki devinimin (A — B — C) yasalarıysa, *sessiz film*'in uygulamasından gelişmiştir.

Görsel-işitsel sinemanın karşısındaki yeni sorun, A — A_1; A_1 B_1 C_1; B — B_1; C — C_1, vb. arasındaki eşgüdüm için bir dizge bulmaktır: A — A_1 — B_1 — C — C_1, vb.nin çeşitli uyumları yardımıyla bir izleğin karmaşık yoğrumsal ve sesel devinimlerini belirleyecek bir dizge (76. sayfadaki Çizemlere bak.).

Şimdiki sorunumuz, bu yeni bulunan *düşey yapıştırmalara,* (A — A_1, B — B_1), bir anahtar bulmaktır; artık son kertede gelişmiş müzik aracında ya da son kertede gelişmiş görsel kurgu aracında olanaklaştığı üzere, bunları dizemsel (ritmik) olarak birleştirmeyi ya da ayırmayı öğrenmektir. Ekinsel etkinliğin bu iki aracı da uzun süreden beri A_1, B_1, vb. uzunlukları tam bir ustalıkla nasıl işleyeceklerini öğrendiler.

Bu da bizi, *görüntüler ile ses arasında orantılar kurma* yollarını bulmak ve bunu kullanışlı kılacak pergelleri, cetvelleri, araçları ve yöntemleri geliştirmek gibi temel soruna götürür.

Bu da gerçekte, *elle dokunulabilir görüntü ile bambaşka yoldan algılanan ses arasında bir iç eşleme* bulma sorunudur. Daha şimdiden fiziksel eşleme* sorununu çözmüş bulunuyoruz, hem de dudakların devinimi ile söz arasında bir tek resim sekmesini seçebilecek ölçüde!

Ne var ki, bu eşgüdüm, çizme ile bunun gıcırtısı arasındaki uyumu sağlayan dış eşlemenin çok ötesindedir: Biz burada, yoğrumsal ve sesel öğelerin tam bir kaynaşmasının gerçekleşeceği «gizli» iç eşleşmeden söz ediyoruz.

Bu iki öğeyi birbirine bağlamakta ikisi için de ortak olan doğal bir dil buluruz: Devinim. Plekanov, tüm olayların son çözümlemede devinime indirgenebileceğini söylemişti. Devinim bizim yerli yerinde kurmayı istediğimiz iç eşlemenin bütün dayanaklarını açığa vuracaktır. Devinim bize bu kaynaşma sürecinin *anlam ve yöntemini* somut bir biçimde gösterecektir. Bu dış ve betimleyici konulardan daha içsel ve derin özelliğe geçelim.

Devinimin bu eşleme sorunundaki rolü apaçıktır. Şimdi eşlemeye bir dizi değişik yaklaşımı mantıklı bir sırayla inceleyelim. Bunlar her ses kurgucusunun abecesidir, ama incelenmesi gereklidir.

Birincisi, sanat kaygısı alanının tümüyle dışındaki eşleme alanıdır; katıksız *gerçek* eşleme: Doğal şeylerin (bir kurbağa vaklaması, kırık bir arpın inlemeleri, çakıltaşları üstünde araba tekerleklerinin takırtısı) sesli filme alınması.

Bu durumda sanat, ancak, eşleme anında, konu ile bunun doğal sesi arasındaki bağlantı yalnızca *saptanmakla kalmayıp*, geliştirilmekte olan yapıtın anlatımsal gerekleriyle, salt bu gereklerle *belirlendiğinde* ortaya çıkar.

Anlatımın daha yalın biçimlerinde her iki öğe (görüntü ile bunun sesleri), görünçlüğün içeriğine uygun olarak, bir *dizem* özdeşliğiyle denetlenir. Bu, görsel-işitsel kurgunun, çekimlerin kesiminden ve ses kuşağındaki müziğin dizemine göre birbirine bağlanmasından ortaya çıkan en yalın, en kolay ve en çok kullanılan biçimidir. Bu çekimlerde devinim bulunup bulunmaması büyük bir önem taşımaz. Eğer devinim varsa, bununla ilgili tek istem, ses kuşağının gerektirdiği dizeme ayak uydurmasıdır.

Yine de, eşlemenin bu oldukça aşağı düzeyinde bile ilginç ve anlatımsal düzenlemeler yaratma olanağının bulunduğu açıkça ortadadır.

Bu en yalın durumlardan —vurgunun (film «kesileme»sinin) yalın ölçümle çakışması— geniş bir sinkoplu düzenlemeler çıkarmak ve ölçü vurmaların, çekim uzunluklarının, yansılamalı ve yinelemeli konuların ve benzerlerinin denetimli kullanılışıyla salt dizemsel «karşısürüm» yaratmak eldedir.

Yüzeydeki devinimin bu ikinci eşleme düzeyi hangi yolu izler? Bu yol, bize yalnız dizemsel devinimi değil, aynı zamanda *ezgisel devinimi* de gösterebilir.

Lanz ezgiden söz açarken yerinde olarak şöyle diyordu:

«.... İşin doğrusu, kimse bir ezgiyi «işitmez». Ezgiyi izlemeye ya yatkınızdır ya da değilizdir, yani sesleri daha yüksek bir birimde düzenleme yeteneğimiz ya vardır ya da yoktur....» (36).

Elimizdeki bütün yoğrumsal anlatım araçları arasında devinimleri yalnız dizemsel kalıbın devinimiyle değil, aynı zamanda ezgisel *çizgi*'nin devinimiyle de uyumlaştırılabilecek olanları kuşkusuz bulabiliriz. Bu araçların neler olabileceği konusunda şimdiye dek kimi görüşler edindik. Ancak, bu sorunu bütün ayrıntılarıyla ele alacağımıza göre, burada bu öğelerin her şeyden önce yoğrumsal sanatın «çizgisel» bir öğesinden sağlanabileceğini düşünebiliriz.

Ses dizisindeki *ayrı titremleri** (tonları) düzenleyebileceğimiz «daha yüksek birim», bunları devinim içinde birleştiren bir çizgi olarak tasarlanabilir. Bu çizgideki titremsel (tonal) *değişmeler* de devinim olarak nitelenebilir: Artık birbirine karışan devinim olarak değil de, özelliklerini değişik yükseklikte ve titremde sesler gibi algıladığımız *titreşimli* devinim olarak...

Tartışmamıza titremler dolayısıyla katılmış olan bu yeni tür «devinim»e hangi görsel öğe uygun düşer? Kuşkusuz bu da —her ne denli değişik bir fiziksel oluşumdaysa da— titreşimlerle devinen ve yine titremlerle belirlenen bir öğe olacaktır. Bu görsel eşdeğer (equivalent), renktir. (Kaba bir benzetmeyle ses yüksekliği *ışık* oyununa, titremsellik de *renge* karşılık olabilir.)

Burada bir an durup özetlersek, eşlemenin «doğal», ölçüm-

lü, dizemsel, ezgisel ve titremsel olabileceğini ortaya koyduğumuzu görürüz.

Görüntü ile sesin uyumu bütün bu olanakları gerçekleştiren bir eşlemeyi sağlayabilir (her ne kadar bu çok ender rastlanan bir olaysa da), ya da bu eşleme, sesel ve görseller arasında sonuçta ortaya çıkacak uzlaşıksızlığı (dissonance) gizlemeye çalışmaksızın, birbirine benzemez öğelerin birleştirilmesi üzerine kurulabilir. Bu sık sık rastlanan bir şeydir. Böyle bir durum ortaya çıktığında bunu görsellerin «kendi başına var olduğu», müziğin «kendi başına var olduğu» yolunda açıklarız: Ses ile görüntünün her biri, örgensel bir bütünde birleşmeksizin her biri birbirinden bağımsız olarak yol alır. Eşleme anlayışımızın, uzlaşıklığı (consonance) varsaymadığını aklımızdan çıkarmamalıyız. Bu anlayışa göre, hem uyumlu hem de uyumsuz «devinimler»in kullanılması için tüm olanaklar vardır, ama her iki durumda da ilişki, *düzenleme yönünden denetlenmelidir.* Açıkça ortadadır ki, bu eşleme yaklaşımlarından herhangi biri, gereksinime bağlı olarak, yapının «egemen», belirleyici etkeni olabilir. Kimi görünçlükler, belirleyici etken olarak dizem gerektirir; kimileri titremle denetlenir...

Şimdi yeniden bu değişik biçimlere ya da daha doğrusu değişik eşleme alanlarına dönelim.

Bu değişik biçimlerin, 1928-1929'da saptadığımız, daha sonra da film yönetmenliği izlencesine[1] aktardığımız sessiz kurgunun değişik biçimleriyle çakıştığını gözlemleriz.

O sıralarda bu «terimler» uğraştaşlarımdan kimilerine gereksiz bir bilgiçlik ya da öbür anlatım araçlarıyla benzerlik kur-

---

[1] Eisenstein burada, **«Film Yönetiminin Kuram ve Uygulamasını Öğretmek için İzlence»** adlı yazısından söz açıyor. Devlet Yüksek Sinema Enstitüsü'ndeki film yönetim dersleri için temel alınan bu izlence ilk kez **«İskustvo kino»** (**«Sinema Sanatı»**, No. 4, Nisan 1936) dergisinde yayımlandı, sonra Nijni'nin **«Eisenstein'la Dersler»** kitabının İngilizce ve Fransızca çevirilerine de alındı (Çev.).

ma çabası gibi gelmiş olabilir. Ama o zaman bile böyle bir yaklaşımın, sesli filmin «gelecekteki» sorunları için taşıdığı önemi vurgulamıştık. Şimdiyse bu, görsel-işitsel ilişkilerdeki deneylerimizin açıkça ve somut olarak önemli bir bölümünü oluşturmaktadır.

Bu biçimler, «üsttitremsel» (overtonal) kurguyu* içermektedir. Bu çeşit eşlemeye yukarıda *Eski ile Yeni* dolayısıyla değinilmişti. Bu belki de pek doğru olmayan terimle, karmaşık bir çokseslilığı ve hem müzik hem de görüntü parçalarının *bir bütün olarak* algılanmasını anlıyoruz. Bu bütünlük, özgün görüntüyü bireştiren (sentezleyen) algılama etkeni olur; bizim tüm çabalarımız da bu görüntünün en yetkin biçimde ortaya çıkmasına yöneltilmiştir.

Bu da bizi şu temel ve birincil konuya ulaştırır: *Görüntü ile parçaların anlamı arasındaki kesin, içsel eşlemeye.*

Çember burada bütünlenmektedir. Bütün parçanın —ister tüm filmin ya da ayrımın— *anlamı* ile parçaların *özenli, ustalıklı seçimi*'ni birleştiren aynı tanımdan, izleğin, *içeriğine uygun düşen görüntüsü doğar.* Bir yandan bu kaynaşma, bir yandan da film konusunun mantığının bu konunun aldığı *en yüksek biçim*'le kaynaşmasının yardımıyla filmin anlamı tümüyle *açığa çıkar.*

Böyle bir öncül, kuşkusuz, eşlemeye bütün bir değişik yaklaşımlar dizisinin kaynağı ve başlangıcıdır. Çünkü her «değişik» eşleme çeşidi örgensel bütün tarafından kapsanmıştır ve kendi belirli sınırları içinde temel görüntüyü içerir.

Şimdi renk alanındaki araştırmalarımıza başlayalım. Bunun nedeni yalnızca rengin bugün sinemanın en güncel ve uyarıcı sorunu olması değil, her şeyden önce rengin uzun süreden beri (ve şimdi de) ister salt *ister göreli olsun görsel ve işitsel uyuşum* sorununu *sonuca bağlamakta* ve *insan coşkularının* özgül belirtisi olarak kullanılmasıdır. Bu kuşkusuz görsel-işitsel görüntünün sorunları ve ilkeleri yönünden büyük bir önem taşıyacaktır. Bir araştırma yönteminin geliştirilmesinde en açık ve en etkili yol, çizisel çözümlemeye uygun düşmesi bakımından, *ezgisel eşleme* alanında ve bizim temel alanımız olan siyah-beyaz film alanında bulunacaktır.

Bundan dolayı, önce müziğin renkle birleştirilmesi sorununa eğileceğiz; bu da bizi, sırası gelince, renksel-sesel diye adlandırabileceğimiz kurgu biçiminin ya da renk-ses kurgusunun incelenmesine ulaştıracaktır.

Görme ile ses, görülen dünya ile işitilen dünya arasındaki engelleri kaldırmak! Bu iki karşıt alan arasında bir birlik ve uyumlu bir ilişki kurmak. Ne çetin bir görev! Yunanlılar ve Diderot, Wagner ve Skriyabin... Bu büyük ülküyü kimler düşlemedi ki? Bu düşü gerçekleştirmeye kalkışmayan kimse var mıdır acaba? Yine de düşleri incelememiz burada başlayamaz.

İncelememiz, ses ile görmeyi kaynaştıran bir yönteme, bu kaynaşmaya götürecek ön belirtilerin araştırılmasına bizi ulaştırmalıdır.

İnsanlığı böylesine uzun bir süre tedirgin etmiş olan bu görüntü ile ses kaynaşması düşlerinin almış olduğu biçimleri gözlemlemekle işe başlayacağız. Rengin bu düşlerde her zaman büyük bir payı olmuştur.

Pek de eski olmayan ilk örnek, on sekizinci ile on dokuzuncu yüzyıllar arasındaki sınırdan geriye uzanmamaktadır. Ama çok açık bir örnektir. Sözü önce, «*Gizli Felsefi Bilimlerin Deneyleriyle Doğrulanmış Büyünün Açıklanması ve Doğanın Örtülü Gizleri*» (37) adlı kitabın yazarı Karl von Eckarthausen'e bırakıyoruz:

«Görülebilir ve algılanabilir kılmak amacıyla uzun süreden beri tüm duyum izlenimlerinin uyumunu belirlemeye çalıştım.

Bu amaçla Rahip Castel'in (38) bulduğu görsel müziği geliştirdim.

Bu makineyi eksiksiz biçimde yaptım, böylelikle tıpkı ses uyguları (chords) gibi, tüm renk uyguları da üretilebilir. İşte bu aygıtın betimlemesi:

Her biri yaklaşık bir santim yarıçapında ve aynı boyda yuvgusal (silindrik) bardaklar aldım, bunları doyuk kimyasal boyalarla doldurdum. Bunları bir klavikordun tuşları gibi sıraladım, renközlerini notalar gibi yerleştirdim. Bu bardakların ardına ufak bakır yuvarlaklar koydum, böylelikle bardakları örterek içindeki rengin görünmesini önledim. Bu yuvarlaklar, tellerle

klavyeye bağlanmıştı, böylece, herhangi bir tuşa vurulunca yuvarlaklardan biri kalkıyor ve renk görülüyordu. Parmağın tuşun üzerinden kalkmasıyla bir notanın işitilmez oluşu gibi, bakır yuvarlaklar da ağırlıklarından ötürü parmak kalkınca hemen bardağı örtüyor, böylece renk de ortadan kalkıyordu. Klavikort arka tarafından mumlarla aydınlatılmıştı. Renklerin güzelliği anlatılabilecek gibi değildi ve en göz alıcı mücevherleri bile aşıyordu. Çeşitli renk uygularının yol açtığı görsel izlenim de anlatılabilecek gibi değildi....

BİR GÖRSEL MÜZİK KURAMI

Müziğin seslerinin bir melodramda yazarın sözcükleriyle uyuşması gerektiği gibi, renklerin de sözcüklerle uyuşması gerekir.

Bunun daha iyi anlaşılabilmesi için bir örnek hazırladım. Renk müziğime eşlik eden ufak bir şiir yazdım. Şöyle:

SÖZCÜKLER: *Kızların en güzeli, üzgünce dolaşır...*
MÜZİK: Flütün yakınan sesleri.
RENK: Pembe ve akla karışık zeytinrengi.

SÖZCÜKLER: *... çiçekli çayırlarda...*
MÜZİK: Sevinçli, gittikçe yükselen tonlarda.
RENK: Mor ve papatya sarısıyla karışık yeşil.

SÖZCÜKLER: *Tarlakuşu gibi sevinçli, türkü söyler.*
MÜZİK: Birbiri ardından yükselip alçalan sesler.
RENK: Kızıl ve sarı-yeşille birleşen koyu mavi.

SÖZCÜKLER: *Yaratının tapınağında Tanrı işitir onu.*
MÜZİK: Görkemli, soylu.
RENK: En göz alıcı renklerin —mavi, kırmızı, yeşil— bir karışımı, şafağın sarısı ve kızılla yücelip açık yeşile ve solgun sarıya dönüşür.

SÖZCÜKLER: *Güneş dağların üstünden doğar...*
MÜZİK: Orta seslerin belli belirsiz doğduğu görkemli bir bas sesi!

RENK: Şafağın rengiyle karışan açık sarılar, yeşile ve akımsı sarıya dönüşür.

SÖZCÜKLER: *Vadideki menekşelerde parıldar...*
MÜZİK: Yumuşak, alçalan sesler.
RENK: Yeşillerle almaşıklanan mor.

Bu, renklerin de ruhun coşkularını anlatım gücü taşıdığını kanıtlamaya yeterlidir...»

Eğer bu alıntı pek alışılmamış bir örnek sayılırsa, şimdi de en tanınmış örneklerden birini seçelim: Arthur Rimbaud'nun *«Ünlüler» («Voyelles»)* adlı ünlü «renk» sonesi. Bu sonenin renk-ses karşılıkları birçoğunun aklını kurcalamıştır[1]:

A *kara;* E *ak;* İ *al;* U *yeşil;* O *mavi: ünlüler,*
Anlatacağım günün birinde gizli doğumlarınızı da.
Kıllı kara bir korse cümbüşlü sineklerden A
Acımasız pis kokuların üstünde fır dönerler,

Karanlık koylar! E, *titreyişi sislerin, çadırların,*
Dimdik buzlardan kargıları, ak ışınlar, çiçek şemsiyesi:
İ, *tükürülmüş kan gibi kıpkızıl, dudakların gülüşü gibi*
Arasında öfkelerin ya da tövbekâr sarhoşlukların;

U, *ilahi çırpıntısı, çevrimi yeşil ummanların,*
Dinginliği otlakların, dinginliği kırışıkların,
Simyanın oyduğu çalışkan, yumuşak alınları;

O, *kutsal boru, yaban çığlıklarla taşan,*
Sessizlikler, Dünyaları ve Melekleri aşan...
— O, *Omega, gözlerinin mor ışınları!*

Rimbaud'nun bu çizelgesi, büyük bölümüyle René Ghil'inkinden (39) ayrılıyorsa da, zaman zaman onunkine yaklaşmaktadır:

---

[1] Bu şiirin kaynağı için bundan sonraki bölüme bakınız (Çev.)

«oû, ou, oui, iou, oui	Esmerler, yağızlar
ô, o, io, oi	Kırmızılar
â, a, aï, ai	Ateş kırmızıları
eû, eu, ieu, euî, eui	Turuncular, yeşiller
û, u, iu, uî, ui	Sarılar, altınlar, yeşiller
e, è, é, ei, eî	Aklar, soluk gök mavililer
ie, iè, ié, î, i, i, ii	Maviler, koyu gök mavililer».

Hemholtz, insan sesleri ile çalgıların tınıları arasındaki ilişkiler konusundaki deneylerinin sonuçlarını yayımladıktan (40) sonradır ki, Ghil kendi çizelgesini «yetkinleştirdi», yalnız ünsüzleri ve çalgı tınılarını katmakla kalmayıp, birbirleri arasında salt uyum bulunduğu ileri sürülen coşkular, öncüller, varsayımlar kataloğu oluşturdu.

Max Deutschbein, coşumculuğun (romantizmin) bir çözümlemesini yaparken, «çeşitli duyumların bireşimi»nin, coşumcu bir sanat yapıtının temel belirtilerinden biri olduğu sonucuna varmıştır (41).

A. W. Schlegel'in (1767-1845) ünlüler ile renkler arasındaki karşılıklılığı belirleyen dizelgesi yukarıdaki tanımla eksiksiz bir uyum içindedir:

«*A* açık kırmızıyı simgeler ve Gençlik, Dostluk, Aydınlık anlamına gelir. *İ* gök mavisinin yerini tutar, Aşk ve İçtenliği simgeler. *O* lal rengidir; *U* menekşerenginin yerini tutar ve *OO* deniz mavisiyle bezenmiştir» (42).

Yine o yüzyılın sonlarına doğru bir başka coşumcu (romantik) bu soruna büyük bir dikkatle eğilir. Bununla birlikte Lafcadio Hearn herhangi bir «sıralama» yapmaya girişmez; hatta 14 Haziran 1893 günlü mektubunda (43) görebileceğimiz gibi, böyle bir dizgeye kendiliğindenlikle yaklaşımdan sapmaları eleştirir. Lafcadio bu mektubunda, John Addington Symonds'un yeni yayımlanmış olan «*Mavi Anahtarda*» *(In the Key of Blue»)* kitabını onaylamaz.

Ama arkadaşı Basil Hall Chamberlain'e yazılmış olan yine bu aynı mektupta şöyle der:

«.... *Sen* bu değerleri benim için bir çırpıda aydınlattın. Şu yeşilin «derin bas»ından söz açtığında, yaprağı görebiliyor,

yoklayabiliyor, koklayabiliyor, tadabiliyor ve çiğneyebiliyorum; tadı oldukça acı, azıcık ağdalı, hafifçe kokulu.... Soprano, alto, kontralto, tenor ve bariton renkleri düşünmekteyim....»

Bundan birkaç gün önce de aynı konuda büyük bir coşkuyla içini döker:

«.... Sözcüklerin çirkinliğini tanımakla birlikte, yine de bunların fizyonomik güzelliğini de tanımalısın.... Bana göre sözcüklerin rengi, biçimi, özyapısı var; sözcüklerin yüzleri, üyeleri, çalımları, davranışları var; ruhsal durumları, yapıları, tuhaflıkları var; renkleri, titremleri, kişilikleri var....» (44).

Ayrıca, böyle bir deyişe karşı çıkan dergi yöneticilerine çatarak, onların şu savı öne sürdüklerini söyler:

«Okurlar sözcükler konusunu sizin gibi anlamıyorlar. Sizin A harfini kırmızımtırak, E harfini solgun gök mavisi olarak düşündüğünüzü okurların bildiğini varsayamayız. Sizin KH'yi sakallı ve sarıklı; X harfini yüzü buruşuklarla dolu yaşı geçkin bir Yunanlı olarak düşündüğünüzü onların bildiğini varsayamayız....»

Hearn burada bu eleştirilere yanıt verir:

«Çünkü insanlar sözcüklerin renklerini, sözcüklerin renk-özünü, sözcüklerin gizli tinsel devinimlerini göremez: —

Çünkü onlar sözcüklerin fısıldayışını, harflerin geçişinin hışırtısını, sözcüklerin hafiften ve tekinsizce çaldıkları düş flütlerini, düş davullarını işitemezler: —

Çünkü onlar sözcüklerin somurtuşunu, sözcüklerin kaş çatmasını, sözcüklerin öfkelenmesini; sözcüklerin ağlayışını, köpürmesini, gürültü ve şamatasını algılayamazlar: —

Çünkü onlar sözcüklerin fosforlanmasına, sözcüklerin hoş kokusuna, sözcüklerin pis kokusuna, sözcüklerin yumuşaklığına, sertliğine, kuruluğuna ya da yaşlılığına, — sözcüklerin altın, gümüş, pirinç ve bakırla değişebileceğine karşı duyarsızdırlar: —

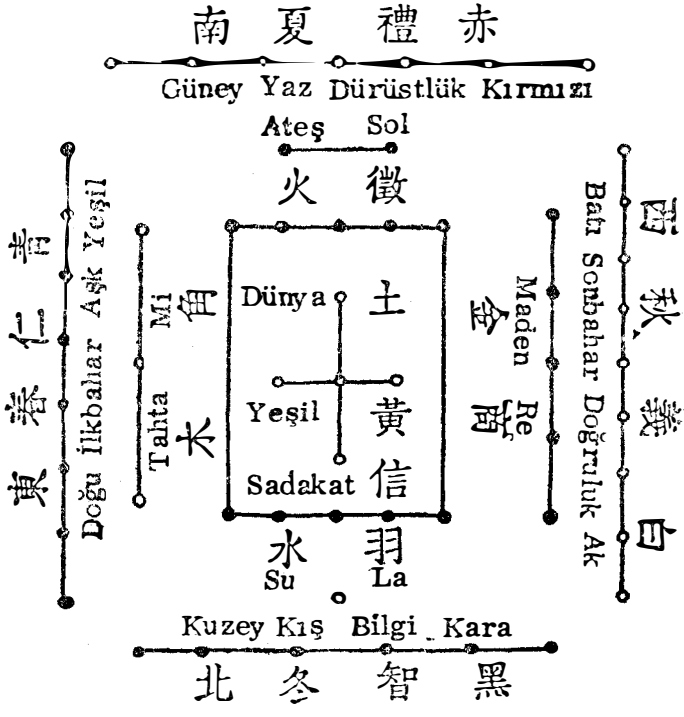
Sözcüklerin işitilmesini, görülmesini, duyulmasını sağlamayı denememek için herhangi bir neden var mı ki?...»

Bir başka yerde de sözcüklerin değişkenliğinden söz açar:

«Çok zaman önce, sözcüklerin, durumlarına göre renk değiştirme gücü bakımından bukalemunlar gibi olduğunu söylemiştim» (45).

Hearn'deki bu titizlik rastlantı değildir. Bu titizlik bir bakıma, bu konulardaki algılamalarını bileyleyen uzağıgörmezliğiyle (miyopluğuyla) açıklanabilir. Daha eksiksiz bir açıklama, Hearn'ün uzun bir süre Japonya'da kalmasında yatar. Çünkü bu ülkede, görsel-işitsel karşılıklar bulma yetisi özel bir keskinlikle geliştirilmişti[1].

Lafcadio Hearn bizi, görsel-işitsel ilişkilerin yalnız Çin eğitim dizgesinin bir parçası olmakla kalmayıp aynı zamanda gerçekten yasalara da geçirildiği Doğu'ya götürür. Bu ilişkiler,



[1] Bu konuda Eisenstein'ın **«Film Biçimi»**nde Kabuki tiyatrosuyla ilgili **«Beklenmedik»** başlıklı yazısına bakınız (Çev.).

Yang ile Yin[1] ilkelerinden türemiştir. Çin dünya görüşü ile felsefesinin tüm dizgesi bu ilkeler üzerine kurulmuştur. Sung geleneğine göre, bu yasa *(ho t'u)* bir at ejderhasının ağzındaki ırmaktan damlaya damlaya getirilip dünyaya bir çizem biçiminde (s. 88'deki çizeme bak.) verilmiştir (46).

Kimi sesler ile renkler arasındaki karşılıklardan daha ilginci, kimi «dönemler»in *sanat eğilimlerinin, hem müzik hem de resim yapısında* benzer yansımasıdır.

Bu alanda ilk kez Wölfflin'in ortaya koyduğu gittikçe artan ve ilginçleşen çalışmalar arasında müteveffa René Guilleré'nin «caz çağı» konusundaki *«Artık Görünge Yok» («Il n'y a plus de perspective»)* yazısını seçiyoruz:

«Eskiden estetik bilimi, rahatça, öğelerin kaynaşması ilkesine dayanıyordu. Müzikte, uyumlu uygular (accords harmoniques) çevresinde dokunmuş sürekli ezgisel çizgi üzerine; yazında, bir tümcenin öğelerinin bağlaçlar ve geçişler yardımıyla kaynaşmasına; sanatta, yoğrumsal biçimlerin sürekliliğine ve bu biçimlerin düzenlenme yapılarına.

Çağdaş estetik, öğeler arasındaki uyumsuzluk, öğelerin birbiriyle karşıtlıklarını vurgulama üzerine kurulmuştur: Karşıtlığın yeğinliğini artırmaya yarayan özdeş öğelerin yinelenmesine....» (47).

Bu görüşle ilgili zorunlu yorum, *yineleme*'nin iki işlevi başarıyla yerine getirilebileceğidir.

İşlevlerden biri, örgensel bir bütünün yaratılmasını kolaylaştırmaktır.

Yinelemenin öbür işlevi, Guilleré'nin sözünü ettiği gittikçe artan yeğinliği geliştirme aracı olmasıdır. Bu iki işlevle ilgili örnekler için uzağa gitmemize gerek yok. Her ikisi de filmlerde bulunabilir.

---

1 Yang ile Yin, bir çember olarak çizilmiş ve bu çember içinde birbirine kenetlenmiştir: **yang**, ışık; **yin**, karanlıktır; her biri kendinde öbürünün özünü taşır, her biri öbürünün biçimindedir; **Yang ile Yin**, sonsuza dek karşıt, sonsuza dek birleşmiştir. Bir sinemacının incelemesine son derece uygun bir ilke (E.).

İlk işlevin uygulanışı *Potemkin*'de «Kardeşler!» sözcüğünün yinelenmesinde bulunmaktadır: Önce, ateş açmaya yanaşmayan denizcilerin önünde güvertede; sonra bir arayazı olarak değil, kıyı ile gemiyi birbirine bağlayan yelkenliler ayrımı olarak; en sonunda da, donanmanın Potemkin'in saldırıya uğramaksızın geçişine izin verdiği zaman yine bir arayazı —«Kardeşler!»— olarak.

Aleksandr Nevski, yinelemenin ikinci işlevinin —gittikçe artan yeğinlik— bir örneğini taşımaktadır. Partiturda yazıldığı gibi, müziğin tek bir ölçüsünü *dört* kez yinelemek yerine, bunu üçle çarparak, ölçünün tamı tamına *on iki* kez yinelenmesini sağladım. Bu kullanış, ilerleyen Alman kolunun arkasına köylü milislerin saldırdığı ayrımda yer alır. Bunun sonucunda ortaya çıkan gittikçe artan coşkunun etkisi, izleyicilerin onayını kazanmaktan hiçbir zaman geri kalmamıştır.

Guilleré'nin yazısına devam edelim:

«.... Caz biçiminde, müziksel öğesini ve besteleme yöntemini ele alırsak, bu yeni estetiğin çok özgün bir anlatımını buluruz.

Bu müziğin temel bölümleri şunlardır: Sinkoplama ve dizemin üstünlüğü. Bu durum, Massenet'ye özgü yumuşak değirmilikleri olan çizgileri, süslemeleri, saç kıvrımlarını andıran tümceleri ve ağır gidişli girişik bezemeleri ortadan kaldırır. Dizemler, açılarla, çıkıntılı köşelerle, keskin yanaylarla (profillerle) ortaya çıkar. Sağlamca kurulmuş, katı bir yapısı vardır. Yoğrumsala yönelir. Caz, ses oylumunu, tümce oylumunu arar. Klasik müzik, düzlemlere dayanır (oylumlara değil): Kat kat, birbiri üstüne sıralanmış düzlemlere, gerçekten soylu orantılarda bir mimari kuran yatay ve düşey düzlemlere... Hepsi de derin bir görüngede uzaklaşıp giden, taraçaları sütunları, anıtsal merdivenleriyle sarayları andırır. Cazda her öğe ilk sıraya yerleştirilmiştir. Bu, resimde, tiyatro görünçlüklemesinde, sinemada ve bu dönemin şiirinde bulunabilecek önemli bir yasadır. Değişmez odağı ve kaçış noktasıyla geleneksel görünge bir yana bırakılmıştı.

Gerek sanatta gerek yazında, yaratı, aynı anda kullanılan

birçok görüngeyle gelişir. Günün parolası, bir konunun alttan ve üstten görünüşlerini bindiren çapraşık bireşimdir.

Eski görünge, sanki ancak ülküsel bir gözle görülebilirmişçesine, bize nesnelerin yalnızca geometrik bir kavramını veriyordu. Bizim görüngemiz nesneleri bize gördüğümüz gibi gösterir, iki gözle, rasgele... Artık görsel dünyayı, çevrende (ufukta) sona eren dik açıyla kurmuyoruz. Yansımayı kendimize, üstümüze, bize doğru çekerek bu açıyı kırdık.... Bu dünyada yaşıyoruz. Kimi zaman birdenbire elli santim ötemizde bitiveren bir kimseyi, doğal orantıların dışında göstermekten, yani filmlerde omuz çekimleri kullanmaktan korkmamamızın nedeni budur. Bir şiirin dizelerinden sıçrayan eğretilemeleri (metaforları) kullanmaktan ya da orkestradan bir trombonun delip geçici sesinin saldırgan biçimde çıkıvermesinden korkmuyoruz.

Eski görüngede düzlemler, görünçlük çevresine çok benzer biçimdeydi: Bir huni biçiminde uzanıp giden dipteki sütunlarda ya da anıtsal bir merdivende sona eriyordu. Bunun gibi müzikte de, tiyatronun görünçlüğünü oluşturan kontrbaslar, viyolonseller ve kemanlar buna benzer düzlemlerde, birbiri ardından, tıpkı büyük bir yolun sonundaki merdivenler gibi sıralanmıştır; göz, taraçaların üzerinden kayarak güneşin utkusal batışını andıran bakır çalgılara yönelir. Yazında aynı yapı ortama egemen olur: Bir ağaçtan öbürüne zarif gezi yerleriyle, her kişinin saçının renginden tutun da her şeyinin inceden inceye betimlenmesiyle....

Bizim yeni görüngemizde ne basamaklar var ne de gezi yerleri. Adamın biri kendi çevresine giriverir; çevre bu adamın aracılığıyla görülür. Her biri öbürünün yardımıyla işler.

Başka bir deyişle, bizim yeni görüngemizde... görünge yoktur. Oylumlar artık görüngeyle yaratılmaz; artık oylumları başka başka yeğinlikler, değişik renk doymaları yaratır. Müziğin oylumu artık gerileyen düzlemler yardımıyla, sesli bir ön ve buna uygun gerilemelerle yaratılmaz. Müziğin oylumu şimdi sesin oylumuyla yaratılmaktadır. Günümüzde tiyatronun dip perdesini andıran çeşitten sesle boyanmış kanavalar yoktur artık. Caz, oylumdur. Caz, bir dipliğin önündeki kişileri andırırcasına sesleri eşlik ederken kullanmaz. Her şey kendi başına çalışır.

Her çalgı, bütüne katılırken kendi solosunu yapar. Orkestra izlenimci bölünmesini bile yitirmiştir: Örneğin bütün kemanlar, daha büyük ses varsıllığı yaratmak ereğiyle, uyumlu notalarda aynı izleği çalar.

Cazda her çalgıcı, bir genel toplulukta kendi hesabına çalar. Aynı şey sanata da uygulanır: Dipliğin kendisi bir oylumdur....»

Her ne kadar burada ele alınan sorunlar her şeyden önce uzamsal ve orantısal kavramlarla ilgiliyse de, yukarıdaki alıntı, müzik sanatında ve çizisel sanatta, özellikle de mimarlıktaki yapıların eşdeğerleriyle ilgili betimlemesinden dolayı ilginçtir. Bununla birlikte, küpçü (kübist) tablolarda yer alanların daha önce caz müziğinde işitildiğine kendimizi inandırmamız için, birkaç küpçü tabloya bir göz atmamız yeter.

Bu ilişki, mimarlık alanındaki düzenlemelerde de böylesine açıktır; çağdaş kentsel düzenlemelerin cazla ilişkisi neyse, klasik mimarlığın klasik müzik besteciliğiyle ilişkisi de aynıydı.

Gerçekten de, Roma alan ve villaları, Versailles'ın bahçeleri ve taraçaları, klasik müzik yapısının «ilkörnekleri» sayılabilir.

Çağdaş kentsel alan, özellikle büyük bir kentin gece görünüşü açıkça, cazın yoğrumsal eşdeğeridir. Burada özellikle göze çarpan nokta da, Guilleré'nin vurguladığı özelliktir, yani görünge yokluğu.

Bütün görünge ve gerçekçi derinlik duyumu, geceleyin elektrikli tanıtıların deniziyle silinip gitmiştir. Uzak ve yakın, küçük (*ön*'de) ve büyük (*dip*'te), bir öne çıkan bir uzaklaşan, koşan ve dönen, parlayan ve sönen bu ışıklar, her türlü gerçek uzam duyumunu ortadan kaldırmaya, sonunda göğün kara kadifesinden diplik üzerinde renkli ışık noktalarından ve devinimli neon ışıklarından tek bir düzlemde erimeğe yönelir. İnsanlar yıldızları göğe çakılmış parlak çiviler gibi çizmeye böyle alışmışlardı!

Hızla giden otomobillerin farları, tramvay raylarının uzayıp giden ışıltıları, ıslak kaldırımlardaki donuk, titrek yansımalar... Hepsi de yön duyumumuzu yok eden (üst neresi?, alt neresi?) kirli su birikintilerine yansıyarak üstümüzdeki ılgıma

(seraba) altımızdaki ılgımı katarlar. Ve bizler, elektrik imlerinden oluşan bu iki dünya arasında koşarak, bütün bunları artık tek bir düzlemde değil, havaya asılmış ve içinden trafik ışıklarının aktığı bir tiyatro bezemi (dekoru) gibi görürüz.

Bu bize altımızda ve üstümüzdeki bir başka yıldızlı göğü anımsatır; çünkü Gogol'ün «*Korkunç Bir Öç*» adlı öyküsündeki kişiler, dünyanın, Dinyepr ırmağında, üstlerindeki gerçek yıldızlı gök ile bunun sudaki yansıması arasında yüzdüğünü düşlemekteydiler.

Yukarıdaki izlenimler, en azından bir ziyaretçinin New York sokaklarında akşam ve gece saatlerindeki izlenimleridir[1].

Guilleré'nin yazısı yalnız müzik sanatı ile çizisel sanat arasındaki bağlılıkların betimlenmesi yönünden değil, aynı zamanda bu sanatların birbiriyle kaynaşarak, *bir dönemin* ve bu döneme bağlı olanların *düşünme sürecinin görüntüsüne* uygun düştüğü görüşünü öne sürdüğünden dolayı daha da ilginçlik kazanıyor. Bu tablo, günümüz dünyasının büyük bir bölümündeki ya da bir orkestranın görüntüsündeki tarihsel görünge eksikliğini yansıttığı için bize tanıdık gelmiyor mu? Öyle bir orkestra ki, çalgıcılardan her biri kendi başına buyruktur, bağımsız bir tutumla birçok birimin örgensel olmayan bütünlüğünü kırmaya çabalar ve bir topluluk içinde ancak ortak bir dizemin demirden zorunluluğuyla birbirine bağlıdırlar.

Guilleré'nin saydığı bütün bu özelliklere, sanat tarihinin akışı içinde eskiden de rastlandığını belirtmek ilginç olacaktır.

---

1 Buna benzer izlenimler, Antoine de Saint Exupéry tarafından gökyüzünde rastlanan bir fırtına betimlenirken saptanmıştır: «Çevren mi? Çevren diye bir şey yok artık. Bezem parçalarıyla karmakarışık olmuş tiyatro görünçlüğündeydim. Dikey, çapraz, yatay, bütün düzlem geometri biçimleri fır dönüp duruyordu. Enlemesine uzanan yüzlerce koyak, bir görüngeler karmaşığı içinde karman çorman olmuştu.... Pilot, bir saniye, böylesine vals yapan görünümde dikey dağlar ile yatay düzlemleri birbirinden ayırt edemez olmuştu....» («**Wind, Sand and Stars**», Reynal and Hitchcock, 1941, sayfa 83) (E.).

Bu özelliklerin tarihte yeniden boy gösterdiği her vakit, insan bunların *birleşik bir bütüne, daha yüksek bir birliğe* eğilim gösterdiğini görür. Ancak sanatlardaki gerileme dönemlerindedir ki, bu *özekçil (merkezcil) devinim,* bir *özekkaç (merkezkaç)* devinime dönüşür, tüm birleştirici eğilimleri fırlatıp atar. Birleştirici eğilimlerin, bireyselliği aşırı ölçüde vurgulayan dönemlerle bağdaşması olanaksızdır. Nietzsche'yi anımsıyoruz:

«.... Tüm *yazınsal gerileme*'nin özelliği nedir? Yaşamın artık bütün içinde yer almamasıdır. Sözcük her şeye egemen olur ve tümcelerden dökülür, tümceler uzayıp gider ve sayfanın anlamını karanlıklaştırır; sayfa, bütünün aleyhine yaşam kazanır; bütün artık bütün olmaktan çıkar.... Bütün, yaşamını yitirmiştir artık; bütün, karışık, özetlenmiş, yapay, doğallıktan uzak bir üründür» (48).

Temel ve belirleyici nitelik, ayrı ayrı özelliklerde değil bunda yatar. Mısırlıların alçak kabartmaları, doğrusal görüngeyi bilmeksizin yapıldıkları halde, değerli yapıtlar değil midir? Dürer ile Leonardo da Vinci, amaçlarına uygun düştüğünde, birçok görüngeyi ve birçok kaçış noktasını aynı anda bilerek kullanmadılar mı?[1] Jan van Eyck de, Giovanni Arnolfini ile eşinin tablosunda (49) birbirinden ayrı tam üç kaçış noktası kullanmıştır (95. sayfadaki resme bak.). Bu sonuncusu belki de bilinçsiz bir yöntemdi, ama bundan dolayı bu tablo ne denli olağanüstü bir derinlik yeğinliği kazanır! Çinlilerin açıkhava resimlerinde gözü bir tek derinliğe yöneltmekten kaçınarak görüş noktasını tüm görünüme yaymaları, böylelikle bütün dağlarının, çavlanlarının bize doğru gelirmişçesine görünmesini sağlamaları son derece haklı değil mi?

Japon gravürleri ön sıraların *aşırı omuz çekimlerini* ve yüzlerin gerçekten orantısız *aşırı omuz çekimlerini* kullanmamışlar mı?

---

1 Ünlü **«Son Yemek»**te masanın üstündeki nesneler, odanınkinden değişik bir kaçış noktasındadır. Dürer'in gravürü (95. sayfa), onun çifte görünge kullanmasının belirgin örneğidir (E.).





(Solda) Jan van Eyck'in **«Giovanni Arnolfini ile Eşi»**ndeki üç kaçış noktası (S, F', F''). (Sağda) Albrecht Dürer'in dramatik içeriği yoğunlaştırmak ereğiyle çift çevren çizgisini (H) bile bile kullandığını gösteren bir örnek (**«Küçük Tutku»**dan bir gravür). Betikte 94. sayfaya bakınız.

Birileri, bizim buradaki işimizin geçmiş dönemlerde birliğe olan eğilimleri ortaya çıkarmak değil, gerileyen bir dönemde yaptığımız karşılaştırmada daha az önemli ve yalnızca bütünleyici bir ölçü bulmak olduğunu söyleyerek karşı çıkabilir.

Örneğin yukarıdaki «çapraşık bireşim» örneklerini araştırırken bulduğumuz çeşitten karışık düşey ve yatay düzlemlerin üstten ve alttan görüş noktalarının böylesine birlikte oluş derecesini geçmişte nerede bulabiliriz?

Çağdaş «zamandaş» tiyatro bezemlerinin de, Yakulov'un (50) «küpçü gelenek»e uygun olarak çizdiği bezemler gibi ataları vardır. Yakulov, olgunun apayrı alanlarını birleştirmiş, iç bezemlerle dış bezemleri bir araya getirmiştir. Bunların gerçek örnekleri 16. ve 17. yüzyılların tiyatro uygulayımlarında bulunabilir. Bu örneklerde, bir tek bezemin yönetmene bir çöl, bir saray, bir yalnızyaşarın (münzevinin) mağarası, bir kralın taht salonu, bir kraliçenin giyinme odası, bir gömüt ve çeşitli gökleri —hem de tümünü bir tekinin ederine (fiyatına)— sağladığını görebiliriz. Böylesine bir ustalık akla hemen Picasso'nun hem küpçü hem de daha yakın dönemlerdeki kimi yapıtlarını getiriyor; bir yüzün ya da insanın çeşitli açılardan ve bir olgunun değişik evrimlerinde yansıtıldığı yapıtlarını.

Ermiş Jean de la Croix'nın yaşamöyküsüyle ilgili 17. yüzyılda yazılmış bir İspanyol kitabının başındaki bir gravür, ermişi, haçın tansıklı görünüşü sırasında gösteriyor. Çarpıcı bir etkiyle, yine aynı gravüre aynı haçın, ermişin görüş açısından ikinci bir görünüşü görüngeli olarak yerleştirilmiştir.

Eğer bu örnekler çok özgül sayılırsa, El Greco'ya bakalım. El Greco bize, bir sanatçının görüş noktasının geriye ve öne öfkeyle atlayışının bir örneğini verir.

El Greco, aynı kanava üzerine bir kentin ayrıntılarını; yalnız kentin dışındaki çeşitli noktalardan görerek değil; çeşitli sokaklardan, geçitlerden ve alanlardan görünüşünü de vererek, bize bir sanatçının görüş noktasının ön ve arkaya öfkeyle sıçrayışının örneğini sunar.

Üstelik El Greco böyle çalışmakta haklı olduğunun öylesine bilincindedir ki, bu açıkhava tablosuna eklediği bir planda tutup bu yöntemi açıklar.

Bu tablo El Greco'nun «*Tuleytule'nin Görünüş ve Planı*» adlı resmidir; 1604 ile 1614 arasında biten bu tablo şimdi Tuleytule'deki Greco Müzesi'ndedir. Tablo, Tuleytule'nin aşağı yukarı bir kilometre kadar doğudan genel görünüşünü yansıtır. Tablonun sağında bir delikanlı, kentin planını göstermektedir. El Greco, oğluna bu planın üzerine şunları yazmasını söylemiştir:

«Don Juan Tavera Hastanesini bir maket biçimine sokmak zorunda kalınmıştır; çünkü hastane yalnızca Visagra Kapısı'nı gözden saklamakla kalmıyor, ayrıca kubbesi öylesine yükseliyordu ki, kente tümüyle egemen oluyordu. Böylece maket olarak ele alınıp yerine taşınınca, yapının herhangi bir bölümünden önce önyüzünü göstermem gerektiğini düşündüm; yapının geri kalan bölümünün kentle ilişkisi planda görülecektir....» (51).

Bu yöntemin getirdiği değişiklik nedir? *Gerçekçi orantılar* değiştirilmiştir; kentin bir bölümü *bir yönden* gösterilirken, kentin bir ayrıntısı *bunun tümüyle ters yönünden* gösterilmiştir!

El Greco'yu film kurgusunun öncüleri arasına sokmakta direnmemin nedeni budur. El Greco'nun «yeniden kurgusu» bu tabloda, (yine aynı dönemde yapmış olduğu) öbür «*Tuleytule'nin Görünüşü*»ndekinden (52) daha belgesel olduğundan, sanatçı bu özgül örnekte belgesel filmin bir öncüsü olarak ortaya çıkmaktadır. El Greco bu sonraki yapıtında da gerçekçi açıkhava resminin daha az köktenci olmayan bir *devrimci kurgu*'sunu gerçekleştirdi; ama bu tablodaki *kurgu devrimi,* bu yapıtını ölümsüzleştiren *coşkulu* bir fırtınayla yapılmıştı.

El Greco bizi temel konumuza döndürüyor, çünkü onun resmi İspanya'nın çok yönlü halk müziğinin bir bölümünde gerçek bir müziksel eşdeğer bulmaktadır. El Greco bizim renk-ses kurgusu sorunumuzun içine giriyor; çünkü kendi resim sanatı tinsel yönden *cante jondo*[1] adı verilen müziğin özelliklerine öy-

[1] Ya da **cante hondo;** sözcüğü sözcüğüne «derin şarkı» (E.).

lesine yakındır ki, El Greco'nun bu müziği tanımamış olması olanaksızdır.

Legendre ile Hartmann önsözlerine El Greco'nun, evine sık sık müzikçileri çağırdığı konusunda Jusepe Martinez'in tanıklığını aktararak başlıyorlar. (Martinez böyle bir davranışı «gereksiz bir lüks» diyerek eleştirmekteydi.) Müziğe böylesine sevgi besleyen bir sanatçının yapıtında, müzik ile resim arasında bir yakınlığın doğallığını düşünmekten kendimizi alamayız.

Legendre ile Hartmann açıkça diyorlar ki:

«.... El Greco'nun *Cante Jondo*'yu sevdiğine gönülden inanıyoruz ve yapıtın, *Cante Jondo*'nun müzikte simgelediğinin nasıl resimdeki karşılığı olduğunu açıklamaya çalışacağız» (53).

Cante jondo'nun betimlenmesini ve çözümlenmesini ararken, bu konuda Manuel de Falla ile Federico Garcia Lorca'nın Granada'da düzenledikleri *cante jondo* şenliği dolayısıyla, Falla'nın kendi adını koymaksızın yayımladığı güzel bir kitapçığını buluruz (54). Bu kitapçık, J.B. Trend'in Falla konusundaki kitabında özetlenmiş ve alıntılanmıştır. Trend, Falla'nın *cante jondo*'da Bizans şarkısı, Arap şarkısı ve Çingene müziğinin öğelerini bulduğunu söyledikten sonra sözlerini şöyle sürdürüyor:

«.... Falla, Hindistan'da ve Doğu'nun başka yerlerinde rastlanan kimi ezgi çeşitleriyle benzerlikler bulur. Dizideki (gamdaki) daha küçük aralıkların durumu değişmez nitelikli değildir; bunların kullanılması, söylenmekte olan sözcüğe verilen anlatıma bağlı olarak sesin yükseltilmesi ya da alçaltılmasına bağlıdır....; bundan başka, değiştirilebilecek notaların her biri bölünmekte, kimi durumlarda başlangıç notalarının değişmesi ve tümcelerin kimi bölümlerinin çözümlenişiyle sonuçlanmaktadır. Buna belki sesin kaydırılması *(portamento)* da eklenebilir; yani yan yana ya da birbirinden uzakta bulunan iki nota arasındaki yükseklikte sonsuz dalgalanmalar oluşturan şarkı söyleme biçimi. «Buraya dek söylediklerimizi özetlersek şunları belirtebiliriz: Birincisi, *cante hondo*'da (Doğu'nun ilkel ezgilerinde olduğu gibi) müzik dizisi, sesel dizi diyebileceğimiz şeyin dolaysız sonucudur.... Bizim ayarlanmış dizimiz bize ancak bir notanın işlevlerini değiştirmemize izin verir; oysa çok yerinde olarak

«sesteşlikle geçki» (modulation by enharmonism) diye adlandırılan durumda bu ses, işlevlerinin doğal zorunluluklarına uygun olarak değişir....»

«*Cante hondo*'nun başka bir özelliği, altılının sınırlarını pek seyrek aşan bir ses genliği kullanmasıdır. «Bu altılı, kuşkusuz, bizim ayarlı dizimizdeki gibi yalnız dokuz yarımsesten oluşmamıştır. Sesteşlik dizilerinin kullanılışıyla, şarkıcının çıkarabileceği seslerin sayısında büyük bir artış vardır.»

«Üçüncüsü, *cante hondo,* aynı notanın sık sık yukarıdan ya da aşağıdan bir basamağın eşliğiyle, —hemen hemen tutku sayılabilecek ölçüde— yinelenme örneklerini sağlar...

Her ne denli Çingene ezgisi bezekler yönünden varsılsa da bunlar (ilkel Doğu müziğindeki gibi) ancak, betikte anlatılan güçlü coşkuların gösterdiği belirli tutku patlayışları ya da içsel genişleme anlarında kullanılır. 'Bundan dolayı bunlar, bezeklerden çok, genişletilmiş ses değişimleri sayılabilir; her ne denli bu bezekler, ayarlanmış dizinin geometrik aralıklarına çevrilmiş varsayılsa da'» (55).

Legendre ile Hartmann, *cante jondo* ile El Greco arasındaki benzetmeleri konusunda okuru hiçbir kuşkuya düşürmüyorlar:

«.... Temel öğelerdeki geçkilerin (modulations) kendilerini sonsuza dek uzattıkları bu ustaca bölünmüş renk 'aralıkları'nı izlediğimizde; sıradan ve renksiz anlıkları böylesine sarsan bu çarpıcı görüş noktalarını, bu patlayıcı davranışları, bu yeğin eğrilmeleri gözlemlediğimizde, resim sanatının *Cante Jondo*'sunu, İspanya ile Doğu'nun, Batı ile Doğu'nun bir anlatımını işitiriz ....» (56).

Maurice Barrès, Meier-Graefe, Kehrer, Willumsen gibi öbür Greco uzmanları ve daha başkaları, gerçekten müzikle ilişki kurmamakla birlikte, yine de Greco'nun tablolarındaki bu etkiyi *hemen hemen aynı sözcüklerle* dile getirmişlerdir. Bu izlenimleri kendi gözleriyle doğrulamış olanlar ne talihli kişilerdir!

Bu konuda dizgeleştirilmemiş ama çok tuhaf bir kanıt, Yastrebtzev'in Rimsky-Korsakov'la ilgili anılarında verilmiştir. Yastrebtzev, 8 Nisan 1893 günlü notunda şöyle diyor:

«Akşam boyunca konuşma titremsellik sorununa döndü ve Rimsky diyezli uyumların (harmonies) kendisi üzerinde nasıl *renk* etkileri yaptığını, buna karşılık *bemollü* uyumların kendisine 'az ya da çok ölçüde sıcaklık' duygusu verdiğini söyledi. Dediğine göre, 'kırmızı rengin *sıcaklık duyumları* uyandırışı, buna karşılık *mavi ile lal rengin soğukluk ile karanlığı* akla getirmesi gibi', *'Mlada'*nın *'Mısır'* görünçlüğünde de re bemol majörün izlediği do diyez minör de *'bir sıcaklık duyumu* taşıması için bile bile kullanılmıştır'. Rimsky şöyle dedi: 'Belki de Wagner'in olağanüstü *'Ren Altını' ('Das Rhingold')* Prelüdünün (mi minör) tuhaf titremselliğinin bende her zaman böylesine çökertici bir etki yapmasının nedeni budur. Ben olsam bu Prelüdü mi majöre aktarırdım'» (57).

Bu arada, James McNeill Whistler'in «renkli senfoniler»ini —*«Yeşil ile Mavide Uyum» («Harmony in Green and Blue»), «Mavi ile Gümüşte Noktürn» («Nocturne in Blue and Silver»), «Mavi ile Altında Noktürn» («Nocturne in Blue and Gold»), «Beyazda Senfoniler» («Symphonies in White»)*— anımsamalıyız (58).

Ses - renk çağrışımları, Böcklin gibi hiç de saygın olmayan birini bile uğraştırmıştır:

«Floerke'nin belirttiğine göre, sürekli olarak renklerin gizemi üzerinde kafa yoran Böcklin için her renk konuşur ve bunun karşılığı olarak yine o, içerden ve dışardan algıladığı her şeyi renge çevirir. İnanıyorum ki, ona göre bir trompetin ötüşü, örneğin, tarçın kırmızısıdır» (59).

Bu olayın geçerliliğini göz önüne alan Novalis'in istemi çok yerindedir:

«Sanatın yoğrumsal yapıtları hiçbir zaman müziksiz ele alınmamalıdır; öte yandan müzik yapıtları da ancak güzel biçimde süslenmiş salonlarda dinlenmelidir» (60).

Şaşmaz bir «renk abecesi»ne gelince, ne yazık ki bu konuda, kendisinden alabildiğine tiksindiğim yalınkat biri olan François Coppé'nin şu dizelerine katılmak zorundayız:

Rimbaud, şu başarılı kaşmer,
— Yazıklandığım bir sonesinde —
O.E.İ. harflerinden diler
Üç renkli bayrağı yaratmasını.
Dekadan *boşuna sürdürür palavrasını (61).*

Yine de bu sorun ne olursa olsun ele alınmalıdır; çünkü böyle şaşmaz bir gerçekleştirme sorunu birçoklarının kafasını, hatta Amerikan sinema yapımcılarının kafasını bile kurcalayıp durmaktadır. Bundan birkaç yıl önce bir Amerikan dergisinde küçük flütün sesinin tıpatıp sarıya karşılık olduğu üzerine ciddi ciddi görüşler öne sürüldüğünü görmüştüm.

Yine de bırakalım küçük flütün ürettiği ileri sürülen bu sarı renk, «nesnel olmayan soyutlamalar»ın sorunlarında değil ama, sanatçının renkle ilgili yaratıcı çalışmasında karşılaştığı sorunlarda bizim için bir köprü görevi üstlensin.

Özgün adı
«Düşey Kurgu» («Vertikalni montaj»)
olan bu yazının birinci bölümü
ilk kez
«İskustvo kino» («Sinema Sanatı», No. 9, 1940)
dergisinde yayımlandı;
«Film Sense»ın
«Duyumların Eşlenmesi» adlı
ikinci bölümü olarak kullanıldı (Çev.).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RENK İLE ANLAM

«Biçimler, renkler yoğunluklar, kokular...
Bunların bendeki karşılıkları nedir?»
Walt Whitman (62)

Bundan önceki bölümde, daha çok, ses ile renk arasındaki «salt» ilişkileri bulma sorununu derinlemesine gözden geçirdik. Bu konuda daha açık seçik bir sonuca ulaşmak için şimdi de bu soruna ilişkin bir başka sorunu, yani özgül coşkular ile özgül renkler arasındaki «salt» ilişkileri gözden geçirelim.

Bir değişiklik olsun diye, bu soruna «uzmanlar»ın uslamlama ve düşüncelerinden çok, sanatçıların bu konuda bize bırakmış oldukları canlı coşku ve izlenimleriyle yaklaşalım.

Ve işimizi kolaylaştırmak için de, örneklerimizi yalnızca bir tek rengin titremselliğiyle (tonality) sınırlayalım. Böylece biz de kendi «sarıda rapsodi»mizi besteleyelim.

İlk örneğimiz aşırı bir durum olacak.

«İçsel titremsellik»ten ve «çizginin, biçimin, rengin içsel uyumu»ndan söz açtığımızda düşündüğümüz, *herhangi bir şey*'le uyum, *herhangi bir şey*'e denk düşmektir. İçsel titremsellik, içsel bir duygunun *anlam*'ına katkıda bulunmalıdır. Bu duygu ne denli belirsiz olursa olsun, eninde sonunda her zaman somut bir şeye, dış anlatımını renklerde, çizgilerde ve biçimlerde bulan bir şeye yönelmiştir.

Yine de böyle bir yaklaşımın duygu «özgürlüğü»nü yadsıdığını ileri sürenler vardır. Görüşlerimize ve düşüncelerimize karşı çıkmak için bunlar amaçsız, belirsiz, «sapına dek özgür» bir içsel titremsellik *(der innere Klang)* önerirler; öyle bir içsel

titremsellik ki, ne bir yöndür ne de bir araçtır, yalnızca bir gerçekleştirmenin doruğu, bir ereklilik (finalite) olarak *kendi başına bir erektir.*

«Özgürlük» konusunda böyle bir görüş bizi ancak ustan (akıldan) kurtarır. Bu, gerçekte az rastlanan eşsiz bir özgürlüktür ki, böylesine *eksiksiz* çeşidine ancak faşist komşularımızda ulaşılabilir.

Yukarıdaki ülkünün önde gelen temsilcisi ve yaşam boyu savunucusu ressam Kandinski'dir; yani «sarıda rapsodi»mizin ilk ölçüsünün kaynağı.

Aşağıdaki alıntı, Kandinski'nin *«Sarı Ses» («Der gelbe Klang»)* (63) adını verdiği, görünçlükle ilgili bir yazısındandır ve *«Mavi Atlı» («Der blau Reiter»)* cildinin sonunda yer almaktadır. *«Der blau Reiter»*, bu addaki topluluğun bildirisi niteliğindedir ve çağdaş Avrupa sanatının sonraki eğilimlerinde büyük bir etkisi olmuştur.

Bu «Sarı Ses» gerçekte yazarının, renklerin müzik olarak, müziğin renkler olarak kullanılması; insanların şu ya da bu biçimdeki oyunları karşısındaki duygularının görünçlükte sunulmasıyla ilgili bir «izlence»dir.

İnsan bu yazının karanlıklığı ve şaşırtıcı kaypaklığında, kesin bir tanımını yapmak çok güç olmakla birlikte, yine de gizemsel (mistik) bir «tohum»un varlığını duymaktadır. Sonunda, altıncı görünçlükle, hemen hemen dinsel bir kılıkta şu ortaya çıkmaktadır:

«Donuk mavi diplik....

Görünçlüğün ortasında, bulanık beyaz suratı ve iri, yuvarlak, kara gözleriyle açık sarı renkli bir dev durur....

Dev, (el ayaları aşağıya dönük olarak) kollarını gövdesi boyunca yavaşça kaldırır, böylece boyu daha da artar.

Görünçlüğün tüm yüksekliğine ulaştığında ve vücudu bir haçı andırdığında, görünçlük *birden* karanlıklaşır. Müzik, görünçlükteki olguyu izleyerek anlatımsal bir özellik kazanır».

İçerikten de izlekten de tümüyle yoksun olduğundan bu yapıtın içeriği doyurucu biçimde aktarılamaz.

Yazar için yapabileceğimizin en iyisi, «sarı sesler» çevresinde dönüp duran duygularından birkaç örnek sunmaktır:

«2. GÖRÜNÇLÜK

Mavi sis yerini yavaş yavaş tümüyle çiğ beyaz bir ışığa bırakır. Dipte yusyuvarlak, alabildiğine açık yeşil bir tümsek.

Dip oldukça açık menekşerengidir.

Müzik la'ların, si bemollerin ve la bemollerin sık sık yinelenmesiyle yeğin ve fırtınalıdır. Bu tek tek notalar, sonunda güçlü bir fırtınayla yutulur. Birden tam bir sessizlik olur. Birlik es. Yine la ile si bemol, yakınıcı ama belirli ve kesin biçimde inilder. Bu bir süre işitilir. Sonra yine birlik es.

Bu anda dip birdenbire kirli esmer renge dönüşür. Tümsek kirli yeşil olur. Ve tümseğin tam ortasında belirsiz kara bir leke belirir; bir açık gri, bir bulanık gri olur. Tümseğin üstünde solda birden enli bir sarı çiçek görülür. Uzaktan uzağa eğri bir salatalığı andırır ve gittikçe parlaklaşır. Sapı uzun ve incedir. Sapın ortasından tek bir dikenli, ensiz yaprak çıkar ve yana doğru döner. Uzun bir sessizlik.

Sonra, *ölüm sessizliği içinde,* çiçek yavaş yavaş sağdan sola sallanır. Daha sonra bu sallanmaya yaprak da katılır, ama sallanması çiçekle uyumlu değildir. Sonra, ikisi birden değişik tartımda sallanmayı sürdürür. Daha sonra, çiçek ile yaprak ayrı ayrı sallanırlar; çok hafif bir si bemol ses çiçeğin devinimine, çok tiz bir la sesi yaprağın devinimine eşlik eder. Sonra ikisi birden uyumla sallanırlar, iki nota da bunların devinimiyle birlikte işitilir. Çiçek tir tir titreyip durur. İki notanın sesi sürüp gider. Aynı anda, gösterişli, uzun, belirli bir biçimi olmayan giysilere bürünmüş (biri mavilere, öbürü kırmızılara, üçüncüsü yeşillere, vb. bürünmüş, yalnız sarı yok) birçok kişi soldan girer. Ellerinde, tümsektekine benzeyen çok büyük beyaz çiçekler vardır.... Sesleri birbirine karışarak bir öykü anlatırlar....

İlk olarak bütün görünçlük birden donuk kırmızı renkle bulanır. İkincisi, koyu karanlık ile çiğ beyaz renk almaşık olarak birbirini izler. Üçüncüsü, her şey birdenbire soluk griye döner (bütün renkler yitip gider!). Yalnız sarı çiçek, her zamankinden çok parıldayıp durur!

Orkestra yavaşça çalmaya başlar ve sesleri bastırır. Müzik fortissimodan pianissimoya düşerek gittikçe oynaklaşır.... İlk

kişi görünür görünmez, sarı çiçek sancısı tutmuş gibi kıvranır. Sonra birden yitip gider. Aynı anda tüm beyaz çiçekler sarıya döner....

Sonunda, görünçlükteki kişiler, kana batırılmışa benzeyen çiçekleri fırlatıp atarlar ve kendilerini kaskatı durumlarından güçlükle kurtarıp omuz omza sıkışarak öndeki ışıklara doğru koşarlar. Sık sık çevrelerine bakarlar. Birden karanlık iner.

3. GÖRÜNÇLÜK

Dip: Koyu kırmızı iki iri kaya, biri sivri, öbürü yuvarlak ve ilkinden büyük. Diplik: Kara. Devler (1. Görünçlükteki devler) kayaların arasında dururlar ve sessizce birbirleriyle fısıldaşırlar. Kimi zaman ikişer ikişer fısıldaşırlar, kimi zaman hepsinin başları birbirine yaklaşır. Gövdeleri devinimsizdir. Birbiri ardından her yandan çiğ renkli ışık demetleri (mavi, kırmızı, menekşerengi, yeşil, birbiriyle sık sık almaşıklaşarak) dökülür. Bu ışık demetleri, görünçlüğün ortasında birleşerek karışır. Her şey devinimsizdir. Devler neredeyse görünmez olurlar. Birden bütün renkler yiter. Görünçlük bir an kapkaradır. Sonra donuk bir sarı ışık görünçlüğü doldurur, bütün görünçlük göz alıcı limon sarısına bürününceye dek gittikçe yeğinleşir. Işık çoğaldıkça, müzik derinleşir, gittikçe daha koyulaşır (bu devinimler, kabuğunun içine çekilmeye çabalayan bir salyangozunkini anımsatır). Bu iki devinim süresince görünçlükte ışıktan başka hiçbir şey görünmez, hiçbir nesne yoktur....»
Vesaire, vesaire...

Burada kullanılan yöntem açıktır: Bütün «dışsal» özdeğin «içsel titremsellikleri»ni soyutlamak.

Böyle bir yöntem, *bütün biçimsel öğeleri, bütün içerik öğelerinden bile bile ayırmaya yeltenir;* izlekle ya da konuyla ilgili her şey bir yana itilmiş, geriye yalnızca, *olağan yaratıcı çalışma*'da ancak ufak bir rol oynayan bu son derece biçimsel öğeler bırakılmıştır. (Kandinski, kuramını, yukarıda adı belirtilen cildin bir başka yerinde ortaya koymaktadır.)

Bu çeşit düzenlemelerin *belli belirsiz tedirgin edici* duyumlara yol açabileceğini yadsıyamayız; ama bundan başka hiçbir şey de yapamaz.

Ama günümüze dek bu öznel ve son derece kişisel duyumları anlamlı ilişkiler biçiminde düzenlemek ereğiyle girişimler süregelmektedir. Doğrusunu söylemek gerekirse, bu ilişkiler de yukarıdaki denli belirsiz ve zorlamadır[1].

Aşağıdaki alıntı, Paul Gauguin'in *«Ölünün Ruhu Gözlüyor» («Manao Tùpapaû»)* (64) adlı tablosuyla ilgili olarak *«Bir Tablonun Doğuşu» («Genèse d'un tableau»)* (65) adlı not defterinde buna benzer «içsel titremsellikler»i nasıl ele aldığını ortaya koyacaktır:

«Tahitili bir genç kız yüzükoyun yatmaktadır; ürkmüş yüzünün bir bölümünü gösterir. Genç kız mavi bir *pareo* ve açık krom sarısı bir çarşaf serilmiş yatağa uzanmıştır. Elektrik kıvılcımlarını andıran çiçeklerin serpiştirildiği menekşerengi bir dip; yatağın yanıbaşında oldukça garip biri durur.

Bir biçime, bir devinime kendimi kaptırarak onları bir çıplağı çizmekten başkaca bir kaygı olmaksızın gerçekleştirdim. Böylece tablo biraz açık saçık bir çıplak çalışmasıdır; oysa Tahiti ruhunu, özyapısını, geleneğini veren, namusluca bir tablo yapmak istiyorum.

Pareo'yu yatak örtüsü olarak kullandım, çünkü o, Tahitili bir kadının yaşamına sıkı sıkıya bağlıdır. Ağaç kabuğu liflerinden yapılma çarşafın sarı olması gerek, çünkü bu renk, gözlemcide beklenmedik kimi şeyler uyandırır; ayrıca bir lambanın ışığını akla getirir ve beni bu etkiyi yaratma kaygısından kurtarır. Biraz ürkütücü bir dip kullanmalıyım. Menekşerenginin zorunlu olduğu açıkça ortada. Tablonun müzik yanının iskelesi artık kurulmuştur.

Bu biraz pervasız duruşla, yatağın üzerindeki çırılçıplak Tahitili bir genç kız ne yapabilir? Sevişmeye hazırlık mı? Bu

---

[1] Remy de Gourmont da, Humpty-Dumpty de bu yolu izlemişlerdir. Birincisi şu savı ileri sürer: «İnsanın kişisel izlenimlerini yasalaştırmak... Eğer kişi içtenlikliyse, bu büyük bir çabadır». Öbürü de şunu ileri sürer: «Ben bir sözcüğü kullandığımda hangi anlamını seçmişsem ancak o anlama gelir; ne artığı ne eksiği» (E.).

onun yapısına iyi uyar, ama açık saçıklıktır, ben de bunu yapmak istemiyorum. Uyumak mı? Bu durumda sevişme sona ermiş olacak, bu da yine açık saçıklık. Yalnızca korkuyu görüyorum. Ama nasıl bir korku? Kuşkusuz yaşlıların baskınına uğrayan herhangi bir Suzanne'ın korkusu değil. Bu tür korku Tahiti'de bilinmez.

Tùpapaû (Ölümün Ruhu), aradığımın yanıtıdır. Tahitililer geceleyin hep yanık bir lamba bırakırlar. Ay olmadığında kimse yollarda fenersiz yürümez, üstelik de hep topluluklar halinde yürürler.

Tùpapaû'mu bulunca ona tümden bağlandım ve tablomun konusu yaptım. Çıplak kız ikinci derecede önem kazandı.

Tahitili bir genç kız, bir hayaleti gözünde nasıl canlandırır? Tahitili genç kız tiyatroya hiç gitmemiştir, roman okumamıştır ve ölü bir kişiyi düşündüğünde bunu ancak daha önce görmüş olduğu bir kişi olarak canlandırabilir. Hayaletim, ufak tefek yaşlı kadınlardan başkası olamaz. Hayalet, avını yakalayacakmışcasına elini uzatır.

Süsleme duygusu beni dibe çiçekler serpiştirmeye yöneltti. Bu çiçekler fosforlu *tùpapaû* çiçekleridir; hayaletin sizi düşündüğünün bir belirtisi. Tahitililerin kör inançları.

Manao tùpapaû'nun iki anlamı var: Genç kız hayaleti düşünebilir ya da hayalet genç kızı düşünebilir.

Özetleyelim: Müzik bölümü: Dalgalı yatay çizgiler; hepsi de yeşilimtırak kıvılcımlarla aydınlanmış, sarılar, menekşerenkleri ve türevleriyle birbirine bağlanmış turuncu ve mavi uyumları. Yazınsal (edebi) bölüm: Ölülerin Ruhuna bağlanmış bir canlının Ruhu. Gece ile Gündüz.

Bu doğuş, her zaman *niçinleri* ve *çünküleri* öğrenmek isteyenler için yazılmıştır.

Yoksa bu tablo yalnızca Okyanusyalı bir çıplak çalışmasıdır».

Burada aramakta olduğumuz her şey var: «Tablonun müzik yanının iskelesi artık kurulmuştur»; renklerin ruhbilimsel değerlerinin tartılması; menekşerenginin «ürkütücü» yolda kullanılması ile sarı rengimizin kullanılması burada «gözlemcide beklenmedik kimi şeyleri uyandırması»na göre hesaplanmıştır.

Gauguin'in yakın bir dostu da rengimizle ilgili olarak buna benzer bir değerlendirmesini saptamıştı. Vincent van Gogh yeni bitirdiği *«Gece Kahvesi»*ni *(«Café de Nuit»)* (66) kardeşine şöyle anlatıyor:

«.... *'Gece Kahvesi'* adlı tabloda kahveyi insanın yok olabileceği, aklını kaçırabileceği, cinayetler işleyebileceği bir yer olarak anlatmaya çalıştım. Kısacası, tatlı pembe, kan kırmızısı ve şaraptortusu, 15. Louis'nin tatlı yeşili ve Veronez yeşili arasındaki karşıtlıklarla, sarıya çalan yeşillerle çiğ maviye çalan yeşilleri karşı karşıya getirerek, bütün bunları cehennemi bir fırın, soluk kükürt havasında birleştirip salaş bir meyhanenin karanlık gücünü anlatmaya çalıştım» (67).

Bir başka sanatçı da sarıdan söz açıyor: Walther Bondy. 1912'de Strindberg'in *«Suçlu mu?» («Brott och Brott»)* oyununun görünçlüklenmesi için hazırladığı bezemleri yorumlarken şunları yazıyor:

«Strindberg'in oyununu görünçlüklerken, bezemlerin ve giysilerin doğrudan doğruya oyunun olgusuna katılmasını sağlama girişiminde bulunduk.

Bunu gerçekleştirmek için, ortamın her ayrıntısının bir şey anlatması ve her birinin kendi özgül rolünü oynaması zorunluydu. Oyunun birbirinden ayrı anları arasında daha derin bir bağlantıyı göstermek için renkler aracılığıyla ortaya konan birçok yinelemeli kavramlar (leit-motifs) vardı. Örneğin, üçüncü görünçlükte (II. Perde, I. Görünçlük), olgunun içine bir sarı örge (motif) sokuldu. Maurice ile Henriette 'Güneşli Han'da ('Auberge des Adrets') oturmaktadırlar; görünçlüğün genel havası karadır: Kara bir perde, kocaman nakışlı bir camı hemen hemen tümüyle örtmektedir. Masada üç mumlu bir şamdan vardır. Maurice, Jeanne'ın verdiği paketi açıp içinden bir boyunbağı ile bir çift eldiven çıkınca, sarı renk ilk kez kendini gösterir. Sarı, Maurice'in, 'günaha girmek' örgesinin rengi olur (çünkü bu armağanla Maurice kaçınılmaz biçimde Jeanne ile Adolphe'a bağlanır).

Beşinci görünçlükte (III. Perde, 2. Görünçlük) Adolphe görünçlükten çıkıp, Maurice ile Henriette işledikleri suçun bilincine vardıklarında, görünçlüğe sarı çiçeklerden büyük demet-

ler getirilir. Yedinci görünçlükte (IV. Perde, 1. Görünçlük), Maurice ile Henriette, Lüksemburg Bahçeleri'nde oturmaktadırlar. Gök parlak sarıdır, bu diplik üzerinde incecik çıplak kara dallar, Maurice ile Henriette ve bunların oturdukları sıra görülür.... Bütün yapımın gizemsel bir düzlemde ele alındığını belirtmek yerinde olacaktır....» (68).

Buradaki öncül (premise), izleyici üzerinde «belirli renklerin özgül etkiler yapacağı»dır. Bu da, sarı ile günah arasındaki bağlantıyla ve bu rengin ruh üzerindeki etkisiyle «kanıtlanmış»tır. Ayrıca gizemcilikten de (mistisizm) söz açılmıştır...

T.S. Eliot'un, özellikle ilk şiirlerinde, buna benzer biçimde bu rengin çağrışımsal kullanımından yararlandığını görmek ilginçtir:

Kenarına ilişip de yatağın,
Saçındaki büklümlerini açtın kâğıtların,
Sarı tabanlarını kavradın ya da
Kirli ellerinin ayalarıyla (69).

Peki ya bir akşamüstü tutup da ölüverirse,
Kahverengi, dumanlı bir akşamüstü, sarı ve pembe
bir akşam.... (70).

Sürttü sırtını sarı sis pencere camlarına,
Sürttü burnunu sarı duman pencere camlarına
Gecenin köşelerini yaladı da diliyle,
Oyalandı hendeklerindeki su birikintilerinde.... (71).

Bay Eliot'un sarıyı ısrarla kullanışı bu renkteki nesnelere, özdeklere (maddelere) bile uzanıyor. «*Sweeney Bülbüller Arasında*»da (*«Sweeney Among the Nightingales»*):

.... Gözleri ağırlaşan adam
İstemez sınanmayı, yorgundur,

Çıkıp gider odadan, yeniden görünür
Dışında pencerenin, eğilmiş,
Mor salkım dallarına,
Belirir altın sarısı bir gülümseme....

Ve *«Bay Apollinax»* (*«Mr. Apollinax»*) şu dizeyle biter:

Anımsarım bir limon dilimini, bir de ısırılmış badem kurabiyesini.

Sarı rengi tümüyle «ürkütücü» kılmak için başka bir örnek seçeceğiz.

Renge Gogol denli tümüyle duyarlı olan pek az yazar vardır. Gogol'ü de zamanımız yazarları arasında müteveffa Andrey Belyi denli iyi anlayanı pek azdır.

Belyi, Gogol'ün sanatıyla ilgili soluk kesici çözümlemesinin (72) *«Gogol'ün İzgesi»* (spectrum) adlı bölümünde bütün yaratıcı çalışması süresince Gogol'ün boya tablasındaki (paletindeki) değişmeleri en ufak ayrıntılarına dek gözden geçirir. Bu incelemede ortaya çıkan nedir? Belyi'nin çizelgelerinde sarının eğrisini izlersek, rengimizin şen şakrak *«Köydeki Akşamlar»*dan başlayıp *«Taras Bulba»*dan geçerek, en büyük niceliksel atılımını *«Ölü Canlar»*ın ikinci cildinde yapıp sürekli yükseldiğini görürüz.

Gogol'ün ilk yapıtlarında kullandığı renkler arasında sarı renkle ilgili ortalama ancak % 3,5'tir.

Roman ve güldürülerin ikinci öbeğinde bu ortalama % 8,5'e yükselir; üçüncü öbekte *(«Ölü Canlar»*ın 1. cildinde) % 10,3'e ulaşır. Son olarak *(«Ölü Canlar»*ın 2. cildinde) sarı rengin Gogol'ün renk dağarcığındaki yeri % 12,8'dir. Sarıya yakın olan yeşil de buna koşut bir ilerleme gösterir: % 8,6 — 7,7 — 9,6 — 21,6. Bu iki renk, bir arada, Gogol'ün son yapıtındaki boya tablasının *üçte birinden çoğunu* kaplar.

Üstelik bu oranlara, «altın»la (altın rengiyle) ilgili kullanımlar katılmamıştır. Belyi şunu vurgular:

«.... 2. cildin *(«Ölü Canlar»*ın 2. cildinin) altını, altın sofra takımı ya da sırma telin altını değil, Ortodoks Kilisesinin etkili rolünü yücelten başkiliselerin ve haçların altınıdır; 'altın'ın çınlayışı, Kazakların utkusunun 'kızıl çınlayışı'yla dengelenmiştir. Kırmızı eğrinin alçalması, sarı ile yeşil eğrinin yükselmesiyle bu ikinci cilt *'Köyde Akşamlar'*ın izgesinden çok uzakta yer alan bir renk dünyasına doğru uzanır....»

Bu renk yelpazesinin, acıklı bir gün batımında yaratılmış

bir başka sanat yapıtına, Rembrandt'ın elli beş yaşında gerçekleştirdiği kendi resminde (73) ne denli ağır bastığını anımsarsak, sarı rengin «öldürücü» titremi daha da korkunçlaşır.

Bu tablonun rengini betimlerken kişisel önyargıyla suçlanmayı önlemek için, bu yapıtla ilgili olarak kendimin değil, Allen'in betimlemesine yer vereceğim. Allen, estetik sorunlar ile ruhbilim sorunları arasındaki ilişkileri ele alan yazısında (74) bu yapıtla ilgili olarak şunları söylüyor:

«.... Renklerin tümü karanlık ve donuktur, yalnız özekte (merkezde) aydınlatılmıştır. Bu özek, soluk kahverengiyle karıştırılmış kirli yeşil ve sarımtırak külrenginin birleşimidir; geri kalanı hemen hemen karadır....»

Kirli yeşiller ve soluk kahverengiyle kaynaşan bu sarı yelpazesi, kanavanın alt bölümündeki karşıtlıkla vurgulanmıştır:

«.... Ancak altta kimi kırmızımtırak ayırtılar görülebilir; bu renkler birbiri üstüne yerleştirilip birbirini perdeler, ama kalınlıkları ve oldukça büyük renk yeğinliklerinin de yardımıyla tablonun geri kalan bölümüyle açıkça belirgin bir karşıtlık yaratır....»

Bu konuda, Alexander Korda ile Charles Laughton'un *Rembrandt*'ta sundukları yaşlı Rembrandt'ın talihsiz görüntüsüne en ufak bir göndermeye katlanmak olanaksızdır. Laughton'un filmin bu görünçlüklerinde giysi ve makyajına o denli özen göstermiş olmasına karşın, Rembrandt'ın son yıllarında öylesine örneksel olan bu trajik *renk dizisi*'ni bunun eşdeğeri olan sinemalık *ışık dizisi*'yle yansıtmak için hiçbir girişimde bulunulmamıştır.

Şurası açıkça ortadadır: Sarı renge yüklediğimiz özelliklerin çoğu, izgede onun hemen komşusu olan yeşil renkten türemektedir. Öte yandan yeşil, yaşamın simgeleriyle doğrudan doğruya birleşmektedir: Yeni biten taze yapraklar, bitkiler ve «yeşillik»in kendisi... Tıpkı ölüm ve çürümenin simgeleriyle de birleşmesi gibi: Çürümüş yaprak, çamur ve ölünün yüzündeki gölge...

Bu konuda getirebileceğimiz kanıtların sınırı yoktur; ama şimdiye kadarkiler kendimize şu soruyu sormamıza yetmez mi?: «Belki de sarı rengin doğasında uğursuz bir şeyler olmasın?»

Bunun yalnızca geleneksel simgecilikten (sembolizmden) ve alışılmış ya da rasgele çağrışımlardan daha derin bir şeylerle ilgisi var mı?

Bu sorulara yanıt vermek için kimi renklerdeki *simgesel anlamların evrimi tarihi*'ne yönelmemiz gerekiyor. İyi bir rastlantı, bu konuda Frédéric Portal'ın gerçekleştirdiği derinlemesine bir araştırma var: İlk kez 1857'de yayımlanan *«Eskiçağ, Ortaçağ ve Yeniçağda Simgesel Renkler Üzerine» («Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le Moyen-Age et les temps modernes»).*

Rengin «simgesel anlamı» konusundaki bu yetkili, burada bizi ilgilendiren renk —sarı— konusunda ve bu renkle *kalleşlik, ihanet ve günah* kavramlarının yavaş yavaş nasıl birleştiği konusunda şunları söylüyor:

«Tanrısal ve kutsal diller, ruhun Tanrı'yla birleşmesini ve bunun karşıtı olarak da, tinsel anlamda eşlerin birbirine ihanetini altın ve sarı renkleriyle belirttiler. Kutsal olmayan konuşmadaysa bu, hem yasal aşkı hem de evlilik bağlarını koparan zinayı yansıtan özdeksel bir belirtkeydi....

Yunanlılar için altın elma, aşk ve anlaşmanın simgesiydi ve bunun karşıtı olarak da anlaşmazlık ve bundan doğan tüm kötülükleri yansıtıyordu. Paris'in yargısı bunu kanıtlar. Bunun gibi Atalanta da Herperid'lerin bahçesinden alınmış altın elmaları toplarken koşuda yenilir ve yenenin ödülü olur» (75).

Özellikle ilginç olan yön, tüm söylenbilimsel (mitolojik) gereçte bu renkle ilgili olarak bulunan bir özellik konusunda Portal'ın ortaya koyduğu bir kanıttır: Yani bu renge verilen *karşıt* anlamlar. Bu olay, evrimin ilk aşamalarında *aynı kavram, anlam ya da sözcüğün, birbirini karşılıklı olarak dışlayan iki karşıtı eşit ölçüde yansıtması* olgusuyla açıklanabilir.

Portal, sarının hem «âşık birleşmesi»yle hem de «eşlerin ihaneti»yle aynı güçlü bağları olduğunu gösterir.

Havelock Ellis, bu olayın özellikle sarı'yla ilgili yönünün inandırıcı bir açıklamasını verir:

«Sarıya karşı yeni bir duyguyu, Hıristiyanlığın ilerleyişinin

getirdiği açıktır.... Kuşkusuz bunun çok büyük bir ölçüde, Hıristiyanlığın eskiçağ dünyasına karşı tepkisinden; sevinç ve övüncün simgesi olan her şeyin yadsınmasından kaynaklandığı açıkça ortadadır. Kırmızı ile sarı, bu dünyanın gözde renkleriydi. Kırmızı sevgisi insanın doğasına öylesine sıkıca kök salmıştı ki, Hıristiyanlık bile üstesinden gelemedi; ama sarı, daha az direnci olan bir noktaydı ve yeni din bu konuda baskın çıktı. Sarı, çekememezliğin rengi oldu.

Sarı, kıskançlığın, çekememezliğin, ihanetin rengi oldu. Yahuda, resimde sarı giysiler içinde gösterildi ve kimi ülkelerde Yahudiler böyle giyinmek zorunda bırakıldı. Fransa'da 16. yüzyılda hainlerin ve suçluların kapıları sarıya boyanıyordu. İspanya'da nedamet getiren sapkınlar (heretics) kefaret olsun diye sarı bir haç taşımak zorundaydılar ve Engizisyon bunları *auto da fe*'lere* kefaret giysileriyle ve sarı bir mum taşıyarak katılmaya zorluyordu.

Hıristiyanlığın sarıya kuşkuyla bakmasının özel bir nedeni vardı. Çünkü sarı, hayasızca aşkla birleştirilen renkti. Başlangıçtaysa bu birleştirme yasal aşkla yapılıyordu.... Ama Yunanistan'da ve daha belirgin bir ölçüde de Roma'da fahişeler bu çağrışımdan yararlanmaya başladılar» (76).

Müteveffa akademi üyesi Marr, dinlemek fırsatını bulduğum bir konuşmasında, bu karşıtanlamlılığın temel olayını Rusçadaki kimi sözcüklerde bulunan «kon» köküyle örnekledi: «kon» Rusçada hem *son* anlamındaki «kon-yetz»in hem de *başlangıç* anlamına gelen Rusçanın en eski sözcüklerinden «is-kon-i»nin köküdür.

Eski İbranca da «Kodeş» sözcüğünde buna benzer bir örnek verir. Bu sözcük hem «kutsal» hem de «kutsal olmayan» anlamlarını taşır. *Tekinsiz (tabu)* sözcüğünün, «temiz» ve «temiz olmayan» anlamlarını zaten biliyoruz. Gauguin de «Manao tùpapaû»nun *«genç kız hayaleti düşünüyor»* ve *«hayalet genç kızı düşünüyor»* gibi ikili bir anlam taşıdığını daha önce belirtmişti.

Sarı ve altın düşüncelerine değgin şimdiki ilgi alanımızın içinde kalarak, bir başka karşıtanlamlılık durumunu vurgulayabiliriz: *En üstün değer*'in simgesi olan altın, aynı zamanda halk

arasında pisliği anlatan eğretilemeye yarar. Bu yalnız Batı Avrupa'da, aşağıda göreceğimiz örneklerde olduğu gibi genelde doğru olmakla kalmayıp, Rus dilinde de böyledir: «zoloto» (altın) kökünden gelen «zolotar» teriminin özel anlamı «lağamcı»dır.

Bu rengin altın ya da sarı ayırtılarının (majör dizisindeki) «olumlu» yorumunun, *doğrudan doğruya kösnül (sensual)* bir temel içerdiğini ve bunun içine tümüyle dışarda kalan çağrışımların (güneş, altın, yıldızlar) sokulduğunu göreceğiz.

Picasso bile bu özel çağrışımları belirtmişti:

«Güneşi sarı bir lekeye dönüştüren ressamlar vardır, ama sanatlarının ve anlıklarının yardımıyla sarı bir lekeyi güneşe dönüştürenler de vardır» (77).

Sarı rengin, kendisi için özel bir canlılık taşıdığı Van Gogh, bu rengin «Gece Kahvesi»nde işlediği kötücül çağrışımları bir yana iter ve «sarı bir lekeyi güneşe dönüştüren» ressamları savunur:

«.... Gözlerimin önündekileri tıpatıp aktarmaya çalışmak yerine, kendimi daha güçlü anlatmak için rengi gelişigüzel kullanıyorum. İşin kuramsal yönünü bir yana bırakalım; ama sana ne demek istediğimi bir örnekle göstereceğim.

Bir sanatçı dostumun portresini yapmak istiyorum. Büyük düşler besleyen, bülbülün şakıması gibi çalışan, çünkü doğası böyle olan bir adamın portresini. Sarışın biri olacak. Ona olan hayranlığımı, sevgimi resme dökmek istiyorum. Bundan dolayı onu elimden geldiğince olduğu gibi resme geçirmekle işe başlıyorum.

Ama resim daha bitmedi. Bitirmek için şimdi rasgele bir renkçi (colorist) olmak üzereyim. Saçların sarılığını abartıyorum, hatta turuncu, krom rengi ve soluk limon sarısı ayırtılarına ulaşıyorum.

Başın gerisinde, sıradan bir odanın sıradan bir duvarını boyamak yerine, sonsuzluğu boyadım: Yaratabildiğim mavinin en varsılı, en yeğiniyle yalın bir diplik yaptım ve bu varsıl mavi dipliğe karşı sarışın başı yerleştirerek mavi göğün derinliklerindeki bir yıldız gibi, gizemli bir etki sağladım....» (78).

Sarının olumlu kaynağı birinci durumda *güneş* (Picasso), ikinci durumda bir *yıldız*'dı (van Gogh).

Sarının altın parıltısı görüntüsüyle ilgili bir başka örnek alalım; bu örneği «büyük düşler besleyen bir adam»da, «uzayda, göklerde ve yıldızlar arasında uçan» Walt Whitman'da bulalım:

Öbek öbek insanları çizdi ressamlar, hepsinin önde geleniyle birlikte,
Önde gelenin başından yayılıyordu altın renkli ışıktan ağıl,
Ben de çizdim sayısız başları, ama hiçbirini bırakmadım altın rengi ağıldan yoksun,
Elimden de, her erkeğin her kadının beyninden de akıp gider sonsuza dek bu ağıl ışıl ışıl (79).

Whitman bu rengi sevmiş olmalı, ama yalnız bir tek işte kullanmayacak denli çok sevmiş olmalı. Whitman'ın doğayı betimlemesi sarının «olumlu» kullanılışıyla dolup taşar; büyük, sıcak, «olumlu» açık hava betimlemelerine doğru gelişir:

Filizler sürer verimli, dipdiri, durur dönemecin yanında,
Erkekçesine, boylu boyunca, altın sarısı fışkırır görünümler (80).

Görüyorum yüksekliklerini Habeşistan'ın,
Görüyorum otlayan keçi sürülerini, görüyorum incir ağacını, demirhindiyi, hurmayı,

Görüyorum Habeş buğdayı tarlalarını, altını, yeşillik alanları (81).

California «altın rengi» yönünden özel bir dikkatten payını alır:

Oldum olası Californa'nın altın tepeleri, oyukları, gümüş tepeleri Yeni Mexico'nun.... (82).

Parıl parıl, altın sarısı görkemi California'nın,
Beklenmedik, göz kamaştıran öykü, güneşli, engin topraklar.... (83).

Whitman'ın sarı renkle gerçekleştirdiği önemli ve olumlu çağrışımlar arasında onu doğadan da çok ilgilendiren izlek, çalışma izleğidir:

Kaldırımın kenarına doğru değirmilikte,
Bileyler kocaman bıçağı çarkını çeviren bileyci,
Eğilir de biley taşına özenle tutup bıçağı; ayağıyla, diziyle,
Ölçülü basışıyla hızla döner, yeğni ama kararlı elin değdirişiyle,
Altın fıskıyeler gibi dağılır,
Çarktan fışkıran kıvılcımlar.... (84).

Bu da «*Büyük Baltanın Şarkısı*»ndan (*«Song of the Broad-Axe»*):

Tereyağı rengi yongalar, uçuşur incecik iri dilimler halinde....

Bu sarı çağrışımların majör dizide ses vermesine karşın, ayrıca bir minör dizi de vardır. Bu dizi, önce kırsal gün batışı bölümlerinde işitilir; buradan da ölüme ve yaşlılığa geçiş, dolaysız imgelerle ortaya konur:

Duru, sarı, eğimli gün batışında
Müzik, Dakota'daki İtalyan müziği (85).

Gelişen ilkyazın, çiftliklerin, evlerin resimleri,
Dördüncü ayın arifesi gün batışında, duru ve parlak külrengi duman,
Görkemli, tembelce batan güneşin altın sarısı ışıkları yakıp genleştirir havayı.... (86).

Koyu kahverengi tarlalardaki kefenlerinden kalkan her tohumu, sarı başaklı buğdayı geçip,
Meyva bahçelerinde elma ağaçlarının beyaz ve pembe çiçeklerini geçip,
Dinleneceği mezara dek taşıyıp cenazeyi,
Sürdü tabutun yolculuğu gece gündüz (87).

«*Yaşlılığın Parıltılı Dorukları*»ndan (*«Old Age's Lambent Peaks»*):

İç açan görünüm: Altın renkli gün batışı, duru ve engin....

Ve en sonunda sarı, yaralı adamların, yaşlı kadınların yüzünün rengi olur ve ölümcül çürümenin renk dizisine eklenir:

Derin, depderin yarayı sardım böğürde,
Ama bir iki güne kalmadan göçüp gitti beden,
Ve sarı-mavi çehrenin görünüşü (88).

Sarı ve kırışık olan benim yüzüm, yaşlı kadının değil,
Hasır iskemleye çöküp özenle onarırım çoraplarını torunumun (89).

*«Solmuş Çelenk»*te *(«The Pallid Wreath»):*

Hüzünlü olmasına hüzünlü, bırakmam gitsin ama hemen,
Bırak burada asılı kalsın çivisinde,
Pembesiyle, mavisiyle, sarısıyla, hepten ağarmış, şimdi kurşuniye, külrengine dönmüş aklarıyla....

Ama insan, Whitman'ın bu rengi böylesine geniş, değişik biçimde uygularken bile, sarının çeşitli *ayırtılar*'ının inceliklerinde ayrımlar gözettiğini anlayabilir. Bu ayırtılar altın sarısından «ağarmış sarı»ya dek uzanmaktadır.

Yine uzmanımıza dönelim: Portal bize, ortaçağdaki «sarı geleneği»nin evrimindeki bir aşamadan söz açar. Eskiçağda, aynı anda *iki karşıtın belirtkesi* olan bu tek renk, bir «ussallaştırma süreci»nden geçmiş ve her biri eski *çift-anlam*'ın yarısını yansıtan *iki ayrı ayırtı* olarak ortaya çıkmıştır:

«.... Mağripliler iki simgeyi iki ayrı ayırtı kullanarak birbirinden ayırıyorlardı: Altın sarısı *bilgece ve yerinde öğüt*'ü, soluk sarıysa ihanet ve düzenbazlığı belirtiyordu....» (90).

Ortaçağ İspanyasının bilgin hahamları bizim için ilginç olan bir yorumda bulunmuşlardı:

«.... Hahamlar, yasak meyvanın limon olduğunu ileri sürmekteydiler. Hahamlar, limonun solgun rengini ve ekşiliğini, Latince terimlere dayanarak, portakalın ya da elmanın altın sarısı rengine ve tatlılığına karşı çıkarıyorlardı».

Bu ayırma daha da ileri götürülüyordu:

«Ongun (arma) bilgisinde altın, aşkın, bağlılığın, bilgeliğin belirtkesidir; buna karşılık sarı, günümüzde bile, şipsevdiliği, kıskançlığı, zinayı simgeler».

Böylece, hainlerin kapılarının sarıya boyanması gibi, Ellis'in sözünü ettiği Fransız geleneği ortaya çıktı (nitekim, Birinci François döneminde Charles de Bourbon'un kapısı, ihanetinden dolayı sarıya boyanmıştı). Ortaçağ İspanyasında celladın resmi giysisi iki renkli, sarı ile kırmızı, olarak saptanmıştı: Sarı, sanığın ihanetini simgeliyordu, kırmızıysa cezalandırılmasını.

Bunlar, simgecilerin «sonsuz» renk anlamları çıkarmaya çalıştıkları ve renklerin insan ruhundaki şaşmaz etkilerini belirledikleri «gizemsel» kaynaklardır.

Ama bu alandaki gelenekleri korumak için ne denli ayak diremek gerekmişti!

Örneğin, Paris «argo»sunda, espri ve halkın düşgücüyle dolu olan bu dilde, korunmuş olanlar da işte bu anlamlardır.

Bu argoyla ilgili sayısız sözlükten birinde «sarı» sözcüğünü açıp bakalım:

«SARI: Aldatılmış kocaları anlatan renk: *Sa femme le peignet en jaune de la tête aux pieds* (sözcüğü sözcüğüne: Karısı onu baştan ayağa sarıya boyuyordu): Karısı onu boynuzlatıp duruyordu; *un bal jaune* (sözcüğü sözcüğüne: *sarı balo):* Boynuzlu erkeklerin balosu» (91).

Hepsi bu kadar değil. İhanetin yorumu, daha da ileriye varır: «(c) SARI: Sosyalizmin düşmanı bir sendikanın üyesi».

Terimin bu yolda kullanılışına birçok ülkede rastlanır. İkinci Enternasyonal'in* «sarı enternasyonal» diye adlandırıldığını sıkça işitmişizdir. «Sarı sendikalar» birçok ülkede herkesin bildiği bir terimdir. Amerika'daysa ayrıca «sarı köpek sözleşmesi»[1] vardır. İhanetin rengi olarak sarı, işçi sınıfına ihanet edenleri damgalama noktasına dek korunmuştur! Alberto Cavalcanti, film aracıyla —*Sarı Sezar (Yellow Caesar)* — bu hainlerin en alçaklarından biri için kullanılan bir sanlığı (epitet), ortak kullanıma kazandırmıştı.

Paris argosunun yakın akrabaları olan Amerikan ve İngiliz argoları («slang» ile «cant»), sarıyla ilgili olarak aynı çağrışımları korumaktadır.

1725 tarihli *«Yeni Argo Sözlüğü» («A New Canting Dictionary»), kıskanç* anlamına gelen sarının, kökeninde, Londra yeraltı dünyasının bir terimi olduğunu ileri sürer (92).

---

1 «Yellow-dog» (sarı köpek), değersiz, alçak, hain anlamına gelir. «yellow-dog contract» (sarı köpek sözleşmesi) ise «ihanet sözleşmesi»dir. İşçi bu sözleşmeyle herhangi bir sendikaya üye olmamayı üstlenir; üye olursa sözleşme geçersizleşir. (Çev.).

Tüm çağdaş argo sözlüklerinin atası olan «*Geçmişte ve Günümüzde Argo ve Benzerleri*»nde (*«Slang and Its Analogues Past and Present»*) yazarları, bu rengin daha eski, daha geniş yorumlarını bulmuşlardır:

> «SARI, ad (eski, teklifsiz): 1. Genel kullanımda kıskançlık, çekememezlik, karasevda. .... Ayrıca birçok deyimde geçer: Örn. *to wear yellow hose (breeches or stockings)* (sözcüğü sözcüğüne: Sarı uzun don (don ya da çorap) giymek: Kıskanmak; .... *to wear yellow stockings* (sarı çorap giymek): Boynuzlanmak....» (93).

Yazarlar, Shakespeare'i tanık gösteriyorlar:

«.... Bir portakal denli ağırbaşlı ve biraz da kıskanç yaradılışlı» (*«Kuru Gürültü»/«Much Ado About Nothing»*, II. Perde, 1. Görünçlük).

«.... Yeşil ve sarı bir karasevdayla....» (*«On İkinci Gece»/«Twelfth Night»*, II. Perde, 4. Görünçlük).

«.... Tüm renkler arasında.
Sarı yoktu yalnız, kocası gibi o da kuşkulanmasın diye,
Çocuklarından, yoksa kocasından değil!» (*«Kış Masalı»/«Winter's Tale»*, II. Perde, 3. Görünçlük).

Amerikan argosu bu konuda özellikle renklidir:

«Yellow-livered (sözcüğü sözcüğüne: sarı karaciğerli): Korkakça.
Yellow streak (sarı çizgi): Korkaklık, kalleşlik.
Yellow dog (sarı köpek): Hain, alçak kimse» (94).

«Yellow stuff»ta (sarı papel) sarının başka bir anlamı bulunmaktadır: Para (ya da kimi zaman, sahte para). Bu yeni anlam ile daha «geleneksel» anlamın kaynaşması, «satın alma» ile «ihanet»in birleşmesinden oluşan şu deyimi doğurmuştur: «Sarı basın».

Bununla birlikte sarının bu «simgesel anlamları»na getirilen en ilginç açıklama, bunları renk olarak belirleyenin temelde sarı olmayışıdır.

Gördük ki, eskiçağda bu yorum, sarının güneşe yönelik olumlu ayırtısına kendiliğinden bir karşıtlık olarak doğmaktaydı.

Ortaçağdaki olumsuz «ün»üyse, *artık dar anlamda rengin değil, çağrışımsal belirlemelerin* toplamından ortaya çıkmıştı. Araplar bu renkte «parlaklık»dan çok «solgunluk»u bulmuşlardır. Hahamlar da sarıyı «canlılık»tan çok «solukluk» olarak görmüşler ve ilk sırayı tadım çağrışımlarına vermişlerdir: Portakalın tatlılığından ayrı olarak limonun «haince» tadı gibi!

Bu kullanım argoda da korunmuştu. Fransızcada bir halk deyimi vardır: *rire jaune* (sarı gülüş). Balzac'ın *«Evli Paris» («Paris Marié»)* adlı yapıtının III. Bölümü «Les risette jaunes» («Sarı Gülücükler») başlığını taşır. Pierre MacOrlan da öykülerinden birine *«Le Rire Jaune» («Sarı Gülüş»)* adını verir. Bu deyim, yukarıda adı geçen sözlükte de *(«Parisism»)* bulunabilir. Bu deyimin anlamı nedir?

Bunun tam karşılığı İngilizce ve Rusçada da bulunabilir: «a sour smile» (sözcüğü sözcüğüne: «acı gülümseme»). (Almancada da: *ein saures Lächeln).* İlginç olan nokta, Fransızcanın bir *renk* kavramı kullanırken, öbür dillerin buna karşılık olan tadım kavramını kullanmasıdır. İspanyol hahamlarının limonu, bu şifrenin anahtarını bize vermektedir.

Sarının anlamlarını çağrışımlara göre ayırma geleneği Goethe tarafından sürdürüldü. Goethe'nin somut çağrışımlarının çoğu yapıyla (texture) ilgilidir, ama yeni bir çift kavramla bu alanda ruhbilimsel bir yaklaşım da getirir: «soylu» *(edel)* ve «soysuz» *(unedel).* Bu sözcükler toplumsal davranışları bile yansıtır!

Goethe'nin *«Renk Kuramı»*nın *(«Farbenlehre»)* «Tinsel Çağrışımlarla İlgili Renk Etkileri» adlı IV. Bölümünde şunları okuruz:

«SARI

765. Bu, ışığa en yakın renktir....

766. En büyük arılık derecesinde bu renk her zaman parlaklık özelliğini taşır ve dingin, şen, az biraz coşkuludur.

767. Bu durumda giysiye, duvar kaplamasına, halılara, vb. uygulandığında hoşa gider. Tümüyle arı durumdaki altın, özellikle fazladan parlatıldığında, bize bu rengin yeni ve yük-

sek bir kavramını verir; bunun gibi atlas kumaş üzerindeki görünüşüyle güçlü bir sarının, görkemli ve soylu bir etkisi vardır....

770. Bununla birlikte bu renk, arı ve parlak durumunda hoşa gider, iç açıcıysa ve en güçlü olduğu zaman dingin ve soyluysa da, öte yandan kirlenmeye çok yatkındır ve kirlendiğinde de son derece kötü etki yapar ya da bir ölçüde *eksi* yana doğru yönelir. Böylece, yeşile yönelen kükürdün renginde hoşa gitmeyen bir şey vardır.

771. Sarı renk, donuk ve pürüzlü yüzeylere verildiğinde —örneğin sıradan kumaşa, keçeye, vb.— bunun üzerinde tüm canlılığıyla görünmez; bu durumda, yukarıda sözü geçen kötü etki kendini belli eder. Ufacık, belli belirsiz bir değişiklikle alevin ve altının güzel izlenimi, «pis» belirtkesinden kurtulamayacak bir şeye dönüşür; saygın ve soylu renk böylece alçaklık ve iğrençliğe çevrilir. Belki de, iflas edenlerin giydikleri sarı şapkaların ve Yahudilerin cübbelerindeki sarı çemberlerin kökeni, bu izlenimden ileri gelse gerek....» (95).

«Sarı yol»umuzda —ortaçağ karanlığını yeniden yaşatan Naziler arasına bizi ulaştıracağa benzeyen yolda[1]— daha fazla ilerlemeden önce, izgede sarının komşusu olan yeşil renkle ilgili kimi olguları belirtelim. Aynı tablo burada da ortaya çıkıyor. Yeşil, olumlu yorumlandığında, yukarıdaki varsayılan başlangıç görüntüsüyle tıpatıp çakışırsa da, «kötücül» yorumu da tıpkı sarının «olumsuz» yanı gibi, dolaysız çağrışımlarla değil, fakat aynı karşıtanlamlılıkla belirlenir.

İlk yorumda, yeşil, yaşamın, yeniden doğuşun, ilkbaharın, umudun simgesidir. Bu yorumda Hıristiyan, Çin ve İslam dinleri birleşmiştir. Muhammet'in, yaşamının tüm bunalımlı anlarında, «yeşil sarıklı melekler»le çevrildiğine inanılır; bundan dolayı *yeşil sancak, Peygamberin sancağı* olmuştur.

---

[1] Eisenstein burada, Nazilerin işbaşına geçişinden sonra, özellikle 1935'teki Nüremberg Irkçı Yasalarını uygulayarak önce Almanya'da, sonra da ele geçirdikleri bütün Avrupa ülkelerinde Yahudileri sarı renkli bir Davut Yıldızı (altı köşeli yıldız) takmaya zorlamalarını anlatıyor (Çev.).

Bunun yanı sıra bir dizi çelişik yorumlar da ortaya çıkmıştı. Umudun rengi aynı zamanda umutsuzluk ve çöküntünün de rengiydi: Yunan tiyatrosunda denizin koyu yeşil rengi, kimi koşullarda uğursuz bir anlam taşıyordu.

Yeşilin bu ayırtısı aynı zamanda büyük ölçüde maviyi de kapsar. Renk simgeciliğinin belirli imgelere «sıkı sıkıya» bağlı olduğu Japon tiyatrosunda, mavinin, uğursuz kişilerce kullanılan bir renk oluşu ilginçtir.

«Kumadori» (Kabuki tiyatrosundaki makyaj) konusunda en iyi kitabın yazarı olan Masaru Kobayashi bana yazdığı bir mektupta (31 Ekim 1931) şunları söylüyordu:

«.... Kumadoride kullanılan temel renkler kırmızı ile mavidir. Kırmızı, sıcak ve çekicidir. Bunun karşıtı olan mavi, kötü adamların rengi ve doğaüstü yaratıklar arasında da hayaletler ile şeytanların rengidir....»

Portal da yeşil konusunda şunları söyler:

«.... Yeşilin de, öbür renkler gibi, kötücül bir anlamı vardır; yeşil, ruhun yeniden doğuşunun ve bilgeliğin simgesi olduğu gibi, bunun karşıtı olarak, tinsel çöküşü ve deliliği de simgeliyordu.

İsveçli teosofist* Swedenborg, cehennemdeki delilere yeşil gözü yakıştırır. Chartres başkilisesindeki bir pencere, İsa'nın baştan çıkarılma girişimini gösterir: Şeytanın derisi yeşildir, iri yeşil gözleri vardır....

Simgecilik bilgisinde göz, anlağı (zekâyı); anlığın (zihin) ışığını anlatır; insan bunu iyiye ya da kötüye yöneltebilir; Şeytan ile Minerva, delilik ile bilgelik, ikisi de yeşil gözlü olarak gösterilmişlerdir» (96).

Yeşil nesnelerden yeşili ya da sarı renklilerden bu rengi soyutlayarak yeşili «sonsuz yeşil»e ya da sarıyı «simgesel sarı»ya yüceltmek... Bu ustalığı başaran simgeci, Diderot'nun Bayan Volland'a sözünü ettiği deliye son derece benzemektedir:

«.... Tek bir fiziksel özellik, bununla kafası kurcalanan bir kimseyi sonu gelmez bir nesneler topluluğuna sürükleyebilir. Bir rengi, sarıyı ele alalım örneğin: Altın sarıdır, ipek sarıdır, kaygı sarıdır, öd (safra) sarıdır, saman sarıdır; bu düşüncelere bağlı olan daha ne çok düşünce vardır? Delilik; düşler,

ipe sapa gelmez konuşmalar, ortak özellikler yardımıyla bir konudan öbürüne geçmekten başka bir şey değildir.

Deli, bu geçişin ayrımında değildir; elinde bir tutam parlak sarı samanı tutar, güneş ışığını tutuyorum diye çığlık atar» (97).

Bu deli, güneş ışığının yalnız *biçim*'ini ve rengin *sarılığını* gören, *çizgiyi ve rengi* gören bir aşırı-biçimcidir (ultra-formalist). *Nesnenin somut içeriği*'nden tümüyle bağımsız olan bu renge ve çizgiye, yalnızca kendisinin belirlediği bir anlam verir.

Deli, bu bakımdan, büyüye inanılan dönemdeki atasına benzer. O zaman da anlamlar «kendinde» (of itself, en soi) sarıya göre belirlenmekteydi.

«Eski Hindular, sarılığı iyileştirmek için, büyülü sağaltıma* (tedaviye) bağlı çapraşık bir tören düzenliyorlardı. Bu törenin temel ilkesi, sarı rengi, gerçekte bağlı olduğu sarı yaratıklara ve sarı nesnelere, örneğin güneşe doğru kovalamak ve hastaya canlı, dinç bir kaynaktan, yani kızıl bir boğadan sağlıklı kırmızı renk sağlamaktı. Bu amaçla bir rahip şu büyüyü söylerdi: 'Yürek ağrın ve sarılığın güneşe gitsin; seni kızıl boğanın rengine bürüyoruz! Seni ömür boyu kırmızıya bürüyoruz. Bu kişi sarı renkten kurtulsun ve incinmesin!....' Sonra, sarı rengin kökünü tümüyle kazıyarak hastanın rengini düzeltmek için şunları yapıyordu: Önce sarı zerdeçal lapasını baştan ayağa dek sürüyordu; hastayı bir yatağa yatırıyor, sonra üç kuşu, yani bir papağanı, bir ardıç kuşunu ve bir sarı kuyruksallayanı yine sarı bir iple yatağın ayakucuna bağlıyordu. Ardından hastanın üzerine su dökerek sarı lapayı vücuttan atıyor ve kuşkusuz sarı lapayla birlikte sarılık da hastadan çıkıp kuşlara gidiyordu.... Eskilere göre, sarılığa tutulan bir kimse, bir kalınbacaklı kuşa gözünü dikerse, kuş da ona gözünü dikerse, hasta sarılıktan kurtulurdu. Plutarkos bu konuda şöyle diyor: 'İşte bu yaratık böyledir ve bu yaratığın yaradılışı böyledir: Çıkan hastalığı bir akarsu gibi bakışıyla çekip alır'.... Bu kuşun özelliği renginde değil, sarı renkli sarılık hastalığını kendiliğinden çekip alan iri altın sarısı gözlerindedir. Plinius da, rengi, sarılığa yakalanmış derinin rengine benzediğinden bu hastalığı iyileştiren bir

taştan söz açar. Çağdaş Yunancada sarılığın adı Altın Sarısı Hastalık'tır, dolayısıyla altınla iyileştirilebilir» (98).

Hastalığın uğursuz gücünü ya da altın sarısı renk içinde tek başına yatıp duran güneşin büyük gücünü gören delinin ya da Hindu büyücünün yanlışına düşmemeliyiz.

Bir renge böylesine bağımsız ve kendine yeterli anlamlar vererek,

bağlı çapraşık kavram ve çağrışımların tek kaynağı olan somut olaydan rengi soyutlayarak,

renk ve sesin, renk ve coşkunun salt bağımlılaşımını arayarak,

rengin somutluğunu, «kendi hesabına» çalışan bir renk dizgesine soyutlayarak,

hiçbir yere ulaşamayız; daha da kötüsü, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısının sonlarındaki Fransız simgecilerinin vardığı yere ulaşırız. Gorki bu simgeciler konusunda şunları yazmıştı:

«.... Onlara göre her harfe özel, özgül bir duyu yüklemeliyiz: A'ya soğukluğu, O'ya özlemi, U'ya korkuyu, vb. Sonra bu harfleri, Rimbaud'nun yaptığı gibi, renklerle boyamalıyız; ardından bunlara ses vermeliyiz, onlara can vermeli, her harften ufacık, canlı örgenler yaratmalıyız. Bu da bitince, bu harfleri birleştirip sözcükler yaratabiliriz....» (99).

Salt karşılıklarla oynayan böyle bir yöntemden doğacak tehlike kendiliğinden anlaşılmaktadır.

Ama bundan önceki bölümde aktardığımız «salt» ilişkilerle ilgili tasarımlara daha dikkatle bakarsak, her aktarımda yazarının yalnızca «salt karşılıklar»dan değil, kendi *kişisel* renk kavramlarını bağladığı *imgeler*'den söz açtığını görürüz. Değişik yazarların aynı renge verdikleri çeşitli «anlamlar» işte bu çeşitli imge kavramlarından gelişmiştir.

Rimbaud bu işe çok kararlı başlar: «*A* kara; *E* ak» vb. Ama onu izleyen dizede söz verir:

Anlatacağım günün birinde gizli doğumlarınızı da.... Sonra daha ileride, bu «giz»i açıklar; yalnız kendi *kişisel* ses-renk karşılıklarını oluşturma gizini değil, herhangi bir yazarın bu çeşit ilişkileri belirlemekteki *ilke*'sinin de gizini.

Her ünlü, kendi kişisel yaşamının ve özel coşkusal deneyimlerinin sonucu olarak, Rimbaud'ya göre, her biri bir renk kaynağı olan belirli bir imge karmaşası öbeğine bağlıdır.

«İ» yalnızca kırmızı renkli değildir. Ama:

İ, tükürülmüş kan gibi kıpkızıl, dudakların gülüşü gibi
Arasında öfkelerin ya da tövbekâr sarhoşlukların....

«U» yalnızca yeşil değildir. Ama:

U, *ilahi çırpıntısı, çevrimi yeşil ummanların,*
Dinginliği otlakların, dinginliği kırışıkların,
Simyanın oyduğu çalışkan, yumuşak alınları....

(Yukarıda Lafcadio Hearn'e göre, «yüzü buruşuklarla dolu geçkin bir Yunanlı»nın, «büyük X» harfiyle belirtildiğini anımsayalım).

Burada rengin, koşullu tepkedeki (şartlı refleksteki) bir uyarandan çok bir işlevi yoktur: Belleğe ve duyumlara, bir zamanlar içinde bir rolü bulunduğu bir bütünü anımsatır.

Ne var ki, bir görüşe göre, Rimbaud'nun *«Ünlüler»*i, ozanın çocukken kullandığı bir abece kitabının anılarından esinlenmiştir[1]. Hepimizin bildiği gibi bu çeşit abece kitapları, abe-

---

1 Bu görüş ilk kez Gaubert tarafından öne sürülmüştür (**«Mercure de France»**, Kasım 1904). Gaubert, bir kitaplıkta rastladığı bir abecede ilk altı sayfanın ünlülere ayrıldığını görmüştü. Bu ünlülerden her biri boyanmış ve resimlerle çevrilmişti. A kara, E sarı, İ kırmızı, O mavi, U yeşildi. A'nın yanındaki resimlerden biri «arı»yı (abeille) gösteriyordu. Rimbaud'nun böyle bir abecenin etkisinde kalarak çocukluğundan beri kimi renkleri kimi harflere bağladığı düşünülebilir. Daha sonra Henri Héraut da aynı görüşü öne sürmüştü (**«Nouvelle Revue française»**, 1 Ekim 1934). Kuşkusuz her ünlünün Rimbaud'da uyandırdığı imgeler, abecedekinden çok değişiktir; üstelik Rimbaud, Baudelaire'in karşılıklar ilkesini uyguluyordu, ona göre sesler ile renkler arasında karşılıklar vardı (Léon Beck'in **«Poètes Symbolistes et Poètes d'aujourd'hui»**, 1949 adlı kitabındaki açıklamadan yararlanarak) (Çev.).

cenin büyük harflerinden oluşur. Her harfin yanında, adı bu harfle başlayan bir nesnenin ya da hayvanın resmi bulunur. Erek, çocuğun belleğine harfi bir nesne ya da hayvan aracılığıyla kazımaktır. Rimbaud'nun «ünlüler»inin bir «görüntü ve benzerlikler»e dayanarak doğmuş olması büyük bir olasılıktır. Rimbaud her harfi, kendisine göre bu harfe bağlı olan «resim»le birleştirir. Bu resimler çeşitli renktedir, böylece bu renkler de bu harflere bağlıdır.

Öbür yazarlarla ortaya çıkan durum da tıpkı böyledir.

Genelde renk için rengin «ruhbilimsel» yorumu çok kaypak bir iştir. Hele bu yorumlama dizgesi, toplumsal «çağrışımlar» savına kalkışılınca daha da saçma olmaktadır.

Örneğin 18. yüzyıl Fransız aristokrasisinin solgun renklerinde ve pudralanmış perukalarında «sözümona» «tarihteki yerini orta sınıfların ve halkın almak üzere olduğu, toplumsal yapıdaki bu en yüksek topluluktan yaşam gücünün çekilişi»nin bir yansımasını bulmak ne denli doyurucu olurdu. Aristokrat giysilerindeki bu ince (aşırı ince!) renkler dizisinin solgunlaşması bu tanıma nasıl da tıpatıp uyardı! Oysa bu pastel renkler dizisinin daha yalın bir açıklaması vardır: Gerçekte canlı renkte olan giysilere perukalardan dökülen pudra. Böylece bu «solgun renkler dizisi» anlaşılabilir duruma geçiyor, neredeyse «işlevsel» bir anlam kazanıyor. Buradaki haki[1] gibi «koruyucu renk» anlamı ortaya çıkıyor; dökülen pudra artık bir «uyumsuzluk» yaratmıyor, yalnızca ayırt edilmez oluyor.

Kızıl ile ak uzun süreden beri (hem de Güller Savaşı'ndan[2] çok önce) geleneksel olarak birbirine karşıt sayılmıştır. Daha doğrusu bu renkler *toplumsal* eğilimler yönünde ilerlemiştir (parlamentodaki üyeliklerin «sağ» ile «sol» sandalyelere bölün-

---

1 «**The Oxford Dictionary**»: KHAKI: Toprak rengi, kirli sarı... (Hindustani: topraksıl) (E.).

2 Ya da İki Gül Savaşı: İngiltere'de 1450 ile 1485 arasında Plantegenet'lerin iki kolu olan, beyaz gül ongunlu York ile kırmızı gül ongunlu Lancaster'i tahtı ele geçirme konusunda karşı karşıya getiren iç savaş (Çev.).

mesi gibi). Beyazlar hem Fransız hem de Rus devrimlerinde yabancı ülkelere sığınanlar ve kralcılardı. Kırmızı (Marx ile Zola'nın gözde rengi) devrimle birleşmişti. Ama bu durumda bile bu kuralın «geçici çiğnenmeleri» yer alıyordu. Fransız devriminin sonlarına doğru, gericiliğin en sert temsilcileri olan aristokrasi artıkları, kırmızı mendiller ve boyunbağları kullanarak bir moda yarattılar. Fransız aristokrasisi enseyi açıkta bırakan saç kesme modasını da yine bu sırada benimsedi. Uzaktan uzağa İmparator Titus'un saç biçimine benzeyen bu moda «alatitüs» (à la Titus) diye adlandırılıyordu ama, rasgele bir benzeyişin ötesinde Titus'la hiçbir ilgisi yoktu. Bu, gerçekte, sönmek bilmeyen devrim düşmanı kinin bir simgesiydi; çünkü giyotinde öldürülmeye hüküm giyen aristokratların enselerinin tıraş edilmesini sürekli anımsatmayı amaçlıyordu. Kırmızı mendilin anlamı da buydu; «Giyotin» kurbanlarının kanını silmekte kullanılan mendilleri anımsatıyor, böylelikle her aristokrasi yanlısı için öç alma çığlığı yerine geçen bir «anı» yaratıyordu.

Böylece renk izgesinin herhangi bir parçası özel bir moda olduğunda, bunun ardında bir *öykü*'yü, bu rengi belirli düşüncelere bağlayan somut oluntuyu (epizot) arayabiliriz.

Devrimöncesi Fransa'sının öbür renk terimlerini anımsamak da yararlı olabilir; özellikle son Louis'lerden birinin doğumu sırasında moda olan şu kahverengi ayırtısı gibi. Bu renk ayırtısı, nereden kaynaklandığı konusunda hiçbir kuşkuya yer bırakmıyor: «caca Dauphin»[1]. Bunun bir değişkesi «caca d'oie»[1] diye adlandırılmaktaydı. Kendi kendini açığa vuran bir başka renk sözcüğü «puce»tür[1]. Marie Antoinette'in çevresindekiler arasında sarı ile kırmızı karışımının gözde oluşunun, yukarıda sözünü ettiğimiz İspanyol cellatlarının cübbeleriyle herhangi bir ilgisi yoktur. Bu karışımın adı «hasır üstündeki kardinal»di ve ünlü «Kraliçenin Gerdanlığı» olayıyla ilgili ola-

---

[1] «Dauphin», Fransız veliahdidir. «caca Dauphin», «veliaht kakası rengi». — «caca d'oie»: kazboku (yeşilimsi kirli sarı). — «puce», piredir, burada «pire rengi» (esmer kırmızı, kumrengi) (Çev.).

rak Kardinal Rohan'ın Bastille zindanına atılmasını Fransız aristokrasisinin protesto etmesinin bir imiydi.

Bu sayısız örnekte işte bu «öyküsel köken» yatar. Bu da birçok yazarın düşkün olduğu renk anlamlarının bu «özel» yorumlarının temelini oluşturur. Bu öyküler, bu renklere verilen gizemsel anlamlardan çok daha çizisel ve anlatımsaldır!

Sunulan bütün bu kanıtlar karşısında coşkular, titremler, sesler ve renkler arasındaki ilişkilerin varlığını tümden yadsıyabilir miyiz? Herkesin inanacağı ilişkiler olmasa bile, en azından belirli toplulukların benimseyebileceği ilişkiler olamazlar mı?

Bu ilişkileri yadsımak olanaksızdır. En yalın sayılamalar (istatistikler) bile böylesine mekanik bir sonuçtan bizi alıkoyacaktır. Bu alandaki özel yazınsal sayılamalara başvurmaksızın, yine Gorki'nin yazısından alıntı yapabiliriz:

«.... 1885'te seçkin bir gözcünün, Oxford Üniversitesi öğrencileri arasında yaptığı araştırma anımsanıncaya dek [Rimbaud'nun tutumu] insana tuhaf ve anlaşılması güç gelir. Bu öğrencilerden 526'sı sesleri renk olarak, renkleri de ses olarak belirtmişlerdir. Yine bunlar oybirliğiyle kahverengi ile trombon sesi, yeşil ile av borusu sesi arasında eşdeğerlik olduğu sonucuna varmışlardır. Belki Rimbaud'un bu sonesinin ruhçözümsel bir temeli vardır....» (100).

Şurası açıktır ki, doğrudan doğruya «ruhçözümsel» (psikiyatrik) durumlarda bu olay çok daha güçlü ve belirgindir.

Bu sınırlar içinde, kimi renkler ile kimi «belirli» coşkular arasında bağlantılardan söz açmak eldedir. Havelock Ellis, renkle ilgili araştırmalarında, kendisine en uygun gelen kimi renk eğilimlerinden söz açar:

«.... Charcot'nun gösterdiği, daha sonra Parinaud'nun da doğruladığı gibi, isterilideki renkkörlüğünde renklerin genellikle yitme sırası menekşe, yeşil, mavi, kırmızıdır: .... isterilide kırmızının böylesine direnişi, bu hastalarda kırmızı renge karşı sık sık gözlemlenen büyük eğilimin örneklerinden yalnız biridir» (101).

İsterili kişilerin bu renk tepkileri başka deneycileri de ilgilendirmişti. Bunların vardıkları sonuçlar, eskimiş terimlerine karşın bizi ilgilendirir:

«Binet'nin deneyleri, duyum sinirlerinin beyne ulaştırdıkları izlenimlerin, beynin devinim sinirlerine dağıttıkları uyarıların çeşitleri ve gücü üzerinde önemli etkisi olduğunu ortaya koymuştu. Birçok duyum izlenimi, devinimleri güçsüzce ve ket vurucu biçimde etkiler; öbürleri, tersine, bunları daha güçlü, çabuk ve etkin kılar; bunlar «güç doğurucu» ya da «güç üretici»dirler. Bundan dolayı her canlı varlık, içgüdüsel olarak güç doğurucu duyum izlenimlerini arar, güçsüzleştirici ve ket vurucu olanlardan kaçınır. İmdi, kırmızı özellikle güç doğurucudur. Binet, vücudunun yarısı inmeli isterili bir kadın üzerindeki bir deneyle ilgili bildirisinde der ki: 'Amélie Clé'nin duyarsız olan sağ eline bir güçölçer yerleştirdiğimizde, elin basıncı 12 kiloya ulaşıyordu. Hasta aynı anda kırmızı bir tekere bakarsa, basıncı kilo olarak veren sayı birden bir katı artıyor....'

Kırmızı, güç doğurucuysa; bunun tersine menekşerengi de güçsüzleştirici ve ket vurucudur. Menekşerenginin birçok ulusça tümüyle yas rengine ayrılmış olması rastlantı değildir.... Bu rengin görülüşü çökkünlük uyandırıcı bir etki yaratır ve bu rengin yol açtığı hoşa gitmeyen duygu, üzüntüye yatkın bir anlığa umutsuzluk getirir....» (102).

Goethe de kırmızı renge, benzer nitelikler yüklemiştir. Bu nitelikler onu tüm renklerini etkin ve edilgin *(artı* ve *eksi)* kümelerine ayırmaya yöneltmiştir. Böyle bir bölünme, yaygın olan «sıcak» ve «soğuk» renkler kümelenmesiyle bağlantılıdır.

William Blake «*Rafael Çağı'ndan Sonra Gelen Papalara* Öğüt» *(«Advice to the Popes who Succeeded the Age of Rafael»)* (103) adlı yapıtında alaycı öğütler aradığında böyle bir bölümleme kullanmıştı:

«Soğuk ışık ve sıcak gölgeyle resim yapan Budalaları tut...»

Bu veriler inandırıcı bir «bilimsel düzgü»nün (scientific code) ortaya konması için belki de yetersizdir; yine de sanat uzun süreden beri bunu tümüyle görgül (empirical) biçimde benimsemiş, aksatmadan da kullanmıştır.

Olağan bir kimsenin tepkileri kuşkusuz hiçbir zaman, kırmızı tekere bakan Amélie Clé'ninkilerin yeğinliğine erişmese de, sanatçı, renk tablasıyla biçimlendirmeyi umduğu etkiler konusunda son derece güvenlidir. Malyavin (104), *«Köylü Kadınlar»* adlı tablosunun *devimsel fırtına*'sı için kanavasını *parlak kırmızı*'yla doldururken *rasgele* davranmıyordu.

Goethe bu konuda da bir şeyler söylemiştir. Goethe kırmızıyı üç ayırtıya ayırır: Kırmızı, kırmızı-sarı, sarı-kırmızı. Bizim *turuncu*'muza karşılık olan bu ayırtıya Goethe ruhsal bir etki yapma «yeteneği» veriyor:

«SARI-KIRMIZI

775. Etkin yan burada erkenin (enerjinin) en uç noktasındadır; güçlü kuvvetli, eğitimsiz kişilerin bu renkten özellikle hoşlanmalarına şaşmamak gerekir. Vahşiler arasında bu renge eğilim evrensel ölçüde saptanmıştır; çocuklar da kendi başlarına bırakıldıklarında bu rengi kullanmaya başlarlar, ateş kırmızısı ile sülüğen rengini hiç esirgemezler.

776. Eksiksiz sarı-kırmızı bir yüzeye dikkatle bakılınca bu renk görme örgenine gerçekten giriyormuş gibi olur... Sarı-kırmızı bir kumaş, hayvanları huylandırır ve öfkelendirir. Kül-rengi, bulutlu bir günde bir raslantı sonucu al palto giymiş bir kimseyi gördüklerinde bunun etkisine dayanamayan ekinli insanlar tanıdım....» (105).

Bizi asıl ilgilendiren konumuza, sesler ile duyguların yalnız coşkulara değil birbirlerine denk düşmeleri konusuna döndüğümüzde, bilimsel ya da yarı-bilimsel yapıtların dışında kalan ilginç bir olguya rastlamak fırsatını buldum.

Bu olgunun kaynağı tam anlamıyla «yasal» olmayabilir, ama dolaysızdır ve bana çok mantıklı olarak inandırıcı gelmişti:

S. adlı bir tanıdığım vardı. Beni ona müteveffa Profesör Vigotski ile Profesör Luriya (106) tanıtmışlardı. S., olağanüstü yetilerini kullanacağı başka bir alan bulamadığından tiyatroda vodvillerde çalışmış, izleyicileri belleğinin gücüyle şaşkına çevirmişti. Gelişmesi tümüyle olağan geçtiği halde, insanların mantıksal düşünce evrimi sırasında doğal olarak yitirdikleri bi-

rincil (primary) duyumsal süreç niteliklerinin hepsini olgunluk çağına dek korumuştu. S.'nin özellikle, bulundukları çevreyi gözünde canlandırmak yoluyla somut nesneleri olduğu denli bunlar için *söylenenleri anımsamakta* da sınırsız yeteneği vardı *(genelleştirme yeteneği'*nin evriminde, *tek tek etkenler'*in birikimiyle de desteklenen, *bellek'*te tutulan düşüncenin bu ilk biçimi gittikçe körelir).

Böylece S., *aynı anda herhangi bir sayıyı* ya da birbirini gelişigüzel izleyen sözcükleri anımsayabiliyordu. S., bu sözcükleri başından sonuna ya da sonundan başına dek her iki ya da üç sözcükte birini atlayarak sıralayabiliyordu. Bunun yanı sıra, sizi bir buçuk yıl sonra görse, aynı başarıyı aynı beceriyle yineleyebiliyordu. S., bir kez işittiği herhangi bir konuşmanın tüm ayrıntılarını yineleyebiliyor, katıldığı tüm deneyleri belleğinden aktarabiliyordu (bu deneylerde kullanılan çizelgeler kimi zaman yüzlerce sözcükten oluşmaktaydı!). Kısacası S., Hitchcock'un *Otuz Dokuz Basamak*'ındaki *(Thirty-Nine Steps)* Mr. Memory'nin (Bay Bellek'in) canlı, dolayısıyla çok daha şaşırtıcı bir ilk-örneğiydi. S.'nin yetenekleri arasında «silimsiz imge» (eidetics), yani herhangi çapraşık bir varlığın herhangi bir resmini bilinçli olarak değil, kendiliğinden tıpatıp yapabilme yeteneği de vardı (desen ve tablolardaki *ilişkilerin anlaşılması* ve bunlarda yer alan nesnelerin bilinçli olarak incelenmesi gelişince bu yetenek de genellikle yitip gider).

Bir kez daha yineleyeyim ki, bütün bu özellik ve yetenekler S.'de, etkin bir bilinçlilik ve düşünce sürecinin tüm gelişmesi sonucu sağlanan bütünüyle olağan özelliklerin yanı sıra yer almaktaydı.

S., kuşkusuz benim tanıdıklarım arasında *ikili duyum (synesthesia)* gücünün, yani bir çeşit duyu izleniminin ansal çağrışım imgesini, bir başka çeşit duyu izleniminden üretme yetisinin en üstünüyle donatılmışıydı. Bu olayın yukarıda sıralanmış olan özel örnekleri, yalnızca *sesleri renk olarak görmek ve renkleri ses olarak işitmek* yetisiyle ilgiliydi. Bir seferinde bunu kendisiyle tartışma fırsatını bulmuştum. Ortaya çıkan ve güvence vermekten memnunluk duyduğum en ilginç yön, S.'nin *ünlüler dizisi*'ni *renkler dizisi olarak* değil, ama değişken *ışık*

değerleri dizisi olarak görmesiydi. Rengi S.'ye yalnızca ünsüzler *çağrıştırıyordu*. Bu da bana, yukarıda aktarılan bütün olasılıklardan daha inandırıcı geliyor.

Çelişmeye düşme korkusuna kapılmaksızın, ses ile renk titreşimleri arasında salt fiziksel ilişkilerin var olduğunu söyleyebiliriz.

Ama, *sanatın böylesine salt fiziksel ilişkilerle son derece az ortak noktası olduğu* da yine aynı kesinlikle söylenebilir.

Renkler ile sesler arasında şaşmaz bir denk düşme bize açıklanmış olsaydı bile, filmlerimizi çevirirken elimizde bulunacak böylesine bir denetleme gücü, bizi en iyi koşullarda, Jean d'Udine'in anlattığı kuyumcunun aynı tuhaf yazgısına ulaştıracaktı:

«Çok anlayışlı ve çok iyi eğitim görmüş olmasına karşın, kuşkusuz sıradan bir sanatçı olan bir kuyumcu tanıyorum. Bu kuyumcu, her ne pahasına olursa olsun özgün vazolar ve mücevherler yapmaya kararlıydı. Her türlü gerçek yaratıcı esinden yoksun olduğundan, tüm doğal biçimlerin güzel olduğuna inanmaya başlamıştı (bu arada bunun doğru olmadığını da belirtelim). En arı biçimleri elde edebilmek ereğiyle, fiziksel araçların çıkardığı titreşimleri tıpatıp kopya etmekle yetiniyordu. Başlıca örnekleri, fizikte çeşitli müziksel aralıkların görece çapraşıklıklarını incelemekte kullanılan diyapazonun kollarına yerleştirilmiş ufacık aynaların düşey bir düzlemde ürettikleri titreşimlerin bir görüntülük üzerinde oluşturduğu ışıklı eğrilerdi. Örneğin, iki diyapazonun sekizlikte verdiği az ya da çok hoşa gider biçimlerin oluşturduğu sekiz sayısını bir kemerin büklümü üzerine geçiriyordu. Bana öyle geliyor ki, müzikte son derece yalın bir uygu (accord) olan bir sekizlikteki uzlaşıklığın gözlere buna benzer bir coşku aktarmadığına onu inandırmak çok güç olacaktı. Birbirine göre dokuz aralıkta titreşen iki diyapazonun ürettiği özel eğriyi işleyerek bir broşu kestiğinde, B. Debussy'nin müziğe soktuğu uyumlara karşılık olan bir coşkuyu yoğrumsal sanatta gerçekleştirdiğine kesinlikle inanıyordu....» (107).

Sanatta kesinlik taşıyanlar, *salt* ilişkiler değil, belirli bir

sanat yapıtının gerektirdiği bir imgeler dizgesi içindeki *gelişigüzel* ilişkilerdir.

Sorun, değişmez bir renk simgeleri kataloğunca çözülmemiştir ve hiçbir zaman da böyle çözülmeyecektir. Ama *rengin coşkusal anlaşılabilirliği ve işlevi, tüm yapıtın canlı devinimini biçimlendirme süreciyle çakışan, yapıtın renk imgelerinin kuruluşundaki doğal düzenden doğacaktır.*

Henüz filmlerin çoğunun çevrildiği siyah-beyaz renk dizisinin sınırları içinde bile, bu renklerden biri *salt* görüntü olarak tek bir «değer» verilmesinden kaçmakla kalmaz, *belirli bir film konusunda yalnız kararlaştırılmış olan genel imgeleme dizgesine bağlı olan* salt *çelişik* anlamlar bile kazanabilir.

Bu konuda, siyah ve beyaz renklerin *Eski ile Yeni* ve *Aleksandr Nevski*'de oynadıkları izleksel rolü belirtmek yeter. *Eski ile Yeni*'de beyaz renkler mutluluk, yaşam, yeni yönetim biçimlerini yansıtırken, siyah renk gerici, suçla ilgili, geri kalmış ne varsa onunla birleştirilmişti.

Nevski'deyse, Rus savaşçılarına ayrılan siyah renk, yiğitliğin ve yurtseverliğin olumlu izleklerini belirtirken, Töton şövalyelerinin beyaz giysileri kıyıcılık, baskı ve ölüm izlekleriyle birleştirilmişti. Daha sonraları kendim için bulmuş olduğum şaşırtıcı ve güçlü yazın parçasını yabancı ülkelerdeki eleştirmenler ile basın üyeleri de anımsamış olsalardı, bu renklerin genellikle benimsenmiş olan imgesinden bu sapış onlara daha az şaşırtıcı gelecekti (onların karşı çıkışları, kendi başına çok ilginç şeylerdi). Sözünü ettiğim bu yazın parçası, Melville'in «*Moby Dick*»indeki «Balinanın Beyazlığı» adlı bölümdür.

Epey zaman önce bu *imgelemenin renkle ilişkileri* konusunu, *genellikle kurgu-görüntü içindeki ilişkileri* sorununu çözümlerken ele almıştım[1]:

---

[1] Bak. «**Film Biçimi**»ndeki «**Filmsel Dördüncü Boyut**» yazısı (Çev.).

«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» bir kuruluşta) ayrımın elden geldiğince başlangıcına yakın bir yere konması bundan dolayı salık verilebilir. Hatta kimi zaman bunun bir arayazıyla* yapılması da zorunlu olur».

Bunun anlamı şudur: *Renkler ile sesler arasında salt «anlamlar»ın ve karşılıkların, ayrıca bunlar ile özgül coşkular arasında salt ilişkilerin «her şeyi kapsayıcı yasası»na boyun eğmeyiz.* Bunun anlamı, *gereksinim duyduğumuz belirli bir işe ya da coşkuya hangi renklerin ve seslerin en iyi biçimde hizmet edeceğini kendimizin kararlaştıracağımızdır.*

Kuşkusuz, yapıtın renk görüntülerinin kurulmasında, «genellikle benimsenmiş» yorum bir itici güç, hem de etkili bir itici güç hizmetini görebilir.

Ancak burada ortaya konmuş olan yasa, «genelde» hiçbir salt karşılıklılığı yasallaştırmayacaktır. Bunun yerine bu yasa, yapıtın izleği ve ana konusuyla sıkı bir uyum içindeki bir görüntüler yapısının, tüm yapıt boyunca sürüp giden belirli bir renk titremi anahtarına değişmezlik vermesini isteyecektir.

«Düşey Kurgu»nun
«İskustvo kino»da (No. 12, 1940)
yayımlanan ikinci bölümü.
«Film Sense»ın
«Renk ile Anlam» adlı
üçüncü bölümü olarak kullanıldı (Çev.).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BİÇİM VE İÇERİK: UYGULAMA

> .... Konunun seçiminden dolayı zaten ilginç olan bir düzenlemeye, izlenimi artıran çizgiler istiflemesini eklerseniz; imgelemi kavrayan ışık-gölgeyi ve kişilere uygun düşen rengi eklerseniz, en gücünden bir sorunu çözmüş olursunuz: Yalın bir izleğe, uyumun bütün kaynaklarını ve bireşimlerini eklediğinde müzikçinin yapmış olduğunu gerçekleştirerek, yüce düşünceler krallığına adımı atmış olursunuz».
>
> Eugène Delacroix (108)

> «Seslendirme sırasında her zaman partituru ele alır dikkatle okurum, böylelikle her çalgının sesini —varsa insan sesini— ve partiturdaki payını zamanında öğrenmiş olurum.... Böylesine yakından dinleyince her çalgı ile gerçek müziksel anlatım arasındaki elle tutulamaz sınırı kendim için bulmuş olurum».
>
> Hector Berlioz (109)

> «Bize öylesine özgür ve canlı, üstelik bir bahçeye yağan yağmur ya da akşamın ışıkları gibi herhangi bilinçli bir amaçtan uzak görünen Shakespeare'in ya da Verlaine'in bir şarkısı, başka türlü anlatılamaz, en azından böylesine uygun biçimde anlatılamaz bir coşkunun dizemli söylenişi olarak karşımıza çıkıverir».
>
> James Joyce (110)

İkinci Bölümde görsel-işitsel birleşimlerin ortaya çıkardığı yeni bir sorunu, bütünüyle yeni bir düzenleme sorununun çözü-

münü tartışmıştık. Bu düzenleme sorununun çözümü, bir müzik kuşağı ile bir görüntü kuşağının *ölçülü uyuşumunun bir anahtarı*'nı bulmakta yatar. Öyle bir ölçülü uyuşum ki, iki kuşağı *«düşeyine»* ya da *zamandaş* olarak birleştirebilmemizi sağlasın; sürüp giden her müzik tümcesinin buna koşut olarak sürüp giden görüntü kuşağının *her evresi*'yle —yani çekimlerimiz arasında— uyuşumu sağlasın. Bu da çekimleri *«yatayına»* ya da *sürekli biçimde birleştirmemizi* sağlayan yasaya tıpı tıpına uymamız koşuluna bağlı olacaktır: Yani sessiz filmde çekim ardından çekimle, müzikteyse gelişen izleğin tümce ardından tümcesiyle. Bu soruna, işitsel ve görsel olayların genel bağlılaşımı konusunda var olan kuramların çözümlenmesiyle yaklaşmıştık. Ayrıca, görsel ve işitsel olayların özgül coşkularla bağlılaşımı sorununu da gözden geçirmiştik.

Bu sorunları aklımızdan çıkarmayarak, müzik ile renk arasındaki bağlılaşım sorununu tartışmıştık. Sonunda da, «salt» ses-renk eşdeğerlerin varlığının —doğada bulunsalar bile— yaratıcı çalışmada, arada bir «destekleyici» yolun dışında, belirleyici bir rol oynayamayacağı sonucuna varmıştık.

Belirleyici rol, yapıtın *görüntü yapısı*'nca oynanmaktadır: Genellikle benimsenmiş bağlılaşımları *kullanmaktan* çok, belirli bir *yapıtın ana konu ve izleğinin* gerektirdiği hangi çeşitten olursa olsun bağlılaşımların (ses ve görüntü, ses ve renk, vb.) görüntülerimizde *özgül yaratıcı bir yapıtı kurmasıyla...*

Şimdi, önceki bütün *genel öncüller*'den müzik ile görüntü arasındaki ilişkilerin kurulmasındaki *somut yöntemler*'e geçiyoruz. Koşullar ne denli değişirse değişsin bu yöntemler temelde değişmeyecektir: Bestecinin, müziği bir ayrımın «genel düşüncesi»ne ya da ayrımın kaba ya da ince kurgusuna göre hazırlamasının önemi yoktur. Ya da işlem ters yönde düzenlenmişse, yani yönetmen görüntü kurgusunu, daha önce hazırlanmış ve ses kuşağına saptanmış müziğe göre kuracaksa, yine önemi yoktur.

Aleksandr Nevski'de bu olanakların hepsinin harfi harfine uygulandığını belirtmek isterim. Bu filmde, çekimlerin, daha önce saptanmış müzik kuşağına göre kurgulandığı ayrımlar da vardır; görüntünün ince kurgusuna uygun olarak hazırlanmış

uzun müzik parçalarının yer aldığı ayrımlar da vardır; her iki yaklaşımın yer aldığı ayrımlar da. Hatta öykü meraklılarına gereç hazırlayacak ayrımlar da vardır. Böyle bir örnek, utku kazanan Rus askerleri için boruların ve davulların çalındığı savaş görünçlüğünde ortaya çıkar. Bu sevinçli an için müziğinde hangi belirli etkinin «görünmesi» gerektiğini Prokofiev'e anlatmanın yolunu bulamıyordum. Hiçbir yere varmadığımızı görünce, bu görünçlük için kimi «donatımlık» (aksesuarlık) çalgıların yapılmasını istedim; bu çalgılar (ses çıkarmaksızın) *görsel olarak* çalınırken filme aldım ve Prokofiev'e gösterdim. Prokofiev kendisine göstermiş olduğum borucuların ve davulcuların bu görüntülerinin eksiksiz «müziksel eşdeğeri»ni bana hemen hazırlayıp verdi.

Alman hatlarından çalınan büyük kornoların sesleri de benzer yoldan sağlandı. Aynı biçimde, ama ters yönde, partiturun kimi bölümleri kimi zaman, Prokofiev'in de benim de öngörmediğimiz yoğrumsal görsel çözümleri aklımıza getirdi. Çoğunlukla bunlar ayrımın birleşik «içsel ses»ine öylesine eksiksiz uydu ki, şimdi bize «daha önceden bu yolda tasarlanmış» gibi gelmektedir. Vaska ile Gavrilo Oleksiç'in görevlerinin başına gitmeden önce kucaklaştıkları görünçlük ile şövalyelerin dörtnala saldırıya kalktıkları ayrımın büyük bir bölümü böyledir: Her iki ayrımın da, bizim önceden tümüyle hazırlıksız olduğumuz etkileri vardır.

Bu örnekler, burada önerdiğimiz «yöntem»in bütün çeşitleme ve ayırtı olanaklarını yoklamak için «ileriye ve geriye doğru» denendiği yolundaki sözümüzü doğrulamak amacıyla verildi.

Peki bu görsel-işitsel karşılıkları kurma yöntemi nedir?

Bu sorun için verilecek yanıtlardan biri, safça bir yanıt, şu olacaktır: *Müzikteki salt gösterimsel (represantational) öğeler*'e eşdeğerler bulmak.

Böyle bir yanıt yalnız safça değil, aynı zamanda çocukça, üstelik anlamsız olur ve bizi Pavlenko'nun *«Kızıl Uçaklar Doğuya Uçuyor» («Red Planes Fly East»)* adlı romanındaki Şerşavin'in şaşkınlıklarına götürür:

«Çantasından üzerinde *Müzik* yazılı deri kaplı bir alıştırma defteri çıkardı....

Kadın «Nedir bu?» diye sordu.

«Müzikle ilgili izlenimlerim. Bir zamanlar, işittiğim her şeyi bir dizgeye indirgemeye çalışırdım, müziği anlamadan önce müziğin mantığını anlamak çabasındaydım. Sevdiğim yaşlı bir adam vardı, bir sinema piyanisti, Muhafızların eski albaylarından biri. Sordum ona: «Bu çalgıların sesi ne anlatıyor?» Yaşlı adam «Bu yürekliliktir» dedi. «Neden yüreklilik?» diye sordum. Omuzlarını kaldırdı. «Do majör, si bemol majör, fa diyez majör sağlam, kararlı, soylu seslerdir» diye açıkladı. Film başlamadan önce onu görmeyi alışkanlık haline getirmiştim; sigara içmediğimden, payıma düşeni ona veriyordum ve müziğin nasıl anlaşılacağını soruyordum....

«Sinemada onu ziyaret etmeyi sürdürdüm. Şekerlerin sarıldığı kâğıtlara, çaldığı parçaların adlarını ve duygusal etkilerini yazıyordu. Alıştırma defterini aç da birlikte gülelim»....

Kadın okudu:

«Rubinstein'ın *«Şeytan»*ından *(«Demon»)* «Genç Kızların Şarkısı»: Üzüntü.

«Schumann'ın *«Düşlem Parçaları,* No. 2» *(«Fantasiestücke»):* Esin.

«Offenbach'ın *«Hoffmann'ın Masalları»*ndan *(«The Tales of Hoffmann»)* barkarol: Aşk.

«Çaykovski'nin *«Maça Kızı»*nın açılışı: Hastalık».

Kadın defteri kapadı:

«Daha fazla okuyamam. Senden utanıyorum».

Adam kızardı, ama pes etmedi:

«Biliyor musun, yazdım, durmadan yazdım. Dinledim, notlar aldım, karşılaştırdım, derledim. Bir gün adamcağız büyük, esinlendirici, şen, yüreklendirici bir şey çalıyordu, hemen neyi anlattığını anlayıverdim: Kendinden geçme. Parçayı bitirdi ve bana bir not kâğıdı attı. Kâğıtta Saint-Saëns'ın *«Ölüm Dansı»*nı *(«Danse Macabre»),* yani korku ve yılgı izleğini çaldığı yazılıydı. O zaman üç şeyi anladım. Birincisi, benim albay müzikten zerrece anlamıyordu; ikincisi, aptalın tekiydi; üçüncüsü, ancak demircilik yaparak demirci olunabilirdi» (111).

Böylesine apaçık saçma tanımlamaların yanı sıra, bu biçimde, *müziğin dar bir açıdan gösterimsel anlaşılışı*'na birazcık yaklaşan herhangi bir tanımlama insanı ister istemez en yavan çeşidinden bir görüntülemeye sürükler; doğallıkla eğer herhangi bir nedenle böyle bir görüntüleme gerekiyorsa:

«Aşk»: Birbirine sarılan bir çift.

«Hastalık»: Karnının üstünde termofor bulunan yaşlı bir kadın.

«Barkarol»ün aklımıza getirdiği görüntülere bir dizi Venedik görünümü ve «*Maça Kızı*» açılışına çeşitli St. Petersburg görünümleri de eklersek ne olur? Sevgililerin «resimlenmesi» ile yaşlı kadının «resimlenmesi» gözden yitip gider.

Ama bu Venedik «görünçlükleri»nden yalnızca suyun *gidip gelme* devinimleri ile kanalların yüzeyine yansıyan *ışığın gidip gelme* devinimlerini alırsanız, kendinizi bu «resimleme» parçaları dizisinden en azından bir basamak yukarıya yükseltip bir barkarolün *duyulan iç devinimi*'ne yanıt bulmağa daha çok yaklaşırsınız.

Bu içsel devinimden doğan «kişisel» görüntülerin sayısı sınırsızdır.

Üstelik, hepsi de aynı duyuya dayandığından tümü de bu içsel devinimi yansıtacaktır. Bu, Offenbach'ın «Barkarol»ünün Walt Disney'nin ellerindeki ustaca kullanılışı bile kapsar[1]: Bu filmde görsel çözüm bir tavuskuşudur; kuşun kuyruğu donuk bir ışıkla «müziksel» biçimde titrer; bu kuş bir su birikintisine baktığında orada donuk renkli kuyruk tüylerinin, başaşağı biçimde titrediğini görür.

Venedik görünçlüklerinden alınanların özüne uygun olarak akla gelebilen bütün bu yaklaşmalar, uzaklaşmalar, dalgalanmalar ve donukluklar, Disney'ce müziğin devinimiyle aynı ilişki içinde korunmuştur: Tavusun açılan kuyruğu ile bunun sudaki yansıması, büyüyen kuyruğun suya yakınlığıyla orantılı
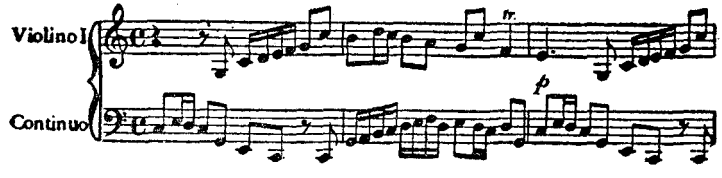
[1] **Bir Tüyün Kuşları (Birds of a Feather) (Silly Symphony** dizisinden, 1931) **(E.)**.

olarak, birbirine yaklaşır ya da birbirinden uzaklaşır; kuyruktaki tüyler de dalgalanır ve donuk donuk titrer.

Burada önemli olan nokta, bu görüntülerin hiçbir biçimde «Barkarol»ün «aşk izleği»yle çelişmemesidir. Burada yalnızca sevgililerin belirli bir özelliğinin, «sevgililerin görüntüsü»nün yerine geçirilmesi söz konusudur: Birbirine yaklaşmaların ve birbirinden uzaklaşmaların değişip duran donuklukları. Bu özellik, hem Disney'nin bu ayrımdaki resim deyişi hem de müziğin devinimi için harfi harfine aktarılan bir görüntü yerine bir *düzenleme temeli* sağlamaktadır.

Örneğin Bach, izleğini belirleyen temel devinime bir anlatım kazandıran bu *devinim* yollarını sonsuza dek arayarak, müziğini bu aynı temel üzerine kurar. Albert Schweitzer, Bach'la ilgili yapıtında bunu doğrulayan sayısız müzik örnekleri sunar. Bunlar arasında «*Noel Kantatı*»nda (No. 121) (112) yer alan şu tuhaf durum da vardır:

«Bach'ın müzikte ne denli ileriye gidebileceği, Noel Kantatı olan «*Christum wir sollen loben schon*»da (No. 121) görüldü. Aryanın betiği (metni) olan «Johannis freuden volles Springen erkannte dich mein Jesu schon», Ermiş Luka'ya göre «*İncil*»deki şu bölümle ilgilidir: «Ve Elizabet, Meryem'in selamını işitince, çocuk onun rahminde sıçradı». Bach'ın müziği, yeğin çırpınmaların uzun dizilerinden başka bir şey değildir:



Tümüyle başka türden bir besteci, Giuseppe Verdi de Léon Escudier'ye bir mektubunda buna benzer ama bu denli isteklice olmayan bir araştırmasını açığa vurmaktadır:

«Bugün Ricordi'ye '*Macbeth*'in bitmiş, tamamlanmış son perdesini gönderdim....

«'*Macbeth*'i dinlediğinizde savaş için bir *füg* yazdığımı göreceksiniz!!!. Bir *füg* mü? Ben ki, okul kokan her şeyden tik-

sinirim ve neredeyse otuz yıldan beri böyle bir şey yapmamışım!!! Ama size şunu söyliyeyim ki, müzik biçimi bu olayda tam ereğine vardı. Konunun ve karşı-konunun yinelenmesi, uzlaşıksızlıkların (dissonances) çarpışması, birbiriyle çatışan sesler bir savaşı yeterince anlatıyor....» (113).

Müziksel ve görsel görüntüler, daracık «gösterimsel» öğeler yardımıyla ortak bir ölçüye gerçekten vurulamaz. İnsan, müzik ile görüntü arasındaki gerçek ve derin ilişkiler ve orantılardan söz açarsa, bunu ancak müzik ile görüntünün *temel devinimleri,* yani düzenlemeli ve yapısal öğeleri arasındaki ilişkilerle ilgili olarak yapabilir; çünkü «görüntüler» ile müziksel imgelerin ürettiği «görüntüler» arasındaki ilişkiler algılama yönünden öylesine bireyseldir ve öylesine somutluktan yoksundur ki, bunlar tümüyle yöntemsel «kurallar»ın herhangi birine uymazlar. Bach örneği bunun açık bir kanıtıdır.

Bu konuda gerçekten «ortak ölçüye vurulabilir» olandan, yani hem belirli bir müzik parçasının yapısal yasasının hem de belirli bir görsel gösterimin yapısal yasasının temelindeki devinimden söz açabiliriz.

Burada dengelemeyi sağlayan dizemin ve sürecin yapısal yasalarının anlaşılması ve bu ikisinin gelişmesi, ikisi arasındaki birliği sağlamakta yalnızca sağlam bir temel oluşturur.

Bunun nedeni, düzenlenmiş devinimin anlaşılmasının yalnızca herhangi bir sanatın kendine özgü verilerindeki eşit ölçüyle «özdekleşmesi» değildir; bunun gerçek nedeni böyle bir yapısal yasanın, genellikle, ele alınan izleğin içine döküldüğü gereç ne olursa olsun, bu izleğin yaratıcı yapıtın bir görüntüsü ya da biçimi yardımıyla oluşmasına doğru bir ilk adım olmasındandır.

Kuram söz konusu olduğu sürece bu açıkça anlaşılır. Ama uygulamaya geçildiğinde ne olur?

Uygulama bu ilkeyi daha da yalınlık ve açıklıkla ortaya koyar.

Uygulama aşağı yukarı şu çizgiyi izleyerek ortaya çıkar:

Hepimiz belirli müzik parçalarından «saydam», «devimsel», «belirli biçimi var» ya da «belirsiz ana çizgileri var» diye söz açarız.

Böyle davranırız, çünkü içimizden çoğu müziği dinlerken belirsiz ya da açık, somut ya da soyut, o belirli müzikle ilgili algılarımızla az çok özellikle ilişkili ve denk düşen kimi yoğrumsal görüntüleri gözümüzün önüne getiririz.

Somut ya da devimsel bir görüntülemeden çok, pek az rastlandığı üzere, soyut bir görüntülemede, birilerinin Gounod'nun tepkisiyle ilgili saptaması anlamlıdır: Gounod, Bach'la ilgili bir dinletide birdenbire ve düşünceli bir tarzda «Bu müzikte sekizgen bir şey buluyorum....» demiş.

Gounod'nun babasının «seçkin bir ressam», anneannesinin de «hem müzikçi hem de ozan» (114) olduğunu anımsarsak bu gözlem bize daha az şaşırtıcı gelir. Her iki izlenimin akımı Gounod'nun çocukluğu boyunca öylesine canlıydı ki, anılarında, müzikte olduğu denli yoğrumsal sanatlarda da çalışma fırsatının kendisine aynı ölçüde çekici geldiğini yazmıştı.

Ama son çözümlemede böyle bir «geometricilik» o denli olağandışı olmayabilir.

Örneğin Tolstoy, böyle bir geometrik çizimle, Nataşa'nın imgeleminde çok daha çapraşık bir görüntü, bir erkeğin eksiksiz görüntüsünü oluşturur: Nataşa, Pierre Bezukov'u annesine «mavi çeyrek daire» diye anlatır (115).

Bir başka büyük gerçekçi olan Dickens de, arada bir kahramanlarının görüntülerini yine böyle tıpatıp «geometrik yollar»la gösterir; zaten ancak böyle durumlarda ve ancak bu yollarla bir özyapının tüm derinliği ortaya serilebilir.

*«Güç Zamanlar»*ın *(«Hard Times»)* açılış sayfasındaki B. Gradgrind'e bakınız: Ayraçlar, sayılar ve olgular, olgular, olgular adamı.

«Görünçlük bir okul dersliğinin yalın, çıplak, tekdüze kubbesiydi; başkanın köşeli işaretparmağı, her tümcenin altını müdürün yeninin üzerine bir çizgi çekerek gözlemlerini vurguluyordu. Bu vurgulama, başkanın, kareyi andıran alnıyla da destekleniyordu. Bu karenin tabanında kaşları yer alıyor; gözleriyse iki karanlık mağarada kendine rahatça yer buluyor, bir yandan da alnının duvarıyla gölgeleniyordu.... Başkanın inatçı tavırları, dört köşe ceketi, dört köşe ayakları, dört köşe omuzları, yalnız bu kadar değil, baş edilmez bir olgu gibi rahatsız edici

bir kavrayışla adamın boğazına sarılmış olan boyun atkısı, bütün bunlar bu vurgulamayı destekliyordu.

'Bu yaşamda olgulardan başka bir şey istemiyoruz, bayım, Olgulardan başka bir şey!»

Müziği olağan görüntüleyişimizin bir başka örneği de kuşkusuz bireysel değişiklikler ve az ya da çok anlatımsallık dereceleriyle müzikteki kimi ayırtılarda duyduğumuz bu devinimi her birimizin ellerimizin devinimiyle «betimlemek»teki yeteneğimizdir.

Aynı şey şiir için de doğrudur; şiirde de dizem ve ölçü, ozanca her şeyden önce devinimin görüntüleri olarak duyulur.

Ölçü ile devinim arasındaki bu özdeşliği ozanın nasıl duyduğunu Puşkin «*Kolomna'daki Evceğiz*»in alaycı altıncı kesiminde (kıtasında) incelikle dile getirmişti:

Dur dinlen, beşli ölçüler durak ister
İkinci birimin ardından, orası öyle;
Yalpalatır yoksa çukurlar, tümsekler.
Uzanınca divana boylu boyunca yine de
Sarhoş bir sürücü gibi hissederim kendimi
Mısır tarlasında sarsılıp giden arabadayım sanki (116).

Bir olayın devinimini dizeye aktarmanın en güzel örneklerinden kimilerini de yine Puşkin verir.

Örneğin bir dalganın çarpıp dağılışı. Rusça, değirmi biçimde yükselip çarparken ses çıkaran bir dalganın tüm devinimini yerli yerinde ve özlü olarak anlatan bir sözcükten yoksundur. Almanca bu konuda daha talihlidir: Bu devimsel görüntüyü şaşmaz bir doğrulukla taşıyan bir bileşik sözcüğü vardır; *wellenschlag*. Baba Dumas, bir yerlerde, Fransızcanın yazarları şöyle yazmaya zorladığından yakınır: «Bir yüzeye çarpan suyun sesi». Buna karşılık bir İngiliz yazarının elinde bunu tek başına anlatan varsıl bir sözcük vardır: «splash».

Yine de herhangi bir ulusun yazınında, *dalgaların çarpışındaki devimselliğin şiirin devinimine çevrilmesini,* Puşkin'in

«*Tunç Atlı*»sındaki su baskını bölümündeki denli başarıyla gerçekleştireni olduğunu sanmıyorum. Şu çok ünlü

Gör bak: Sulardan açarak kendine bir yol
Triton gibi beline dek suda yüzüyor Petropol!

koşasından (beytinden) sonra, su baskını birden ortaya çıkar:

Kuşatma! Saldırı! Sular öfkeli,
Girer pencerelerden uğrular gibi.
Kayıklar savrulup camlara çarpar,
Sürüklenir içleri sırsıklam sandıklar.
Tahtalar, damlar, kulübeler hep yıkılmış;
En zengin tüccarın malı çevreye dağılmış;
Miskin yoksulun değersiz varı yoğu,
Köprüler, tufanın önüne katıp kovduğu;
Su basmış mezarlıklardan fırlayan tabutlar,
Kentin ötesinde berisinde yüzüp dururlar![1] (117).

Yukarıda sunulan gerece dayanarak, görsel-işitsel birleştirmeler yöntemine yalın, kestirme bir yaklaşımı ortaya koyabiliriz.

Belirli bir müzik parçasının devinimini nasıl kavrayacağımızı bilmemiz gerekir; bunun için de müziğe karşılık olan yoğumsal düzenlemenin temeli olarak bu devinimin yolunu (çizgisini ya da biçimini) belirlemeliyiz.

Böyle bir yaklaşımın daha önceden verilmiş örnekleri vardır; örneğin bale düzenlemesinde, yoğrumsal düzenlemenin, önceden sıkı sıkıya belirlenmiş müziksel çizgiler üzerine kurulması gibi. Burada partiturun devinimi ile görünçlüklemenin devinimi arasında tam bir denk düşme vardır.

Bununla birlikte, önümüzde düzenlemede birbirinden değişik, ama en azından özgün esnekliği yönünden eşit «bağım-

---

[1] Daha önce başka bir yerde, bu dizelerdeki bir dalganın çarpışını, yuvarlanışını, parçalanışını tıpatıp «yeniden vermenin» **herhangi** bir çeviride nasıl tüm anlamını yitireceğini belirtmiştim (E.).

sızlık»ta[1] bir dizi çekim varsa, elimizdeki müziği göz önünde tutarak, ancak yukarıdaki koşullara uygun biçimde müzikle karşılıklılıklarını kanıtlamış çekimleri seçmeli ve düzenlemeliyiz.

Bir besteci de daha önceden kurgusu yapılmış bir film ayrımını ele aldığında aynı biçimde davranmalıdır: Besteci, hem bütün kurgunun yapısı hem de çekimden çekime aktarılan düzenleme çizgisindeki —hatta çekimler *içindeki* düzenlemelerdeki— görsel devinimi çözümlemek zorundadır.

Bir sanat yapıtının temelinde yatan devinim, izlekten soyutlanmış ya da yalıtılmış değildir; bu devinim, izleğin kendisiyle anlatıldığı bu görüntünün genelleştirilmiş yoğrumsal cisimlenmesidir (embodiment).

«Yükselerek», «genişleyerek», «kırık», «tıkız», «sendeleyerek», «akıcı biçimde gelişerek», «bölük pörçük», «zikzak çizerek», bu devinimi daha soyut ve genel durumlarda nitelemekte kullanılan terimlerdir. Vereceğimiz örnekte böyle bir çizginin nasıl yalnızca devimsel özellikler taşımakla kalmayıp, *bu* izleğe ve *bu* görüntüye özgü bir dizi temel öğeler ve anlamlar karmaşasını içerebildiğini göreceğiz. Kimi zaman oluşturulacak görüntünün birincil cisimlenmesi *titremleme*'de* (intonation) bulunacaktır. Ama bu, temel koşulları etkilemeyecektir, çünkü titremleme, tüm görüntünün ana çizgisini oluşturmakta temel etken işini görmesi gereken aynı *coşku devinimi*'nden çıkan *sesin devinimi*'dir.

Herhangi bir titremlemeyi bir davranışla ya da müziğin devinimiyle anlatmayı öylesine kolaylaştıran da bu olgudur. Müzik deviniminin temelinden yola çıkarak bütün bu belirtiler eşit güçle fışkırır: Sesin titremlemesi, davranışlar ve müziği yö-

---

[1] Yalnızca herhangi bir ayrım içinde **izleksel** olarak düzenlenebilmeleri anlamında «bağımsız». Aşağıda ele alınan «bekleyiş ayrımı»nın on iki çekimi tam da bu çeşittendir. Bunlar yalnızca **izleksel ve anlatısal-bilgisel** doğalarıyla herhangi bir sırada düzenlenebilir. Kesin düzenlemeleriyse yapının salt yorumlayıcı ve coşkusal gerekleriyle belirlenmiştir (E.).

neten adamın devinimleri. İleride bu noktayı daha ayrıntılı olarak ele alacağız.

Burada, herhangi bir devinimin niteliğini görüntülemede bu *arı çizgi*'nin, yani düzenlemenin özellikle «çizemsel» olan ana çizgisinin *birçok yoldan* ancak *biri* olduğunu vurgulamak istiyoruz.

Bu çizgi —devinimin yolu—, değişik koşullarda ve yoğrumsal sanatın değişik yapıtlarında, salt çizgisel olanların dışındaki yollarla da çizilebilir.

Örneğin devinim, ışıktaki değişen ayırtılar yardımıyla ya da yapının renk görüntüleriyle ya da oylumların ve uzaklıkların birbiri ardından ortaya konmasıyla da, yine aynı başarıyla, çizilebilir.

Rembrandt'ta «devinim çizgisi» açık-koyunun değişen yoğunluklarıyla çizilmiştir.

Delacroix bu çizgiyi, biçimlerin tablonun oylumunda dağılışına bakan izleyicinin biçimden biçime atlayan gözünün izlediği yolda bulmuştur. Delacroix, *«Günlük»*ünde *(«Journal»)*, Leonardo'nun «toplarla resim çizmek biçimindeki eski yöntem»i (118) kullanışına duyduğu hayranlığı belirtmiştir; çağdaşları Delacroix'nın da bütün yaşamı boyunca bu yöntemi kullandığını bize söylerler.

Delacroix'nın çizgi ile biçim konusundaki düşüncelerinin çok yakın bir yankısını, Balzac'ın Frenhofer'inde *(«Bilinmeyen Başyapıt»/«Le Chef-d'oeuvre inconnu»*de) buluruz: İnsan vücudu çizgilerden oluşmamıştır ve «tamı tamına konuşmak gerekirse, her şeyin dolgun olduğu doğada çizgi yoktur».

Bu görüşe karşıt olarak, «çevre çizgisi» (contour) düşkünü olan William Blake'e başvurabiliriz. Blake'in şu dokunaklı haykırışı:

Ah sevgili Anaç çizgi, en akıllıca bilginin çizgisi.... (119)

onun Sir Joshua Reynolds'a yönelttiği en sert çıkışları arasında yer alır ve Sir Joshua'nın çevre çizgisinin belirginliği konusundaki yetersizliğinden kaynaklanır.

Şurasını açıkça belirtmek gerekir: Tartışmamız sanat yapıtındaki *devinim olgusu* üzerinde değil, bu devinimin *cisimlendi-*

rilmesi yolları üzerindedir. Çeşitli ressamların yapıtını birbirinden ayıran ve niteleyen de budur.

Dürer'in yapıtında bu tür devinim, çoğunlukla betilerindeki (figürlerindeki) *orantıların kesin matematik formüllerin almaşıklanmasıyla* anlatılmıştır.

Bu tutum, öbür ressamların, özellikle Michelangelo'nun anlatımından çok değişik değildir. Michelangelo'nun dizemi, kişilerindeki kasların dalgalanması ve şişkinliğiyle gelişir; böylece bu kişilerin yalnız devinimini ve durumunu değil, ama her şeyden önce sanatçının coşkularının tüm yelpazesini de dile getirir[1].

Piranesi de kendi özel çizgisiyle —devinimlerden ve «*karşıoylumlar*»ın çeşitlenmelerinden ortaya çıkan çizgisiyle— en az bunun kadar coşkulu bir tutumu açığa vuruyor: «*Hapishaneler*»indeki *(«Carceri»)* kırık kemerler ve kubbeler, sonu gelmez basamaklarının çizgileriyle iç içe geçmiş devinim çizgileri, biriken *uzamsal füg*'ü *çizgisel bir füg*'le kırmaktadır.

Van Gogh da sanki çizgilerinin kaçışını renklerin patlayışıyla umutsuzca kaynaştırma çabasıyla, çizginin devinimini de rengin kalın kıvrımlarıyla yine buna benzer biçimde ortaya koyar. Van Gogh, bilmesi olanaksız bulunan Cézanne'ın bir yasasını, kendi bildiğince gerçekleştirir. Bu, Cézanne'ın tümüyle değişik biçimde gerçekleştirdiği bir yasadır:

«Çizim (dessin) ile renk birbirinden hiç de ayrı değildir....» (121).

Üstelik herhangi bir «bildirişimci» böyle bir «çizgi»nin varlığını anlar. Herhangi bir bildirişim aracında çalışan bir kimse, çizgisini yoğrumsal öğelerle değilse mutlaka «dramatik» ve izleksel öğelerden kurmuştur.

---

[1] Gogol'un Michelangelo konusunda söylediklerini anımsayabiliriz: «Michelangelo için vücut yalnızca ruhun gücünün, acılarının, çığlıklarının, yenilmez doğasının açığa vurulmasına yarar. Michelangelo için yalnızca yoğrumsal olan yön bir yana itilmiştir. İnsanın çevre çizgisi, simgesel işlevinden dolayı dev ölçülere ulaşmıştır. Sonuç insan değil insanın tutkularıdır» (120) (E.).

Bu konuda şunu aklımızdan çıkarmamalıyız: Görüntü ile müzik arasındaki «birbirinin yerini tutmalar»ın seçimi, ne bu «çizgiler»den herhangi biriyle ne de birlikte kullanılan bu çizgilerden çoğunun uyumuyla sağlanmalıdır.

Sinemada bu konuda şunu unutmamalıyız: Görüntü ile müzik arasındaki «birbirinin karşılığı olmalar»ın seçimi, bu «çizgiler»den herhangi biriyle de, bir arada kullanılan çizgilerin çoğunun uyumuyla da sağlanmamalıdır. Bu genel ve kesin verilerin dışında, belirli bir durumdaki koşullarda hepsi de eş ölçüde olanaklı seçimler arasında *doğru kişinin, doğru yüzün, doğru nesnelerin, doğru eylemlerin ve doğru ayrımların* seçimini yine aynı yasa belirlemelidir.

Sessiz film günlerinde birçok durumda (örneğin *Potemkin*' de «Vakulinçuk İçin Yas» ayrımında gittikçe yoğunlaşan omuz çekimleri yardımıyla acının gittikçe yükselen «çizgi»sinin gerçekleştirilmesinde) *tipleme** yüzlerinin «orkestralanması»ndan söz açmıştık.

Bunun gibi, sesli filmlerde de, yukarıda sözünü ettiğimiz üzere *Aleksandr Nevski*'deki Vaska ile Gavrilo Oleksiç'in *ayrılık kucaklaşması*'nda olduğu gibi, böyle durumlar ortaya çıkabilir. Bu, müzik partiturunun ancak belirli bir noktasında kendini gösterebilir: Tıpkı aynı filmde saldırı ayrımının belirli bir noktasında kullanılan Alman şövalyelerinin giydikleri tolgaların omuz çekimlerinin, bu noktadan önce kullanılamayacağı gibi. Çünkü müzik ancak bu noktada genel çekimlerde ve boy çekimlerinde anlatılan özelliğinden, dörtnala gidiş ve buna benzer devinimlerin omuz çekimlerini gerektiren dizemsel görsel vuruşlara dönmektedir.

Bunun yanı sıra, kuşkusuz en *vurucu* ve dolaysız izlenimin *müzikteki devinimin görsel çevre çizgisinin* (çerçevenin çizisel düzenlemesinin) *devinimiyle uyumundan* sağlanacağını yadsıyamayız; çünkü bu çevre çizgisi, ana çizgi ya da çizgi, devinim düşüncesinin en canlı «vurgulayıcı»sıdır.

Ama şimdi bunları bırakalım da, çözümleme konumuza dönelim ve *Aleksandr Nevski*'nin 7. Makarasının *başlangıcından alınan* bir parça yardımıyla, belirli bir sıralamada ve belirli bir uzunluktaki bir dizi çekimin, müzik partiturundaki belirli bir

parçaya neden ve nasıl, başka herhangi bir yolda değil de belirli bir yolda bağlandığını göstermeye çalışalım.

Burada birbirini izleyen bu *düşey karşılıklar*'ın «gizem»ini ortaya çıkarmaya çalışacağız. Bu düşey karşılıkların, hem müzik hem de görüntüdeki devinimin temelinde yatan *özdeş bir devinimle* müziği adım adım çekimlere bağladığını göreceğiz.

Burada özellikle ilginç olan yön, müziğin, görüntü öğesinin bütünüyle bitmiş olan kurgusuna uygun olarak bestelenmiş olmasıdır. Bundan sonra gelen ve çekimlerin, daha önce saptanmış müzik kuşağına uydurulduğu saldırı görünçlüğünde yönetmen, tamamlanmış müzik devinimini nasıl kavramışsa, burada da besteci, izleğin devinimini aynı ölçüde eksiksiz kavramıştır.

Bununla birlikte, bu, her iki durumda da görüntü ile müziği *devinim yoluyla* örgensel olarak birleştirmekte kullanılan özdeş yöntemin kendisidir. Bundan dolayı görsel-işitsel birleştirmeler sürecinin hangi öğeyle başladığı, yöntemsel bakımdan hiçbir önem taşımaz.

Aleksandr Nevski'nin görsel-işitsel yönü, en eksiksiz kaynaşmasına «Buz Üstündeki Savaş»ta, özellikle «Şövalyelerin Saldırısı» ile «Şövalyelerin Cezalandırılması»nda erişir. Bu yön, aynı zamanda, belirleyici bir etken olur; çünkü *Aleksandr Nevski*'nin bütün ayrımları içinde eleştirmenler ve izleyiciler için en etkileyici, en unutulmaz olanı, saldırı ayrımıdır. Görsel-işitsel karşılıklar yönünden bu ayrımda kullanılan yöntem, filmin herhangi bir ayrımında kullanılmış olandır. Bundan dolayı çözümlememiz için, basılı sayfa üzerine doyurucu biçimde aktarılabilecek bir parçayı seçeceğiz: Çapraşık bir bütünün hemen hemen *devinimsiz* görüntülerle sonuçlandırıldığı, görüntülük yerine sayfa üzerinde gösterildiğinde en az yitime uğrayacak bir parça. İşte, çözümlememiz için böyle bir parçayı seçtik.

Bunlar, «Buz Üstünde Savaş»ın arifesinde, üzüntü ve kaygıyla dolu bir geceyi izleyen, saldırı ile savaşın başlangıcından önce yer alan «kaygılı bekleyiş öncesi»nin on iki çekimidir. Bu on iki çekimin izleksel içeriğinin yalın bir birliği var: Buz tutmuş Çudskoye Gölünün kıyısındaki Karga Kayası üstünde

Aleksandr ve aynı kayanın dibindeki Rus birlikleri, düşmanın boy göstereceği çevreni (ufku) gözlerler.

Bu kitabın sonuna konan bir çizem (diyagram), dört bölümü gösteriyor. Bunlardan ilk ikisi çekim-resimler ile müzik ölçülerinin birbirini izleyişini gösteriyor ve ikisi birlikte durumu ortaya koyuyor: XII resim, 17 ölçü. (Resimler ile ölçülerin bu özel sıralanışı, çözüm süreci içinde açıklanacaktır; bu sıralanış, müzik ile resmin baş içsel bileşenleriyle (components) bağlantılıdır).

Şimdi bu XII çekimi ve bu 17 müzik ölçüsünü, çizemde görüldüğü gibi değil de, görüntülükteki algılayışımızın deneyimine dayanarak gözümüzün önüne getirelim. Bu görsel-işitsel dizinin, dikkatimizi en çok çelen parçası hangisidir?

En güçlü izlenim IV. çekimin izlediği III. çekimden gelir gibidir. Şunu hiç unutmayalım: Bu izlenim, yalnızca film üzerine saptanmış çekimlerden gelmiyor. Bu izlenim, bu iki çekimin, bunun karşılığı olan müzikle birleşmesinin yarattığı ve insanın gösterim salonunda edindiği *görsel-işitsel* bir izlenimdir. Bu iki çekim, III ile IV çekimleri, müziğin 5, 6 ile 7, 8 ölçülerine karşılıktır.

Bunların en etkileyici ve en dolaysız görsel-işitsel öbek olduğu, bu iki çekim gösterilirken, bu dört ölçünün piyanoda bunlara «eşlik ederek» çalınmasıyla doğrulanabilir. Bu izlenim, adı geçen parçanın Devlet Sinema Enstitüsü'nde öğrencilere gösterilişi sırasında doğrulanmıştır.

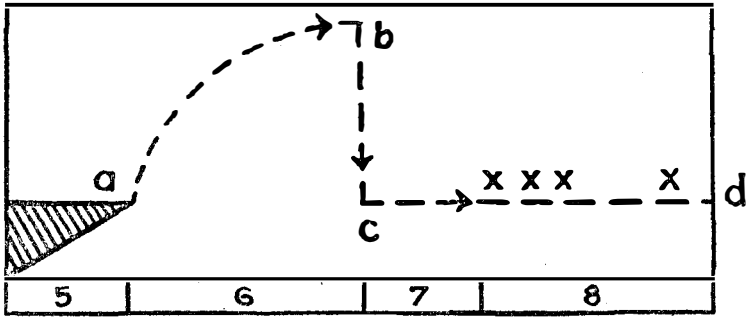
Bu dört ölçüyü alın ve müzik deviniminin yol açtığı devinim çizgisini havada elinizle çizmeye çalışın.

İlk uygu (chord), bir «sıçrama tahtası» gibi görüntülenebilir.

Bunu izleyen beş tane sekizlik nota, yükselen bir diziyi (scale) izlediğinden, gözümüzün önünde doğallıkla *iyice yükselen bir çizgi* olarak belirecektir. Bundan dolayı, bu bölümü dikine yükselen bir çizgi yerine, elimizin devinimine uygun bir yay parçası *(ab)* olarak belirteceğiz.

Bundan sonra (7. ölçünün başındaki) uygudan önce, iyice vurgulu bir onaltılık yer alır. Bu da, bu koşullarda, birden orta-

ya çıkan bir düşüş izlenimi verecektir: *bc*[1]. Bundan sonra gelen ve tek bir notanın dört kez yinelenmesiyle oluşan dizi —es' lerle birbirinden ayrılmış sekizlikler—, doğal olarak *yatay bir davranışla* anlatılabilir. Burada sekizlik notalar, *c* ile *d* arasındaki eşit vurgularla belirtilmiştir.

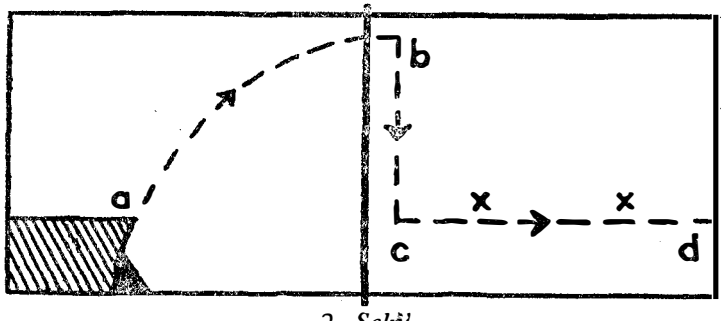


1. Şekil

Bu çizgiyi çekelim (1. Şekil'de: *bc* ile *cd*) ve müziğin deviniminin bu çizemini, partiturda buna karşılık olan ölçülerin üzerine koyalım.

Şimdi de bu müziğe «karşılık olan» III. ve IV. çekimlerin ana çizgileri üzerinde *gözün deviniminin çizemi*'ni anlatalım.

Bu da yine elinizin bir devinimiyle gösterilebilir. Bu durumda karşımıza iki çerçevenin çizgisel (linear) düzenlemesindeki *devinim*'i gösteren şu resim çıkacaktır:



2. Şekil

[1] Ezgisel yönden bu «düşüş» duygusu, si'den sol diyez'e atlamayla gerçekleştirilmiştir (E.).

Elimizin devinimi *a*'dan *b*'ye yukarıya doğru değirmileşecek ve göğün alttaki daha aydınlık bölümü üzerinde yer alan koyu bulutun üzerinden bir yay çizecektir.

b'den *c*'ye, *bakışımızın aşağıya doğru* birden *düşüşü* yer alacaktır: Bu da III. çekimin üstteki çerçeve çizgisinden başlayıp I. çekimin hemen hemen alt çerçeve çizgisine uzanacaktır. Bu düşey durumda en uzun düşüş sağlanabilir.

c'den *d*'ye, ne yükselen ne alçalan bir devinim olmaksızın, ama birliklerin yatay çizgisinin üzerine çıkan bayrakların ucuyla iki kez kesintiye uğrayarak, *dümdüz yatay* bir çizgi uzanır.

Şimdi bu iki çizemi karşılaştıralım. Ne buluyoruz? Devinimin bu iki çizemi birbiriyle tıpı tıpına çakışıyor, yani *müziğin devinimi ile yoğrumsal düzenlemenin çizgilerini izleyen gözün devinimi arasında eksiksiz bir uyum* buluyoruz.

Başka bir deyişle, *hem müziksel hem de yoğrumsal yapıların temelinde aynı devinim yatmaktadır.*

Bu devinimin, coşkusal devinimle de birleştirilebileceğine inanıyorum. Çelloların do minör dizisinde yükselen tremolosu, açıkça, gittikçe artan bekleyiş havası denli, gittikçe artan yoğun coşkuya da eşlik etmektedir. Uygu, bu havayı koparır gibidir. Sekizlik notalar dizisi, devinimsiz duran birlikler çizgisini betimler gibidir: Birliklerin duyguları bütün cepheye yayılmıştır. Bu duygu, V. çekimde yine yükselir, VI. çekimde yenilenen bir gerilimle ortaya çıkar.

7. ile 8. ölçülere denk düşen IV. çekimin, müzikteki sekizlik notalara karşılık, iki bayrak içerdiğini belirtmek ilginçtir. Bakışımız iki kez bu bayrakların üstünden geçer, böylelikle cephe, çerçeve içinde gerçekte gördüğümüzden iki kat geniş gibi görünür. Göz soldan sağa geçerken, sekizlik notalara bayraklarla birlikte «tempo tutar»; geri kalan iki nota, bakışı sağdaki çerçeve çizgisinden öteye, düşgücümüzün birliklerin ilk sırasını sonsuza dek uzattığı yere yöneltir.

Yan yana gelen bu iki çekimin, dikkatimizi özellikle neden çektiği şimdi aydınlanmış olmaktadır. Devinimin yoğrumsal öğesi ile müziğin devinimi burada en yüksek ölçüdeki anlatımsallıkla çakışmaktadır.

Şimdi yine de daha ileriye gidelim ve «ikinci sırada» dik-

katimizi neyin çektiğini bulmaya çalışalım. Bu ayrımı yeniden gözden geçirdiğimizde, I., VI-VII., IX-X. çekimlerin dikkatimizi çektiğini görürüz.

Bu çekimlerle birlikte müziğe de daha yakından baktığımızda, III. çekimdeki müziğin yapısına benzer bir yapı buluruz. (Genellikle söylemek gerekirse, bütün bu parçanın müziği, gerçekte her biri iki ölçülü ve birbiriyle belirli bir yolda almaşıklaşan iki *A* ve *B* ölçüsünden oluşmuştur. Burada ayırıcı etken, her ikisinin de yapı bakımından *A* tümcesine bağlı olmakla birlikte, titremsellikte değişik olmalarıdır: 1. ve III. çekimlerdeki müzik bir titremsellikteyken [do minör], VI-VIII. ile IX-X. çekimler bir başka titremselliğe [do diyez minör] bağlıdır. Bu titremsellik değişikliğinin ayrımın izleksel anlamıyla ilişkisi, V. çekimin çözümlenmesinde aydınlatılacaktır.)

Böylelikle I., VI-VII. ve IX-X. çekimlerin müziği, III. çekimde bulduğumuz (bak. 1. Şekil) devinimin çizemini yineleyecektir.

Ama bu çekim-resimlere bakarsak, III. ve IV. çekimleri, bunların müziğiyle (5, 6, 7, 8. ölçüler) «kaynaştıran» müziksel devinimin çizgisiyle aynı çizgisel düzenleme çizemini mi buluruz?

Hayır.

Yine de bir görsel-işitsel birlik duygusu, bu birleştirmelerdeki denli güçlü görünmektedir.

Niçin?

Bunun açıklaması, devinim çizgisinin anlatımındaki çeşitli olanaklar üzerinde daha önceki tartışmamızda bulunabilir. III. ve IV. çekimler için bulduğumuz devinim çizeminin *yalnızca a—b—c* çizgisiyle sınırlanmasına gerek yoktur; bu çizem, elimizdeki *herhangi* yoğrumsal gereç yardımıyla anlatılabilir. Böylelikle uygulamada, yukarıda önerilen varsayımsal durumlarla karşı karşıya bulunuyoruz.

Şimdi de, bundan önceki tartışmamızı, üç yeni durumun —I., VI-VII., IX-X. çekimlerin— yardımıyla bütünleyelim.

1. DURUM: I. çekim bir *açılma*'yla* başladığından bu çekimin tüm duygusu fotoğrafla aktarılamaz. Bu çekimde, kararmayı* izleyerek önce solda bayrak taşıyan koyu renk bir in-

san topluluğu görürüz, sonra yavaş yavaş bulutlarla düzensiz biçimde beneklenmiş gök belirir.

Bu çekimdeki devinimin, III. çekimdeki devinim konusunda söylediklerimizle kesinlikle özdeş olduğunu görebiliriz. Buradaki tek başkalık, I. çekimdeki devinimin çizgisel değil, çerçevenin yavaş yavaş aydınlanmasından doğan bir devinim, yani aydınlığın gittikçe artan derecesinin devinimi olmasıdır.

Böylece III. çekimin başlangıç uygusuna karşılık olan *a* «sıçrama tahtamız», burada açılmadan önceki kararmada yer almaktadır; burası, çerçevedeki kertelemeli aydınlanmanın sayılmaya başlanacağı karanlığın bir çeşit «su çizgisi»dir. Buradaki «yay biçimini alma», değişik resimlerin birbirini izleyen zincirinden oluşmuştur. Bu resimlerden her biri, bir önceki resimden daha aydınlıktır. III. çekimdeki *yay oluş,* burada bütün resmin yavaş yavaş aydınlanmasının eğrisiyle yansımıştır. Buradaki tek tek aşamalar, daha çok ve daha aydınlık bulut benekleriyle belirlenmiştir. Tümüyle aydınlanmış resmin oluşumunda en karanlık benek (resmin ortasındaki benek) önce görünür. Bunu, bu beneğin üstündeki biraz daha aydınlık benek izler. Sonra, özeğin (merkezin) sağ aşağısında ve sol üst köşesindeki daha koyu «bulut parçası»nın bulunduğu, ama genellikle tümüyle aydınlık ayırtıdaki tüm göğü ayırt etmeye başlarız.

Böylelikle, devinimin eğri çizgisinin burada ayrıntılarına dek yinelendiğini, ancak yoğrumsal düzenlemenin *çevre çizgisi*'yle değil de, *ışık titremselliği*'ndeki bir «çizgi»yle anlatıldığını görüyoruz.

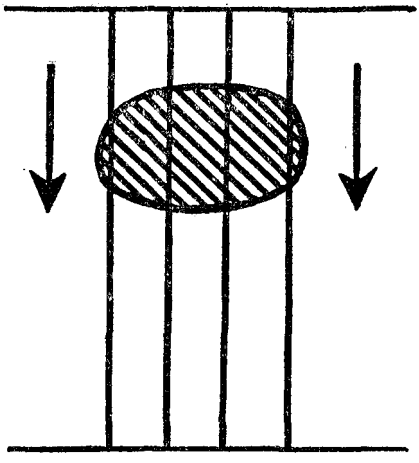
Bundan dolayı, I. çekim ile III. çekim arasındaki uyumun, temel devinimlerindeki özdeşlikten ortaya çıktığını; bu uyumun, önceki durumda *titrem*'de kendini gösterdiğini söyleyebiliriz.

2. DURUM: Şimdi de VI-VII. çekim çiftini inceleyelim. I. çekimin *(bir resmin)* tümüyle içinde yer alan *A* müzik tümcesi, burada tümüyle *iki resmi* kapsadığından, bunlar bir çift olarak incelenmelidir. *A* müzik tümcesinin VI-VII. çekimler süresince gösterdiği değişiklik A^1 olarak gösterilebilir (Bak. Tüm parçanın bütün çizemi).

Bu birleşimi, müziği algılamamıza göre araştıralım.

Bu ilk iki çekimde gördüğümüz şunlardır: Kalkanları ve dimdik kargılarıyla dört savaşçı solda durmaktadırlar; bunların arkasında sol kenara doğru, yüksek kayanın çevre çizgisi görülebilmektedir; daha ötede ama bu kez sağ kenarda, savaşçıların sıraları gerilere doğru uzayıp gitmektedir.

Başkalarının tepkilerini yoklamaksızın, 10. ölçünün ilk uygusunun bende her zaman uyandırdığı izlenimin, ağır bir ses kütlesinin kargılar boyunca çerçevenin üstünden aşağıya doğru yuvarlanması biçiminde olduğunu söyleyebilirim.



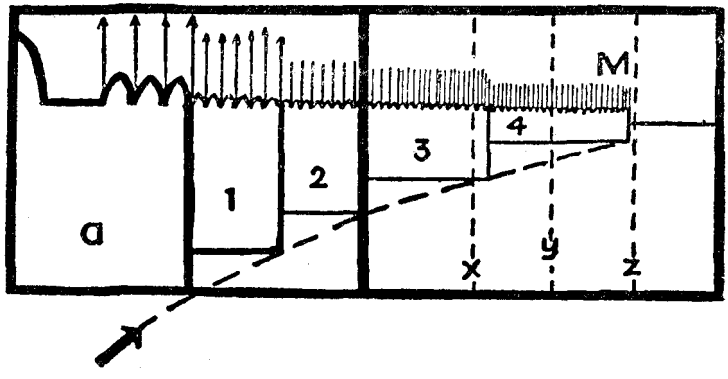
3. Şekil

(Bu izlenim ne denli öznel olursa olsun, bu çekime kurguda bu özel yeri vermek gereğini duymamın nedeni doğrudan doğruya bu izlenimdir.)

Kargılı dört savaşçının arkasında savaşçıların sırası, birbirini izleyen derinlik basamaklarıyla sağa doğru uzayıp gitmektedir. En belirgin «basamak», VI. çekimin tümünden VII. çekimin tümüne geçiştir. VII. çekim savaşçıların sırasını aynı yönde, daha ötelere doğru sürdürmektedir. VII. çekimdeki savaşçıların boyutu biraz daha büyükçedir, fakat derinlemesine doğru

(basamak basamak gelişen) genel devinim, VI. çekimin devinimini sürdürmektedir. İkinci çekimde, açıkça belirgin bir basamak daha vardır: Çerçevenin sağ kenarındaki boş çevrenin beyaz çizgisi. VII. çekimdeki bu öğe, savaşçıların sürekli çizgisini koparmakta ve bizi yeni bir alana, yani Çudskoye Gölü'nün buz tutmuş yüzüyle göğün birleştiği çevrene sokmaktadır.

Her iki çerçeve (resim) içinde gelişen bu temel devinimi basamak basamak bir çizemle gösterelim:



4. Şekil

Savaşçıların küme küme bir araya gelmesini sanki bunlar bir tiyatro görünçlüğünde dibe doğru gerilermişçesine —1, 2, 3, 4— çizdik. *Sıçrama tahta*'mız. VI. çekimin kargılı dört savaşçısından oluşmuştur. Bu sıçrama tahtası, görüntülüğümüzün yüzeyiyle çakışmakta ve *dibe doğru* bütün devinim buradan kaynaklanmaktadır. Bu «tiyatro bezemleri»ni birleştiren bir çizgi çizersek *a,* 1, 2, 3, 4 gibi bir eğri elde ederiz. Buna şaşılacak ölçüde benzeyen bir eğriyi nerede görmüştük? Bu, yine bizim «yay»ımızın eğri çizgisinin aynıdır ama III. çekimde olduğu gibi artık çerçevenin *düşey yüzeyi*'nde değil, çerçevenin derinliğine doğru *yatay* görüngede devinen bir çizgidir.

Bu eğrinin de öbürkünün tıpatıp aynı *sıçrama tahtası* var. Bu sıçrama tahtasını kargılı dört savaşçı oluşturuyor. Buna ek olarak birçok basamağın belirli sınırları var. Bu sınırlar, birbiri-

ni izleyen bu basamaklara keskin kenarlar sağlıyor. Bu sınırlar dört düşey çizgiyle kapatılabilir: VII. çekimdeki savaşçılar sırasından öne çıkmış üç savaşçı (x, y, z) ile VI. çekimi VII. çekimden ayıran çizgi.

VII. çekimde çevrenin birden karşımıza çıkıp görünüvermesinin müzikte bir karşılığını bulabilir miyiz?

Bu konuyla ilgili olarak bir olgu göz önüne alınmalıdır: A^1 tümcesinin müziği, VI. ve VII. çekimlerin tümü üzerine yayılmıyor, nitekim B^1 tümcesi VII. çekim sırasında işitilmeye başlanıyor. Bu başlangıç 12. ölçünün üç çeyreğini kapsıyor.

Bu üç çeyrek neyi kapsıyor?

III. çekimdeki uyguyu kapsıyor. Bilindiği gibi bu uygudan önce, III. çekimden IV. çekime birdenbire bir düşüş duygusuna karşılık olan ve iyice vurgulanan bir onaltılık yer almaktaydı.

Birinci durumda tüm devinim düşey bir yüzeyde yer almaktaydı, müziğin birdenbire kesilişi bir düşüş olarak (III. resmin sağ üst köşesinden IV. resmin sol alt köşesine doğru) görüntülenmişti. Buradaysa tüm devinim yataydır ve resmin derinliğine doğru gelişir. Böylesine ani bir kopuşun yoğrumsal eşdeğerinin müzikte bu koşullarda buna benzer bir «sıçrama» olarak görünmesi beklenebilir. Bu sıçrama da artık üstten alta doğru değil, görüngesel olarak dibe doğru olacaktır. *VII. çekimde savaşçıların çizgisinden çevrendeki çizgiye doğru «sıçrama» tam da böyle bir sıçramadır.* Burada da yine «tam bir kopuş»a ulaşıyoruz, çünkü herhangi bir açık hava görünümünde, çevren, derinliğin sınırını oluşturur!

Bundan dolayı VII. çekimin sağındaki bu çevren parçasını 11. ölçü ile 12. ölçünün üç çeyreği arasındaki müziksel «sıçrama»nın görsel eşdeğeri saymakta haklıyız.

Tümüyle ruhbilimsel bir bakış açısından şunu da eklemeliyiz: Bu görsel-işitsel uyum, dikkati, çevrenin ötesinde görünmeyen bir noktadan düşmanın saldırıya geçmesine çevrilen izleyicilere eksiksiz ve belirli bir duygu iletmektedir.

Böylece bu çeşit müzik parçalarının —7. ve 12. ölçülerin başındaki «sıçrama» gibi— yoğrumsal yönden, *yoğrumsal kopuş*'un çeşitli yollarıyla çözülebileceğini görüyoruz.

Birinci durumda bu, çekimden çekime (III-IV. çekimler)

geçiş sırasında düşey çizgi boyunca bir kopuştur. Öbür durumdaysa *M* noktasında (bak. 4. Şekil) *VII. çekimin çerçevesi içinde yatay bir çizgi* boyunca bir kopuştur.

Ama bu iki çift çekimde bulabileceklerimizin hepsi bu kadarla da kalmaz. III. çekimde «yay»ımız *yüzey* boyunca uzanmaktaydı. VI-VII. çekimdeyse görünge içinde dibe doğru, yani uzamsal olarak uzanıyordu. Bu ikinci «yay» boyunca bizim tiyatro bezemi dizgemiz de uzama doğru açılarak yayılmaktaydı. Görüntülüğün yüzeyinden *(a* bezemi) görüntülüğün uzamına doğru bu gerileme, yukarıya doğru tırmanan sesler dizisine eşlik eder.

Böylece VI-VII. durumda, müzik ile görüntü arasında aynı eğri boyunca ve aynı devinimle çözüme ulaştırılmış yeni tür bir uyumu belirtebiliriz. Bu da *uzamsal (spatial)* uyumdur.

Müzik ile görsel gösterim arasındaki bu uyumun bu yeni değişkesinin (variant) genel bir çizemini çizelim. Bunu tamamlamak için, partiturdaki *B* tümcesini (bir ölçü ve bir sekizlik nota ekleyerek) sona erdirmeliyiz. Bu da bize III. ve IV. çekimlerle birlikte incelediğimiz müzik tümcesinin eksiksiz bir yinelenmesini verecektir. Ama bu durumda görsel çizgimiz, VIII. çekimin VI-VII. çekimlere eklenmesini gerektirecektir. Çünkü *B* tümcesinin (gerçekte burada B^1) yinelenmesi, VIII. çekimin tamamlanmasıyla sona ermektedir.

Buna göre bu noktada VIII. çekimi incelememiz gerekiyor.

Yoğrumsal bakımdan bu çekim üç bölüme ayrılabilir. Önde, dikkatimiz, birbirini izleyen sekiz çekim boyunca ilk kez karşılaştığımız *omuz çekimi*'yle çelinir: Tolgalı Vasilisa. Bu omuz çekimi, çerçevenin ancak bir bölümünü kaplar; geri kalan bölümüyse, bundan önceki resimlerdekine çok benzer biçimde sıralanmış birliklerin ön safına bırakır. VIII. çekim bir geçiş çekimi işi görür, çünkü her şeyden önce VI-VII. çekimlerdeki betinin yoğrumsal bakımdan bütünlenmesini içerir. (VII. çekimdeki derinlemesine gerilemenin VI. çekimdekine göre bir *genişleme* olduğunu ve VII. çekimde bir omuz çekimine doğru yeni bir değişikliğe fırsat hazırladığını unutmamalıyız.) Üç çekim (VI-VII-VIII), A^1-B^1 müzik ayrımıyla olan uyumlarından

dolayı örgensel olarak birbirlerine bağlanmışlardır. Bu öbek içinde, VII. ve VIII. çekimler arasındaki bölünmeler, 11. ile 12. ölçüler arasındaki bölünmelerle çakışmadığı halde, 10., 11., 12., 13. ölçülerin *en uzak* kenarları, çekim çiftinin (VI-VIII) en uzak kenarıyla çakışır (bak. genel çizem).

VIII. çekim, birliklerin *boy çekimleri*'nin (VI-VII-VIII) tümcesini tamamlar ve ortaya çıkan *omuz çekimleri* (VIII-IX-X) tümcesini ortaya çıkarır.

Kayanın üstündeki prens tümcesi de I-II-III çekimleriyle aynı yolda ortaya konmuş ve *kayanın dibindeki savaşçıları boy çekimleri* gibi yeni bir tümceyle izlenmişti. Bu ikinci tümce, tek bir çekimdeki *geçiş*'le değil, bir *kurgu geçişi*'yle ortaya konmuştu: Gerçekten de III. çekimi izleyerek bir boy çekiminde (IV) «birlikler» geliyor; bunu *yine* «kayanın üstündeki prens» izliyor, bu da bir boy çekiminde (V) veriliyordu.

«Prens»ten «birlikler»e bu *temel* geçiş, yine bir *temel* müzik değişmesiyle vurgulanmıştır: Bir titremsellikten öbürüne geçişle (do minörden do diyez minöre geçişle).

Daha az önemli bir geçiş —*bir izlekten* (prens) *başka bir izleğe* (birlikler) değil ama bir izlek *içindeki* geçiş, yani savaşçıların boy çekiminden bunların omuz çekimlerine geçiş— (III-IV-V-VI. çekimlerde olduğu gibi) bir *kurgu geçişi*'yle değil fakat *tek çekim içinde* (VIII. çekim içinde) gerçekleştirilmiştir.

Bu çözüm *iki düzlemli* bir düzenleme yardımıyla sağlanmıştır: Silinen izlek (savaşçıların ilk sırasının boy çekimi) dibe doğru gerilerken, yeni izlek omuz çekimi olarak önde belirmektedir. Bu olgunun dışında şurası da belirtilebilir: Birinci izleğin «silinmesi» ayrıca (ikinci sırada görünen) birliklerin odak derinliğinden* bile bile kaçınılmasıyla filme alınmıştır; böylelikle gerileyen sıraların hafifçe bulanık görüntüsü,* Vasilisa'nın omuz çekimine bir diplik sağlamaktadır.

Vasilisa'nın bu omuz çekimi, öbür omuz çekimlerine —İgnat ile Savka'nın omuz çekimlerine (IX-X)— yol açar. Bu son omuz çekimleri, bu parçanın son iki çekimine (XI-XII) katılınca, devinimin çizemi için bize *yeni bir yoğrumsal yorum* sağlar.

Ama çözümlememizin bu bölümü, bundan sonraki adımımızı beklemelidir.

VIII. çekimi incelememiz, çekimler öbeği (VI-VII-VIII) için hazırladığımız çizemin tamamlanmasına bağlıdır.

VIII. çekimin üç bölümü şöyle anlatılabilir:

Önde Vasilisa'nın omuz çekimindeki yüzü. Çerçevenin sağına doğru, birliklerin uzun sırası. Bu birlikler tam bir seçiklikle filme alınmadıklarından dolayı, savaşçıların tolgalarındaki parıltıların vurgulanmasıyla sonuçlanır. Vasilisa'nın başı ile çerçevenin sol kenarı arasında kalan dar bölümde, bir sancaktarın sivrildiği asker sırasının bir parçası görülebilmektedir.

Müzik partiturunda buna karşılık olan nedir?

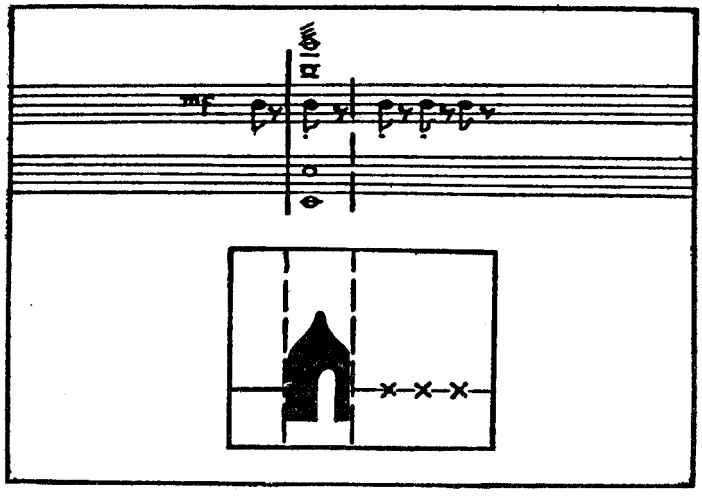
Bu çekim, tam bir müziksel ölçü ve bir dörtlükle —12. ölçünün sonu ile bütün 13. ölçü— çakışmaktadır. Bu müzik parçasının birbirinden ayrı üç öğesi vardır. Bunlardan ortadaki —13. ölçüyü açan uygu— öne çıkar. Bu uygu, çekimimizdeki omuz çekimiyle tam bir kaynaşmanın «vurucu etkisi»ni taşır.

Bu ölçünün ortasında, eslerle kesilmiş dört tane sekizlik nota başlar. Pürüzsüz yatay müzik devinimine IV. çekimdeki küçük bayrakların eşlik edişi gibi, VIII. çekimdeki birliklerin sırasındaki tolgalarda hafifçe oynaşan ışıklar, bu notalara küçük yıldızlar gibi eşlik eder.

Çerçevemizin yalnız sol kenarı, müzik «karşılığı»ndan yoksun gibidir. Ama bundan önceki 12. ölçüden geri kalan ve «solda» 13. ölçünün açış uygusundan önce gelen sekizlik notayı unuttuk. İşte Vasilisa'nın başının solunda kalan dar çerçeve bölümüne bu sekizlik nota «karşılık düşmekte»dir.

VIII. çekimin bu çözümlemesi ve buna karşılık düşen müzik devinimi şu çizemle gösterilebilir: (bak. 5. Şekil).

Bu noktada çok doğal bir karşı çıkışı bekliyorum: «Dur bakalım! Bir müzik çizgisini bir görsel gösterimle böylesine sıkı sıkıya çakıştırmak biraz zorlama olmuyor mu? Bir müzik ölçüsünün *solu* ile bir resmin *solu* birbirinden tümüyle *ayrı* anlamlara gelmiyor mu?»



5. Şekil

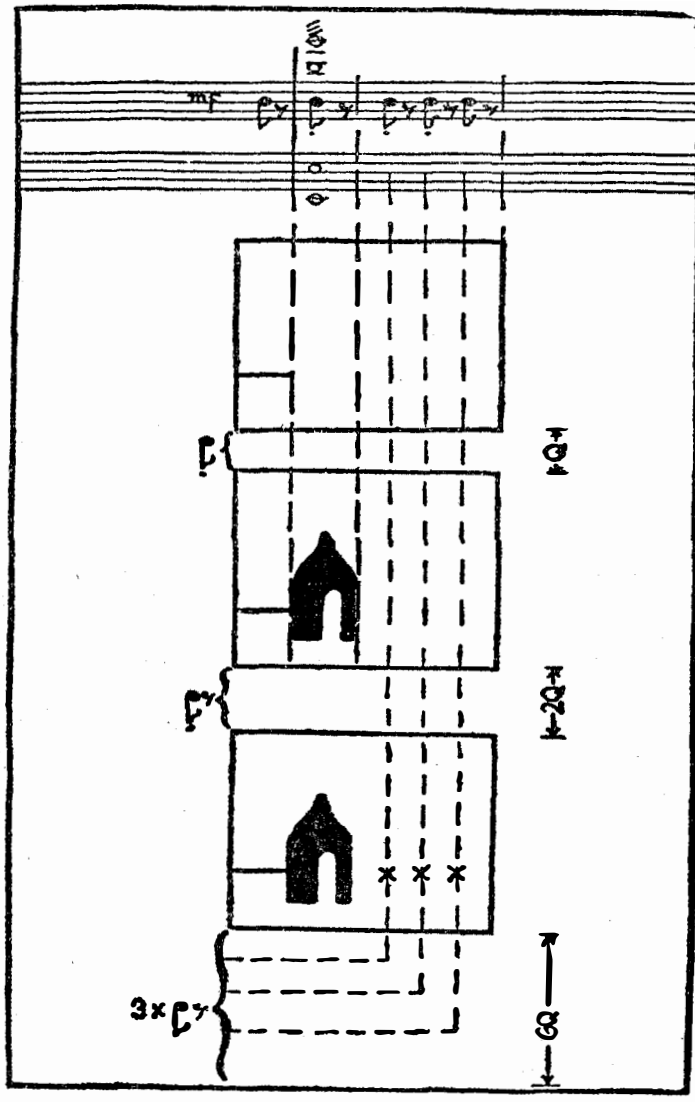
Devinimsiz bir resim *uzam içinde,* yani *aynı anda* yer alır; resmin ne solu ne sağı ne de ortasının *zamanda herhangi bir sırası* olduğu düşünülebilir; oysa müzikteki dizeğin (portenin) *zaman içinde* belirli bir *devinim sırası* vardır. Dizekte sol, her zaman «önce», sağ ise «sonra» anlamına gelir.

Eğer çekimimiz, çizemde (6. Şekil) belirtildiği gibi, *birbirini izleyerek ortaya çıkan* öğeler taşısaydı, yukarıdaki bütün karşı çıkışlar ağırlık taşıyacaktı.

Bu karşı çıkışlar, ilk ağızda, akla yatkın geliyor.

Ama son derece önemli bir etkenin unutulduğunu anlıyoruz. O da şu: *Bir resmin devinimsiz olan tümü ile bunun parçaları algımıza bir anda girmez.* (Düzenlemenin yalnızca böyle bir etki yaratmak için gerçekleştirildiği durumlar dışında.)

Yoğrumsal düzenleme sanatı, izleyicinin dikkatinin, bu düzenlemenin yaratıcısı tarafından belirlenen doğru yolu, doğru sırada izlemek üzere yönlendirilmesine dayanır. Bu kural gözün, düzenleme resimde yapılmışsa, kanavanın yüzeyinde; film çerçevesi söz konusuysa görüntülük yüzeyindeki devinimine uygulanır.



6. Şekil

Burada şunu belirtmek de ilginç olacaktır: Çizemsel sanatın daha eski bir aşamasında, «gözün izlediği yol» kavramını fiziksel bir görüntüden ayırmanın henüz güç olduğu zamanlarda, bu yollar resimlere *gözün yolları olarak, yolların somut resimleştirilmesi* biçiminde sokulmuştu; bu somut yollar boyunca da sanatçının belirli sıralamada göstermek istediği olaylar dağıtılmıştı. Bütün minyatürlü elyazmalarının en dramatik (ve en sinemalık) olanlarından biri, 6. yüzyılın *«Viyana Tekvini» («Die Wiener Genesis»)* (122) diye adlandırılan Yunan elyazmasıdır. Bu elyazmasında bu işlem sık sık kullanılmıştır. Bu elyazmasında yalnızca bir görünçlükler dizisi söz konusudur ki, bunlar bu dönemde çoğunlukla tek bir tabloda ortaya konmaktaydı. Bu işlemin gelişimi, görünçlüklerin bir yol etkisini andırır biçimde tablonun değişik düzlemlerine yerleştirildiği görünge çağında da sürdü. Böylece Dirk Bouts'un *«İlyas'ın Çöldeki Düşü» («The Dream of Elijah in the Desert»)* tablosu, İlyas'ı önde uyurken gösterir; başka bir İlyas ise, tablonun derinliklerine doğru uzanan yolda ilerlemektedir. Domenico Ghirlandaio'nun *«Çobanların Tapınması»*nda *(«The Adoration of the Shepherds»),* çobanlarla çevrelenmiş bebek İsa tablonun ön bölümünü kaplar, dipten öne doğru uzanan dönemeçli yoldaysa Müneccimler görülür; böylelikle bu yol, gerçekte on üç gün arayla (24 Aralık - 6 Ocak) ortaya çıkan olayları birbirine bağlar.

Memling ise, şimdi Torino'da bulunan *«İsa'nın Çilesi»*nde *(«Passion of Christ»),* kentin sokaklarında Haç'ın geçtiği bütün uğrakları sırayla dağıtarak, aynı işlemi çok daha karmaşık (ve coşturucu) bir düzenlemede kullandı.

Sonraları, zaman içindeki bu atlayışlar ortadan çekilince, bir tabloda izleyicinin bakışını yöneltmenin araçlarından biri olarak kullanılan fiziksel yol da ortadan kalkar.

Yol, gösterim'in alanından *düzenleme*'nin alanına aktarılarak, *gözün yolu*'na dönüşür.

Gelişmenin bundan sonraki aşamasında kullanılmış araçlar, her ne denli ortak bir nitelik taşıyorlarsa da, değişiktirler. Ortak nitelik şudur: Tabloda genellikle, dikkati bütün öbür öğelerden önce çeken bir şey vardır. İzleyicinin dikkati işte bu noktadan başlayarak, sanatçının istediği yolu izler. Bu yol, bir

devinim çizgisi, kertelenmiş renk ayırtıları yolu ya da resimdeki kişilerin kümeleştirilmesiyle ortaya konulabilir. Bununla ilgili şifre çözmenin klasik bir örneği, Watteau'nun *«Kythera'ya Gitmek Üzere Gemiye Biniş» («L'Embarquement pour Cythère»)* tablosuyla ilgili olarak Rodin'in çözümlemesidir. Bu çözümlemeyi buraya aktarmaktan kendimi alamadım:

«Bu başyapıtta eylem, dikkat etmişseniz, önde sağdan başlar ve dipte solda sona erer.

Tablonun ön bölümünde, önce serin gölgelikte güllerle süslenmiş Kypris'in (Afrodit) başyontusu (büstü) yakınında genç bir kadınla hayranından oluşan bir öbek vardır. Adam üzerine, okla delinmiş bir yürek işlenmiş aşk pelerini giymiştir. Delinmiş yürek, adamın çıkmak üzere olduğu yolculuğun ince bir simgesidir.

Adam, genç kadının önünde diz çökmüş, onu kandırmak için var gücüyle dil dökmektedir. Ama genç kadın, ona belki de yapmacıktan ilgisiz davranmakta, yelpazesindeki süslemelerle yakından ilgilenir görünmektedir.

— Bunların yakınında, çıplak olarak sadağı üzerine oturan küçük bir Aşk Tanrısı vardır. Aşk Tanrısı, genç kadının fazla naz yaptığı görüşündedir ve onu biraz daha duygulu olmaya çağırmak için eteğini çeker.

— Evet, öyle. Ama şimdilik, gezginimizin bastonu ile aşk kitabı henüz yerde yatmaktadır.

İşte ikinci görünçlük: Biraz önce sözünü ettiğim öbeğin yanında bir başka çift vardır. Kadın, yerinden kalkmasına yardım etmek için sevgilisinin uzattığı eli tutmuştur.

— Evet: Kadının sırtı bize dönüktür ve Watteau'nun öylesine kösnül bir incelikle resmettiği şu sarışın enseli kadınlardan biridir.

— Daha ötede üçüncü görünçlük. Adam, alıp götürmek için sevgilisini belinden kavramış. Kadın, arkadaşlarına doğru dönmüş, geride kalmalarından dolayı biraz utanmış gibi; yine de kendini bırakmış, götürülmesine karşı koymuyor.

Şimdi sevgililer kumsala iniyorlar ve tamamıyla anlaşmış, gülüşerek birbirlerini gemiye itiyorlar; erkeklerin artık dil dökmelerine gerek yok, kadınlar onlara asılıyorlar.

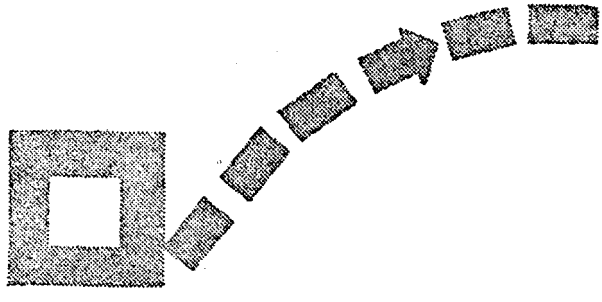
Nihayet gezginler, yaldızlı süslemelerini suda yalpalatan kayığa sevgililerini bindiriyorlar: Çiçekli fistolar, kırmızı ipek atkılar... Küreklerine yaslanmış kayıkçılar kürek çekmeye hazır. Daha şimdiden esintiye kendilerini kaptıran Küçük Aşk Tanrıları oraya buraya uçuşarak, yolcuları çevrende boy gösteren mavi adaya yöneltiyorlar....» (123).

Filmlerimizdeki görüntülerin de gözün devinimini belirli bir yolu izlemeye zorlayacağını ileri sürebilir miyiz.

Buna olumlu bir yanıt verebilir ve şunu da ekleyebiliriz: Çözümlemekte olduğumuz on iki çekimde bu devinim sürekli olarak *on iki çekimin her birinde aynı biçimde soldan sağa* gitmekte ve bu devinimin görsel niteliği, *müziğin deviniminin* niteliğine *tümüyle uymaktadır.*

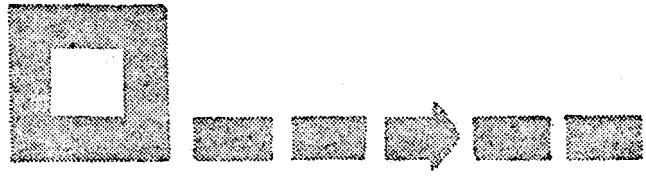
Müziğin iki tümcesi (*A* ile *B*) olduğunu, bunların bütün parça boyunca almaşıklaştığını söylemiştik.

A şu yolda kurulmuştur:



7. Şekil

B şu yolda kurulmuştur:



8. Şekil

Önce, bir uygu. Sonra, bu uygunun seselimi (resonance) üstünde, «yay» biçiminde ya da başka biçimde yükselen bir *dizi*[1], yatay bir devinimde bir notanın yinelenmesi.

Yoğrumsal bakımdan bütün resimler aynı yolda kurulmuştur (IV. ve XII. resimler dışında. Bunlar gerçekten bağımsız çekimler olarak değil, daha önceki çekimlerdeki devinimin devamları olarak işlev görür).

Gerçekte bunların her birinin solunda, ilk ağızda gözün dikkatini çelen daha koyu, daha katı ve ağır yoğrumsal «uygu» var.

I-II-III. çekimlerde, bu «uygu», kayanın ağır kütlesine yerleştirilmiş kara betilerden oluşan bir öbektir. Bunlar dikkatimizi bir başka nedenden dolayı da çekerler: Çerçevedeki tek canlı bunlardır.

V. çekimde: Yine aynı betiler, ama kayanın daha büyük bir kütlesiyle.

VI. çekimde: Öndeki kargılı iki savaşçı.

VII. çekimde: Birliklerin yığını, vb.

Ve bu çekimlerin her birinde, çerçevenin sağında dikkati ikinci derecede çeken bir şey bulunur: Gözü, kendini izlemeye zorlayan yeğni, saydam, birbiri ardından «devinen» bir şeyler...

III. çekimde: *Yükselen* «yay».

VI-VII. çekimlerde: Birliklerin «tiyatro bezemi»ni andıran sıralanışı, *dibe doğru*.

Böylece, görüntülerin tüm yoğrumsal dizgesinde sol yan «önce», sağ yan «sonra»dır. Çünkü göz, bu devinimsiz görüntüler içinde soldan sağa doğru belirli bir yolu izler.

Görüntüdeki düzenlemeyi düşey bir çizgi boyunca bölersek, müzik vuruşlarını ve ölçülerini, bu görüntüleri oluşturan çeşitli yoğrumsal öğeler boyunca belirlemeye hak kazanırız.

Bu belirli ayrımdaki kurgumuzu, bu koşulu algılamamıza dayandırdık ve görsel-işitsel uyumlarımızı daha belirginleştirdik. Gerçekten yazarı denli okuru için de özenli olan bu çö-

---

[1] Örneğin, III. çekim boyunca, çelloların do minör dizide yükselen bir tremolo devinimi var (E.).

zümleme, kuşkusuz ancak *olgudan sonra* yapılabilir; ancak, yerli yerinde görsel-işitsel yapılarda düzenleme «sezgi»sinin ne ölçüde sorumlu olduğunu, bu «içgüdü» ve «duygu»nun ses-görüntü kurgusunu nasıl gerçekleştirebileceğini kanıtlamak önem taşır. Bunun tümüyle, izleğin seçimindeki gerçek kaygısından ve bu izleğin işlenmesindeki canlılığı sağlama isteğinden kaynaklandığını burada belirtmeye gerek olacağını sanmıyoruz.

Ayrımımızda görüntüden görüntüye geçerken, göz, resmi soldan sağa doğru «okuma»ya alışmıştır.

Bundan başka, bu ayrımın bu sürekli yatay okunuşu, genelde yatay okumaya yol açar, böylelikle görüntüler *ruhbilimsel yönden* yine aynı soldan sağa yönünde *yatay bir çizgi üzerinde* yan yana konulmuş olarak algılanır.

Bu da yalnız her görüntüyü «zaman içinde» düşey çizgimizle bölmemize değil, aynı zamanda görüntüleri *yatay bir çizgi üzerine birbiri ardından yerleştirmemize* ve görüntülerin müzikle uyumunu bu belirli yolda belirtmemize de olanak sağlar.

Bu durumdan yararlanmayı sürdürelim ve VI-VII-VIII. çekimlerin birbirini izlemesini, bu çekimlerle kaynaşan devinimle ve görüntü ile müziğin dayandığı bütün yoğrumsal devinimle birlikte bir demede anlatalım (bak. genel çizem). Bu, III-IV. çekimlerin bütününde yer alan aynı devinimdir. Burada, bu iki çekimdeki devinim ile üç çekim içindeki aynı devinim arasındaki ayrım, bu son durumda «düşüş» etkisinin, iki çekim arasındaki (III. çekimden IV. çekime) *geçiş*'e değil de resmin (VII. çekim) *içine* yerleştirilmiş olmasıdır[1].

Bu çizem üzerinde ve geri kalan görüntüleri de ekleyerek, tüm parça için genel çizemi kurabiliriz. III-IV. çizemleri, VII-VIII. çizemlerle karşılaştırırsak, ikinci durumda temel de-

---

[1] Müzik ölçülerinin (örneğin 10 ile 12) çizemdeki uzunlukları arasındaki ayrımın, ne müzikte ne de görüntülerdeki içerikle bir ilişkisi vardır. Gerek bu ayrımlar gerekse çerçeve sınırları içindeki notaların uzatılması, doğrudan doğruya çizemin düzenlenişindeki gereklerden kaynaklanmaktadır (E.).

vinim çizgisi üzerindeki «çeşitlemeler»in görsel-işitsel gelişiminin nasıl çok daha karmaşık olduğunu görebiliriz.

Her görüntüdeki soldan sağa devinimin, görüntülerin gerçekte tek yönde —sağa doğru— uzanan yatay bir çizgi üzerinde birbiri ardından sıralandığı biçimindeki ruhbilimsel bir etkiye yol açtığını belirtmiştik. Bu özellik çizemimizi gördüğünüz biçimde düzenlememize olanak verdi.

Bununla ilişkili değişik türden çok daha önemli bir etken şimdi ortaya çıkmış bulunmaktadır. Soldan sağa biçimindeki ruhbilimsel etki, bütün ayrımı, soldaki herhangi bir yerden sağdaki herhangi bir yere doğru yöneltilen yoğun dikkat noktasıyla birleştirmektedir.

Bu da, bu çekimlerdeki bütün kişilerin gözlerinin tek bir noktaya doğru yöneltilmesi olan dramatik «gösterge»mizi (indicator) vurgulamaktadır. Burada yalnız IX. çekimdeki İgnat'ın omuz çekimi bu kuralın dışındadır.

IX. çekimde İgnat sola bakmaktadır, ama tam da bundan dolayı, dikkatimizin sağa doğru olan genel yönü büsbütün güçlenmektedir.

Bu omuz çekimi, VIII-IX-X. omuz çekimlerindeki «üçlü yankı»yla geliştirilmiş olan genel yönümüzü vurgulamaktadır. Bu omuz çekimi, en kısa sürede —bir ölçünün yalnız üç çeyreği boyunca— ortada yer almakta, buna karşılık VIII. ve X. çekimler, sırasıyla bir ölçü ve sekizde birlik ile bir ölçü ve dörtte birlik süreyi kapsamaktadır.

Sola doğru bu dönüş, tekdüze olacak bir dizinin yerine:



9. Şekil

sinirli bir diziyi geçirmektedir:



10. Şekil

Bu son dizide, üçüncü omuz çekimi (X. çekim), birinci düzenlemenin ortaya çıkarabileceği genel ve belirsiz bir yön anlatımının yerine, 180°lik bir açıyla filme alındığından sağa doğru olan yönü daha da belirgin vurgulamaktadır.

Puşkin'in buna benzer bir kuruluşa olan eğiliminin örnekleri bulunabilir. Puşkin, *«Ruslan ile Ludmila»*da, Peçeneklere karşı savaşta ölenleri anlatırken der ki: Biri okla vuruldu, öbürü topuzla tepelendi, üçüncüsü bir atın ayakları altında ezildi.

Ok, topuz, at'tan oluşan bir ayrım, doğrudan bir kreşendoya karşılık düşebilir.

Oysa Puşkin buna değişik bir sıralama vermektedir. Puşkin, vuruşun «ağırlığı»nı, yalın bir yükselme çizgisine yerleştirmez de, zincirin orta halkasındaki bir «gerileme»yle ortaya koyar:

Şöyle değil: ok — topuz — at,

Şöyle: topuz — ok — at.

Biri topuzun vuruşuyla yuvarlandı,
Öbürüne uzaktan bir ok gelip saplandı,
Beriki devrilip kendi kalkanının altında,
Ezildi parlamış bir atın ayaklarında (124).

Böylece, gözün ayrım boyunca soldan sağa doğru bu ayrı ayrı devinimleri, «tüm ruhuyla» sağdaki bir yerlere doğru yönelirken, solda bir şeyler olduğu duygusuna katılmaktadır.

Bu da, bu on iki çekimden oluşan bütünün ulaşmak istediği duygunun ta kendisi: Kayanın üstündeki prens, kayanın dibinde ordu, genel bekleyiş havası... Her şey bu noktaya, sağa, uzağa, gölün ötesinde henüz görünmeyen düşmanın belireceği bir yere yönelmiştir.

Bu noktaya dek düşman ancak, Rus ordusunun kendisini bekleyişiyle gösterilmiştir.

Bu on iki çekimin ardından, buz tutmuş gölün ıssız yüzeyini gösteren üç boş görüntü gelir.

Bu üç çekimden ikincisinin ortasında, düşman «yeni bir nitelikte» belirir: Borusunun sesiyle. Bu borunun sesi, Aleksandr öbeğinin bir çekiminde sona erer. Böylelikle, sesin «uzak-

lardan geldiği» (ıssız açık hava görünümü dizisi) ve sonunda Aleksandr'a «ulaştığı» (ya da «Rusların görüntüsü üzerine düştüğü») duygusu verilmek istenmiştir.

Sesin bu girişi, ıssız açık hava görünümünün *ortasında yer alır,* böylelikle ses sanki görüntünün ortasından, *tam karşıdan* geliyormuş gibi olur. Ondan sonra bu ses, (düşmanın karşısında yer alan) Rus savaşçılarını gösteren çekimde *karşıdan* işitilir.

Bunu izleyen çekim, atlı Alman şövalyelerinin ta uzaktaki sırasını açığa vurur: Önce karmakarışık gibi görünen atlılar, çevrenden akmaya başlayarak *karşıdan* ilerlemeye başlarlar. (Bu *karşıdan* saldırı izleği çok önceden IV. ve XII. çekimlerle —her ikisi de *karşıdan* çekimler— hazırlanmıştır. Zaten müziğin bu noktalardaki yoğrumsal eşdeğeri olan işlevlerinden ayrı olarak ayrımdaki temel rolleri de budur bu çekimlerin.)

Bütün bu söylenenlere önemli bir çekinceyi (reservation) eklemek gerekir.

Şurası çok açıktır ki, birbirine yatay bir kavram içinde bağlanmış bir görüntüler ayrımının yatay okunması, her zaman uygun olmaz. Daha önce de gösterdiğimiz gibi, bu durumda bu okuma, tümüyle ayrımdan istenilen görüntü duygusunun bütününden kaynaklanır; yani dikkatin soldan sağa yönelmesine bağlı olan bir duygudan.

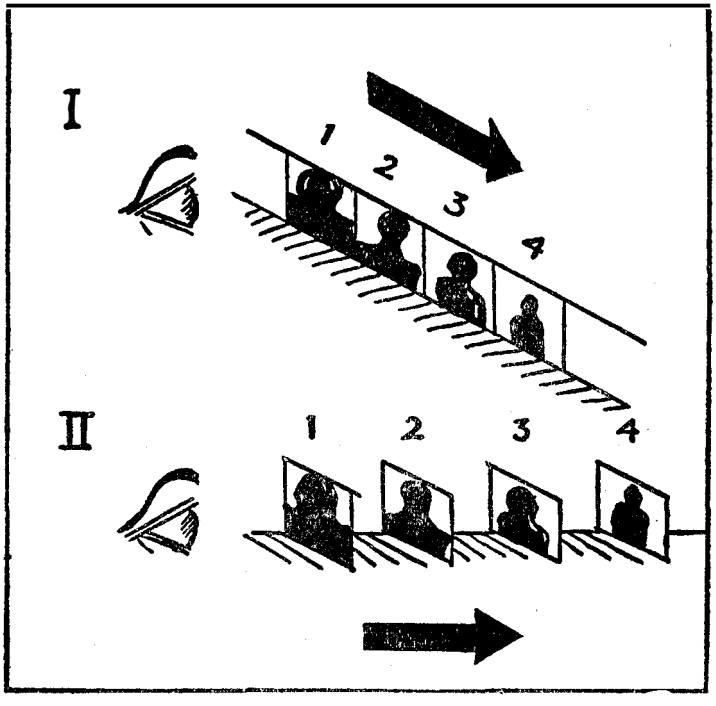
İstediğimiz bu görüntünün bu özel niteliği, hem görüntü hem de müzikle, bir de ikisinin gerçek içsel eşlenmesiyle eksiksiz olarak gerçekleştirilir. (Müzik bile «sol» kenardaki ağır uygulardan yola çıkıp yayılıyor, uzaklaşıyor gibi görünür. Bir an için, «sağ»a konan, yani tümceyi *sona erdiren* uygulardan doğabilecek bir etkiyi düşleyelim; yukarıda Çudskoye Gölü'nün ötesine doğru sağlanan «kaçış» duygusuna artık rastlamayız.)

Başka görüntüleri —başka durumlarda— sağlamaya çalışırken, görüntülerin düzenlenişi gözü tümüyle değişik yoğrumsal okumaya «sürükleyebilir».

Göz, parçamızda olduğu gibi, bir görüntüyü öbürüne bağlamaya değil, görüntüyü —katmanlar gibi— üst üste koymaya sürüklenebilir.

Bu durum ya bir derinliğe doğru çekiliyor duygusu ya da izleyicilere doğru seğirten resimler duygusu yaratacaktır.

Örneğin, her biri çerçevenin ortasına yerleştirilmiş değişik bir kişinin, boyu gittikçe büyüyen dört omuz çekiminden oluşan bir diziyi düşünün. Bu çekimler dizisinin doğal algılanışı, 11. Şeklin üstündeki (I) değil, altındaki (II) çizemde gösterildiği gibi olacaktır:

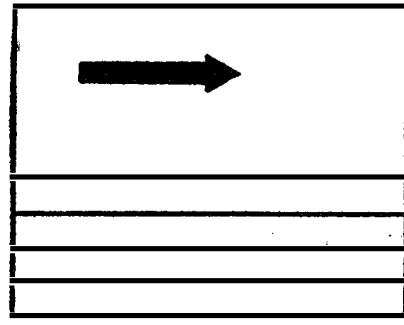


11. Şekil

Bu, gözü, soldan sağa doğru yanlamasına geçen bir devinim değil, ya 1, 2, 3, 4 sıralamasında gözden düşeyine uzaklaşan ya da 4, 3, 2, 1 sıralamasında yine düşeyine göze yaklaşan bir devinim olacaktır.

Bu son belirttiğimiz devinim, birinci ayrımımızı izleyen çekimlerde Alman şövalyelerinin boru sesini ve bir *karşıdan* devinimin derinliğe doğru devinime dönüştüğünü gösterdiğimiz çözümlememizdeki ikinci tür devinimdir.

Bu boru sesi, XII. çekime benzer bir çekimin üstüne düşmektedir. Böyle bir çekim, («devinimsizliğinden» ötürü) soldan sağa olduğu denli derinliğine de okunabilir:



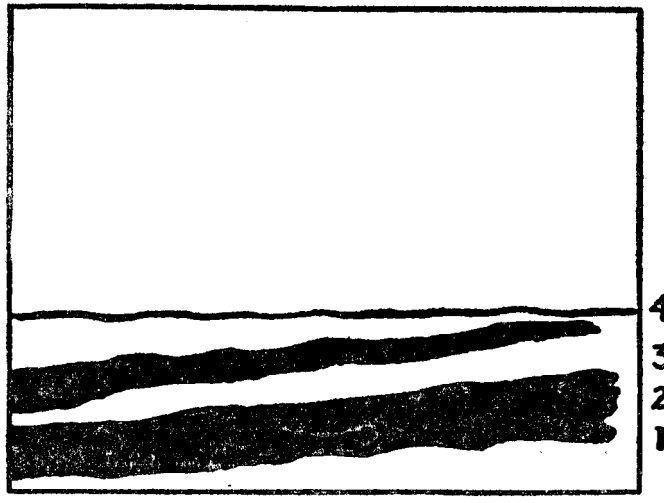
12. Şekil

Ama iki şey, dikkatimizi derinliğe doğru çevirmemize yardım eder.

Birincisi, bu ses, çekimin *zamansal* özeğinden kopar, böylelikle örneksemenin (analogy) ve bir uzam duyusunun yönelttiği algılamamız, bu sesi çekimin *uzamsal* özeğine yerleştirir.

İkincisi, karın kirli beyaz çizgilerinin basamak basamak bir devinimle, çerçevenin alt çizgisinden üste doğru yol alışı:

Bu «merdiven», bakışı yukarıya doğru çeker, ama yüzey üzerindeki bu yukarıya devinim, aynı zamanda çevrene de bir yaklaşımdır; bundan dolayı da, ruhbilimsel olarak, çevrene doğru ya da derinliğe doğru uzamsal bir devinim olarak okunur ki, bizim burada gereksinim duyduğumuz şeyin ta kendisidir. Bu devinim, bunu izleyen çekimle daha da güçlenir. Bu çekim hemen hemen aynı düzenlemededir, ama çevren çizgisi daha aşağıdadır; bundan dolayı göğün buradaki genişlemesi gözü daha da uzakları algılamaya iter. Daha sonra gözün bu yolda bile bile yönlendirilmesi özdekleşir: Önce işitsel olarak (sesin



13. Şekil

yaklaşmasıyla), sonra da somut olarak (dörtnala kalkan atlılarla), saldırı anının gittikçe yaklaşmasıyla.

Biçimlerin, çizgilerin ya da devinimlerin dizgeli olarak dağıtılışıyla, gözü düşey okumaya ya da istenilen herhangi bir yöne sürüklemek de bunun kadar eldedir.

IX-X. ile XI-XII. çekimlerle ilgili çözümlemelerimize eklenecek çok az şey vardır. Daha önce de belirtildiği üzere, IX-X. çekimler (*A*'ya eşit, ama yeni bir titremsellikteki) A^1 tümcesine düşmektedir. XI-XII. çekimlerin de yine aynı biçimde B^1 tümcesine düştüğünü belirtebiliriz.

Genel çizem, her bir resmin *A* ile *B* tümcelerinin ikişer ölçülerini kapsadığı III. ve IV. çekimlerinden değişik olarak, iki resmin A^1 ile B^1 tümcelerinin ikişer ölçülerini kapsadığını göstermektedir.

Şimdi de IX-X-XI-XII. çekimlerin, III-IV. çekimler için belirlediğimiz devinim çizemini yineleyip yinelemediğini görelim. Eğer yineliyorsa, hangi yeni biçimde yineliyor? Birinci ölçünün ilk üç çeyreği, omuz çekimine (IX. çekim) düşmektedir. Bu üç çeyrek, giriş uygusunu ya da başka yerlerde adlandırdı-

ğımız üzere, «sıçrama tahtası»nı içerir. Bu uyguya eşlik eden görüntü, neredeyse IV. çekimin bir parçasının büyütülmüşünü andırır: Kargılarla dopdolu bir diplik önünde sakallı bir adamın (İgnat) omuz çekimi, IV. çekimdeki kargılı dört adamın daha yakın bir çekimi olabilir. Tümcenin geri kalan bir ölçü ve çeyrek ölçüsü, X. çekimin üstüne düşmektedir. IX. çekimin dipliğine göre bunun dipliği mızraklardan oldukça arınmıştır. Bu «yalınlaştırma», VI. çekimin sol yanını sağ yanıyla karşılaştırırsanız, VI. çekimdeki yalınlaştırmaya benzemektedir. «Sıçramamız» da bu omuz çekiminde bulunabilir, ama burada yepyeni bir biçimde anlatılmıştır: Sinirden gerginleşmiş bir boğazdan çıkan ve soğuk havaya karışan soluk vermeler olarak. Bu durumda «yay», gittikçe artan bir gerilimin ana öğesi üzerine, yaşanan, gittikçe artan coşku üzerine kurulmuştur.

Gittikçe artan coşkuya bağlı olarak, «devinim»imizin yeni bir cisimlenmesi, yani oyunun ruhbilimsel etkeni, açığa vurulmuştur.

Bu yeni etkenle birlikte X. çekimi oylumlu (hacimli) olarak gözümüzde canlandırabiliriz. III-IV. çekimlerdeki «düşüş»e benzer biçimde, X. çekimden XI. çekime geçişte, yuvarlak bir oylumdan —Savka'nın omuz çekimindeki genç yüzünden—, sırtları alıcıya dönük, uzakları gözleyen küçük boydaki insanların genel çekimine geçişte, en az bu denli yeğin bir sıçramayla karşılaşırız. Bu sıçrama, yalnız boyuttaki beklenmedik ufalmadan değil, aynı zamanda kişilerin yüzlerinin tam ters yönde olmasından da kaynaklanır.

Bu iki çekim (X. ile XI. çekimler), VII. çekimin sağ ile sol yanlarına benzer. VII. çekimin her yarısı, burada, kendi etkisini yaratan tüm bir görüntü olarak verilir. Doğallıkla bunlar daha varsıllaştırılmış ve daha çok ağırlık kazanmışlardır (VII. ile XI. çekimleri ya da VI. çekimdeki çevren parçası ile XII. çekimdeki donmuş ve ıssız gölün tüm görüntüsünü karşılaştırınız).

Burada öbür öğelerin yankıları da bulunabilir. IV. çekimde göze çarpan, bayrakların tempo tutuşu ve VIII. çekimdeki oynaşan parıltılar, burada beyaz ile külrenginin almaşıklanma-

sıyla buz tutmuş yüzey boyunca uzanan düşey çizgiler olarak görünür.

Böylelikle müzik ile görüntünün içsel deviniminin eşleşmesini belirleyen devinimin aynı çizemini, burada değişik yoğrumsal gereçlerde yeniden ortaya çıkmış olarak buluruz. Bu yoğrumsal gereçler:

Titremsel olarak (I. çekim).

Çizgisel olarak (III. çekim).

Uzamsal olarak (VI-VII. çekimlerin bezemleri).

Dramatik ve özsel (substantially) olarak (IX-X. çekimlerde oyunla, X. çekimdeki oylumun omuz çekiminin XI. çekimin ufalmış oylumlarına yoğrumsal geçişle).

Kaldı ki, düşmanın kaygıyla beklenişi de kendini, değişik çeşitlemelerle ortaya koymuştur: I. çekimin ışığındaki belli belirsiz, «genel», yarı açıklanmış yollarla, sonra III. çekimin çizgisiyle, bunun ardından VI-VII. çekimlerdeki *görünçlükleme* ve öbekleştirmeyle, en sonunda da VIII-IX-X. çekimlerin tam anlamıyla kaynaşmış kurgusuyla.

Geride, çözümlememizde şimdiye dek hiç değinmediğimiz bir çekim daha kaldı: V. çekim. Yukarıda bu çekime değinirken «geçiş» çekimi diye adlandırmıştık. İzleksel yönden bu, yerinde bir adlandırmadır: Kayanın üstündeki prensten, kayanın dibindeki birliklere bir geçiş.

Bu çekim, aynı zamanda, bir müziksel geçişi de içerir; üstelik bunun bir titremsellikten öbürüne değişmesi, hem izleksel işleviyle hem de çekimin yoğrumsal niteliğiyle tutarlıdır. Bu aynı zamanda, ele aldığımız ayrımda, «yay»ın görüntünün sağ yanından sol yanına aktarıldığı tek görüntüdür. Yay burada görüntünün saydam bölümünün değil ağır, katı bölümünün çevre çizgisini oluşturur. Yay burada yukarıya doğru değil, aşağıya doğru yol alır. Bütün bunlar buradaki müzikle tam bir uyum içindedir: Kemanların tremolosunun desteğinde bir klarinet basta, aşağıya doğru bir devinimi anlatır.

Bütün bu başkalıklara karşın bu görüntü, tüm ayrıma karşı olan sorumluluğundan bütünüyle sıyrılamaz. İzlek bakımından bu çekim, tümüyle öbür çekimlere bağlıdır.

Bu çekimin değişik niteliği, eğer kimi karşıt öğe —örneğin Alman şövalyelerinin herhangi bir biçimde bu çekimde görünmesi— içerseydi, herhangi bir duraksama olmaksızın açıklanabilirdi. Ayrımın genel dokusunu bile bile yırtan böylesine ani bir kopuş, böyle bir durumda yalnız «istenilir» değil, aynı zamanda gerçekten gerekli olurdu. Yukarıda da belirtildiği gibi, düşman izleği böylesine ani, yeni sesle birkaç çekim sonra gelmektedir. Daha sonra iki düşmanın «çarpışması» izleği, birbiriyle çatışan çekimlerle, düzenleniş ve yapı bakımından birbirinden çok değişik kurgu parçalarında iç içe geçer: Beyaz Alman şövalyeleri, siyah Rus birlikleri; devinimsiz Rus birlikleri, dörtnala at süren Alman şövalyeleri; heyecanlı Rus yüzleri; demir maskelerin güneşlikleriyle gizlenmiş Alman yüzleri...

İki düşmanın bu çatışması, önce karşıtlama yoluyla bir araya getirilen çekimlerin çatışmasıyla gösterilir; böylece birlikler henüz birbiriyle buluşmadan savaşın giriş aşaması çözüme ulaştırılır. Savaş henüz başlamamıştır ama, bizim için iki karşıt gücü niteleyen yoğrumsal öğelerin bu çatışmasıyla bir filmsel savaş başlamıştır bile.

Ne var ki, V. çekim ile öbür çekimler arasında böylesine tam bir savaş yer almaz. V. çekimin özellikleri ile öbür çekimlerin özellikleri arasındaki bu ayrım olgusuna karşın, V. çekim, bunların birliğinden kopup ayrılmaz.

Bu nasıl gerçekleştirilmiştir?

V. çekimin özelliklerinin, öbür çekimlerin özelliklerinden hemen her noktada ayrıldığını gördüğümüzden, bu sorunun yanıtı için anlaşıldığına göre bu görüntünün sınırlarından ötelere bakmamız gerekmektedir.

Tüm resim dizisini incelersek, V. çekimdeki kayanın alçalan çizgisini niteleyen ters yöndeki yay eğrisine, daha küçük ölçüde uyan iki görüntünün bulunduğunu hemen görürüz.

V. çekimin, bu iki görüntü arasındaki uzaklığın hemen hemen ortasında yer aldığını anlarız.

Bu iki çekimden biri, V. çekimin ortaya çıkışını hazırlar, öbürü de aynı çekimin yitişini.

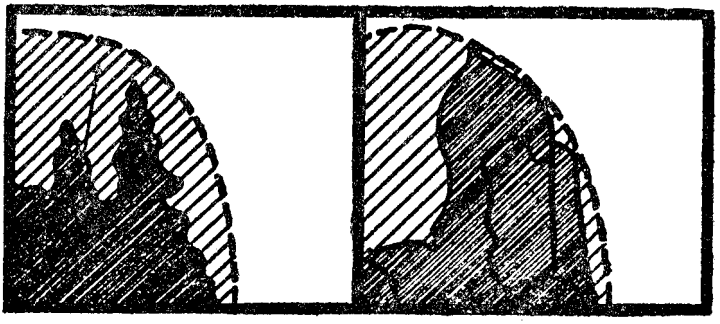
Öyleyse bu iki çekim, V. çekimin ortaya çıkış ve yitişini,

deyim yerindeyse «yumuşatır»; eğer bu iki çekim olmasaydı, V. çekimin geliş ve gidişi çok sert olacaktı.

Bu iki çekim, II. ile VIII. çekimlerdir.

Gerçekten de bu iki çekimde yer alan iki temel kütlenin yön çizgilerini çekersek, V. çekimdeki kayanın çevre çizgisiyle bir çakışma görürüz:

II. Çekim *VIII. Çekim*



14. Şekil

V. çekim, II. ile VIII. çekimlerden şu bakımdan ayrılır: Bu iki çekimde bu çizgi *fiziksel* olarak çizilmemiş, bir yapı çizgisi olan bu eğrinin içinde, II. ile VIII. çekimlerdeki temel biçimler yer almıştır.

V. çekimin öbür çekimlere bu temel kaynaşımına ek olarak, V. çekimi en yakın komşularına —IV. ile VI. çekimlere— iliştiren tuhaf «bağlaçlar» da vardır.

V. çekim, IV. çekime, kayanın üstünde dalgalanan küçük bayrakla bağlıdır. Çünkü bu küçük bayrağın dalgalanışı, IV. çekimde asker dizisinin üstündeki bayrakların dalgalanmasını sürdürmektedir. Bayrakların son müzik vurgusu, V. çekimdeki bayrağın ortaya çıkışıyla tam olarak çakışır.

V. çekim, VI. çekime kayanın siyah çevre çizgisiyle bağlanır. V. çekimdeki bu kayanın temeli, VI. çerçevenin solunu kaplar.

Bu kayanın temeli, yoğrumsal düzenleme öğelerinin dışında da önem taşımaktadır. Kayanın temeli topolojik bir bilgi sağlar: Ordunun gerçekten Karga Kayasının dibinde bulunduğunu kanıtlar. Böylesine «önemsiz bilgi»nin eksikliği, çoğunlukla belirli bir topografi ve strateji mantığının yokluğuna yol açar ki, bu da filmlerden çoğundaki savaşların küme küme çatışmalar kalabalığı içinde kaynayıp gitmesiyle sonuçlanır; bu kargaşa içinde, gelişmekte olan olayın bütününü kavramak olanaksızlaşır.

Bu öğelerin yanı sıra, düzenlemedeki birliği sağlamanın bir yolunu da burada belirtmeliyiz. O da, aynada yansıma çeşidinden bir karşıtlıkla sağlanan birliktir. V. çekimde algılanabilecek birliğin tıpkısı, aynı niceliği bir *artı* ve bir *eksi* imiyle (işaretiyle) göstererek *nicel olarak* da algılanabilir.

Örneğin V. çekim yalnız yayın *(tersine çevrilmiş* de olsa) aynı eğrisini değil, aynı zamanda bir *kırık* ve bir *doğru* çizgi de içerseydi, bu çekimi algılamamız bambaşka olacaktı. O vakit bu çekimin ilişkilerini siyah-beyaz, devinimsiz-devinimli, vb. gibi karşıtlıklar arasında arayacaktık. O vakit de işimiz, değişik *belirtileri* olan eşit niceliklerden çok, birbirine taban tabana *karşıt nitelikler*'le olacaktı.

Ama böylesine genel düşünceler bizi konudan çok uzaklara götürebilir.

Bunun yerine, benimsenmiş olan olgumuzu gözden geçirelim. O da şu: Görsel-işitsel karşılıkların genel bir çizemini ve çözümlediğimiz bütün ayrım boyunca bu karşılığın bir eğrisini çizebiliriz. (Çözümlemenin bu özeti sırasında, tartışmayı izlemek için genel çizemi göz önünde bulundurmak salık verilir.)

Tartışmanın bu aşamasında, yinelemelerin ve çeşitlemelerin nasıl uyumlu olarak iç içe geçtiklerinin ayrıntılarını bir yana bırakacağız. Bu konuda, çizem, gerek sıralamaları gerekse çizgileri yönünden yeterince açıktır.

Çözümlemede henüz değinmediğimiz bir başka sorun daha var.

İkinci bölümün başında, görsel-işitsel birliğin ve karşılığın gerçekleştirilmesi için genel bir ilke koymuştuk. Bunu, her

iki öğenin bir tek «görüntü»de birliği, yani birleştirici bir görüntü diye tanımlamıştık.

Daha şimdi gördük ki, yoğrumsal ve müziksel öğelerin «birleştirici»si, bir ayrımın bütün kuruluşu boyunca sık sık ve yinelenerek geçen bir devinimin vurusudur (impulse). Burada bir çelişme yok mu? Ya da öte yandan, örneksel çizgisel betimizde (yani yapıtın bir bölümü için örneksel olanda) belirli bir «görüntü dizisi»nin bulunduğunu ve bu görüntüler dizisinin bu bölümün «izleği»yle sıkı sıkıya bağlı olduğunu ileri sürebilir miyiz?

Bu durum, 1. Şekilde gösterildiği üzere, devinimin genel çizeminde ortaya çıkıyor mu?

Bu çizemi, ayrımın izleksel içeriğiyle ilişkili olarak okumaya çalışır, birbiriyle karşılaştırırsak, *tedirgin bekleyiş*'in belirli bir süreç ve dizemiyle ilgili bir «depremyazar» eğrisi bulabiliriz.

Bu eğri oldukça dingin biçimde başlar, gerginlik dönemi olarak okunabilecek gittikçe yükselen bir devinimin eğrisine, yani bekleyişe dönüşür.

Bu gerginliğin doruk noktasına yakın bir yerde, derin bir soluk vermeyi andıran ani bir boşalma, tam bir düşüş yer alır.

Bu benzeyiş, hiçbir zaman rastlantısal sayılamaz, çünkü coşku eğrisinin görünüşte benzer olan yapısı, gerçekte devinim eğrisinin ilkörneğidir (prototype). Bu devinim eğrisi de, tüm canlı düzenleme eğrileri gibi burada biraz coşkusallık ayırtısı kazanmış insan etkinliğinin bir parçasıdır; bu etkinliğin düzenliliğinin ve dizeminin bir parçasıdır.

1. Şekildeki *a*—*b*—*c* çizgisi, «insanın soluğunu tutması»nı, neredeyse ciğerleri patlatacak noktaya dek soluğu tutma durumunu çok açık olarak gösterir. Yalnız havayı gittikçe daha çok almaktan dolayı değil, aynı zamanda fiziksel bir eyleme bağlı gittikçe artan coşkudan dolayı da patlamaya hazır: «Düşman artık her an çevrende belirebilir». Sonra da: «Hayır, henüz ortalıkta gözükmüyor». Bunun üzerine rahatlayarak soluğunuzu koyuveriyorsunuz: Genişleyen göğüs birden derin bir soluk verişle iniveriyor... Burada bile, bu yalın anlatımda bile, insan elinde olmaksızın bu eylemden sonra ... (üç nokta) ko-

yuyor: Daha önceki artan gerginliğe tepki olan bir gevşemeyi belirten üç nokta.

Bu noktada, çizemdeki bir başka şey dikkatimizi çekiyor: Durağan bir duygunun yinelenmesi, yeniden yükselmeye başlayan gerilimden önceki yeni müzik tümcesinin giriş uygusuna denk düşüyor; sonra yeni bir gerilim başlıyor, sonra yeni bir düşüş ve bu böyle sürüp gidiyor. Böylelikle bütün süreç, kendi kendini dizemsel olarak, değişmez biçimde yineleyerek tam bir tekdüzelikle ilerliyor; hem de içinde yaşayanlar için gerilimi öylesine dayanılmaz kılan bir tekdüzelikle.

Bu yolda yorumlandığında, yükseliş eğrilerinden, düşüşlerden ve yatay yansımalardan oluşan çizemimiz, haklı olarak, uyarılmış gerilimin belirli bir durumunun süreciyle kaynaşan bu görüntünün çizemsel *cisimlenmesi*'yle ulaşılacak sınırları sayılabilir[1].

Böyle bir kuruluş, tüm gerçekçiliğiyle ve «gerilim»in *tüm görüntüsü*'yle ancak çekim çerçevelerinin doluluğuyla sağlanabilir; ancak bu çerçeveler, izleğimizin en *genelleştirilmiş* çizemine uygun biçimde düzenlenmiş yoğrumsal bir *gösterim*'le dolduğunda sağlanabilir.

Ayrımın müzik partiturunda sık sık kendini gösteren coşkusal içeriğinin sağlam *genelleştirilmiş çizemi*'nin yanı sıra, gerilimin gittikçe artan izleğinin sorumluluğunu, değişen *görsel gösterimler*'in öğesi taşır.

---

[1] «.... Osmin'in öfkesi yavaş yavaş arttıkça, (tam aryanın sona ereceği sanılırken) tümüyle değişik ölçüde ve değişik anahtarda allegro assai gelir; ister istemez çok etkilidir bu. Çünkü böylesine korkunç bir öfkeye kapılan bir insanın bütün düzen, ılımlılık, görgü sınırlarını çiğneyip kendini tümüyle unutması gibi, müziğin de kendini unutması gerekir. Ama müziğin.... müzik olmaktan hiç çıkmaması gerektiğinden, ben de fa'dan (aryanın yazıldığı anahtar) uzak bir anahtara değil ama yakın bir anahtara geçtim; yine de fa'nın en yakın benzeri olan re minöre değil de, daha uzaktaki la minöre» (Mozart'ın **«Saraydan Kız Kaçırma»/«Die Entführung aus dem Serail»**la ilgili olarak babasına yazdığı 26 Eylül 1781 günlü mektubunda) (E.) (125).

Ayrımımızda, değişen bir boyutlar dizisinden sırayla geçen değişik *gösterimler*'in gittikçe büyüyen yoğunluğunu görürüz:

1. Titremsel: I. çekim.
2. Çizgisel: III-IV. çekimler.
3. Uzamsal: VI-VII-VIII. çekimler.
4. Özsel (omuz çekimleri yığını) ve aynı zamanda Dramatik (bu omuz çekimlerinin IX-X-XI- XII. çekimler boyunca oynadığı rol). Bu boyutların değişme sırasında uyduğu sıranın kendi bile açıkça yükselen bir çizgi oluşturur: Önemsiz, belli belirsiz ürkütücü «ışık oyunu»ndan (açılma), açık, somut *insan eylemi*'ne, gerçekçi özyapıların eylemine, gerçek bir düşmanı gerçekçi biçimde bekleyen insanlara dek.

Yanıtlanacak bir soru kalıyor: Düzenleniş yapılarındaki düzenliliğin çözümlenişiyle ilk kez karşılaşan her okur ya da dinleyicinin sorduğu bir soru: «Bütün bunları *daha önceden* biliyor muydunuz? Bütün bunları *önceden* tasarladınız mı? Gerçekten bütün bunları böylesine ayrıntılı olarak *önceden* hesapladınız mı?»

Bu tür bir soru, genellikle, bu soruyu soranın, yaratıcı sürecin gerçek işleyiş tarzı konusundaki bilisizliğini ortaya koyar.

Ne denli «demir gibi», «dört başı mamur» sayılırsa sayılsın, çevirim oyunluğunun hazırlanmasıyla yaratıcı sürecin sona erdiğini düşünmek yanlıştır. Ne yazık ki bu, sık sık işittiğim bir görüştür: Yaratıcı çalışma, düzenlemeyle ilgili formüller saptanır saptanmaz sona erer, yapının bütün inceliklerinin önceden belirlenmesi böyle gerçekleşir.

Bu, sürecin gerçek tablosundan çok uzaktır; olsa olsa, olası bir tabloya bile ancak bir ölçüde yaklaşmaktadır.

Bu tablo, çekimlerin birbirine devimsel bir işlemle bağlandığı, olay örgüsündeki evrelerin herhangi bir ayrımından çok, geniş coşkusal bir izleğin geliştirildiği, bu evrelerin ancak bu belirli sırada geliştiği ve ancak sağduyunun gerektirdiği bu belirli ayrımda yer aldığı «senfonik» kuruluştaki bu görünçlük ve ayrımlarda özellikle gerçekten büsbütün uzaktır.

Bu aynı zamanda başka bir olayla da bağlantılıdır: Bir çalışma döneminde insan, şu ya da bu «karşılığın» seçimini

belirleyen bu «nasıllar»ı ve «niçinler»i çok seyrek *dile getirir*. Çalışma döneminde temel seçim bu çeşit sonradan yapılan çözümlemelerde olduğu gibi *mantıksal değerlendirme*'ye değil, *doğrudan eylem*'e dönüşmüştür.

Düşüncenizi çıkarım (inference) yoluyla kurmayın, düzenleme sırasında doğrudan doğruya görüntülerde gerçekleştirin.

Burada elimde olmaksızın, bir sanatçının düşüncelerinin «çıplak» doğduğunu, ancak sonradan mermere, boyaya ya da sese dönüştüğünü yadsıyan Oscar Wilde'ı anmsıyorum.

Sanatçı doğrudan doğruya kaynaklarını ve gereçlerini, işleyiş terimleri içinde düşünür; düşünceleri, herhangi bir formülden değil bir biçimden kaynaklanan dolaysız eyleme dönüşür.

Bu «kendiliğindenlik»te (spontaneity) bile, yaratılan yapıtın öğelerinin *başka biçimde değil yalnız bu biçimde* dağılımını düzenleyen yasalar, temeller, nedenlilikler bilinçlilikten (hem de kimi zaman yüksek sesle dile getirilen bilinçlilikten) geçer; ama *bu bilinçlilik, bu nedenliliklerin açıklanmasını durdurmaz, doğrudan doğruya yapının tamamlanmasına seğirtir.* Bu «temeller»in şifresini çözme zevki, sonradan çözümlemeye kalır. Bu da kimi zaman, yaratıcı «eylem»in «humma»sı geçtikten sonra olur. Wagner'in, 1853'te yaratıcılığının doruğundayken, dostlarının hazırlıklarına giriştikleri, yalnız müzik kuramına ayrılmış bir dergiye yazı yazmaya yanaşmadığında değindiği de işte bu «eylem»di. Şöyle demişti Wagner: «Bir yandan yaratıp, bir yandan açıklayamazsınız» (126).

Yukarıdaki çözümlememizde de göstermeye çalıştığımız üzere, yaratıcı «eylem»in meyvelerini düzenleyen yasalar hiçbir zaman bundan dolayı gevşemiş ya da daralmış değildir.

«Düşey Kurgu»nun
«iskustvo kino»da (No. 1, 1941)
yayımlanan üçüncü bölümü.
«Film Sense»ın
«Biçim ve İçerik: Uygulama» adlı
dördüncü ve son bölümü olarak yayımlandı. (Çev.).

I. E K

ÇARPICI KURGU

(Aşağıdaki parça, Eisenstein'ın 1923'te «*LEF*» dergisinde yayımlanan ilk yazısından bir alıntıdır. Bu yazı Eisenstein'ın «Proletkult Arena» tiyatrosunda görünçlüklediği Ostrovski'nin «*Her Akıllının Saf Yanı*» adlı oyununun hazırlığıyla ilgili olarak yazılmıştı. Yazının özellikle ilginç olan yönü, Eisenstein'ın film aracında çalışana dek tam olarak gerçekleştiremediği tiyatro çalışmasındaki yönünü aydınlatmasıdır. Bu yön, Eisenstein'ın film çalışmalarına girişinden beri öylesine şaşmaz biçimde gelişti ki, bu yazı ile bu ciltte yer alan en son yazısı arasında temel bir çelişme yoktur)[1].

.... İzleyici, tiyatronun temel gereci olma düzeyine yükseltilmiştir. Yararcı her tiyatronun (kışkırtma*, tanıtı, sağlık ya da eğitim, vb. için propaganda) görevi, izleyiciyi istenilen doğrultuya (ruh durumuna) yöneltmektir. Yöneltim aracı, tiyatro aygıtını oluşturan değişik kurucu öğelerdir (izleyici için Ostujev'in «altın sesi», primadonnanın giysisinden daha değerli değildir; timbalin vuruşu, Romeo'nun monoloğu denli değerlidir; ocak çekirgesi[2], koltukların altından atılan salvolardan[3] daha az değerli değildir), bu öğeler tüm çeşitlilikleri içinde bir tek

---

[1] Jay Leyda'nın notu (Çev.).

[2] Charles Dickens'in **«Ocak Çekirgesi»** (**«The Cricket of the Heart»**) adlı romanından tiyatroya uygulanan, 1915'te Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Birinci İşliği'nde görünçlüklenen oyunu kastediyor (Çev.).

[3] Ostrovski'nin oyununun sonunda, koltukların altından şenlik fişekleri atılmaktaydı (Çev.).

birliğe —varlıklarını haklı gösteren birliğe— yani **çarpıcılık** (attraction) niteliğine ulaşırlar.

Çarpıcılık (tiyatro görüş açısından), tiyatronun her saldırgan anıdır; yani izleyiciyi, duyumsal ya da ruhbilimsel bir eyleme yönelten her öğedir. Bu öğeler, izleyicide kimi coşkusal şokları oluşturmak için deney yoluyla doğrulanabilir ve matematiksel olarak hesaplanabilir. Sergilenen görüncün (spectacle) düşünyapısal (ideolojik) yönünü, kesin düşünyapısal sonucunu algılama olanağını koşullandıranlar da yalnızca bu coşkusal şokların bir araya gelişidir. («Tutkuların canlı biçimde kullanılması yoluyla» ortaya çıkan, tiyatroya özgü bilgi çeşidi.)

Kuşkusuz, dolaysız gerçek anlamında duyumsal ve ruhbilimsel eylem, örneğin Grand Guignol Tiyatrosu'nunki* gibidir: Görünçlükte göz oymak, kol-bacak kesmek gibi; ya da kilometrelerce ötede geçen karabasanlı bir olaya görünçlükteki kişinin telefonla katılmasıdır[1]; ya da felaketin gelip çatmakta olduğunu sezinleyen ama yardım isteme çırpınışları, sarhoşluk sabuklamaları sanılan bir ayyaşın durumudur. Yoksa duyumsal ve ruhbilimsel eylem, çarpıcılığın yalnızca izlekle oluşturulduğu, yeterince güncel, belirli bir eylemin *dışında* da var olduğu ve etkisini sürdürdüğü ruhbilimsel sorunları geliştirerek ortaya çıkmaz. (Birçok agit-tiyatronun* düştüğü yanlış, görünçlüklemede bu tür bir çarpıcılıkla yetinmeleridir.)

Biçim alanında çarpıcılığı, görüncün kuruluşunun, tiyatronun *etkililiğinin* ve *genellikle tiyatronun* moleküler (yani kurucu) birliğinin özerk ve birinci öğesi sayıyorum. Burada Grosz'un «betisel güç»ü ya da Rodçenko'nun fotoğraflı resim (fotomontaj) öğeleriyle tam bir benzerlik vardır.

«Kurucu»: Kahramanın soyluluğuyla ortaya çıkan tatlılığın (ruhbilimsel an) ne zaman sona erdiğini ve kişisel çekiciliğin (yani kösnül gücün) nerede işe karıştığını ayırt etmenin güçlüğü ölçüsündedir bu kuruculuk. Chaplin'in bir dizi görünçlüğünün

---

[1] André de Lorde'un **«Telefonda»** (**«Au téléphone»**) adlı oyununu kastediyor. D.-W. Griffith bu oyunu sinemaya **Issız Villa (The Lonely Villa)** adıyla uygulamıştı (Çev.).

lirik etkisi, onun devinimlerindeki düzeneğin (mekanizmanın) çarpıcı yanından ayrılamaz; ortaçağın dinsel oyunlarındaki işkence görünçlüklerinde, dinsel tutkunun hangi noktada sadik zevke yerini bıraktığını ayırt etmek de güçtür.

Çarpıcılığın hileyle hiçbir ortak yönü yoktur. Hile (çoğunlukla kötü anlamda kullanılan bu terimi hakkı olduğu yere yerleştirmenin zamanı gelmiştir), belirli bir sanatın alanındaki (özellikle cambazlıktaki) bir gösteridir; izleyiciye, uygun bir biçimde sunulmuş (sirkteki arkadaşlarımızın argosuyla «satılmış») bir çarpıcılıktan başka bir şey değildir; terimbilim yönünden hile, salt ve *kendinde (en soi)* sona eren bir şeyi gösterir; bundan dolayı tümüyle *göreli* (relatif) bir şeye, izleyicinin tepkisine dayanan çarpıcılığa taban tabana karşıttır.

Buradaki girişim, «etkin yapı»nın (structure agissant) (görüncün tümünün) kuruluş ilkelerini köklü biçimde değiştirir: İzleğin gerektirdiği filanca olayın duruk bir «yansıması» ve yalnızca bu olayı doğrudan doğruya buna mantıksal olarak bağlı eylemler yardımıyla çözmek olanağı yerine, ortaya yeni bir işlem konuyor: Seçilmiş ve özerk (hatta belirli bir düzenlemenin ve oyuncuların oynadığı konunun serimi (exposition) görünçlüğünün bile dışında seçilmiş ve özerk), ama sonuçta izleksel belirli bir etkiye açık eylemlerin (çarpıcılıkların) özgür kurgusu: Bu, çarpıcı kurgudur.

Tiyatroyu «yanılsamaya dayanan betililiğin (figurativité)» ve «gösterilebilirliğin (representabilité)» —bugüne dek kesin, kaçınılmaz ve olanaklı bu iki şeyin— boyunduruğundan tümüyle kurtarmanın yolu, «gerçek ustalıklar»ın kurgusundan geçer; bu yol aynı zamanda kurguya tüm «betili (figuratif) parçalar»ı ve bağdaşık bir dolantının sokulmasını da sağlar. Ama bunları, kendine yeterli ve her şeyi belirleyici bir öğe olarak değil, çok tıkız, belirli bir erek için seçilmiş çarpıcı bir öğe olarak kullanır; öyle ki, görüncün tek etkililik temeli, «dram yazarının tasarısını aydınlığa çıkarmak», «yazarın doğru olarak yorumlanması», «çağın doğru yansıması» vb. değil, çarpıcılıklar ve bunları oluşturan dizgedir. Deneyimli her yönetmen, kendiliğinden, içgüdüsel olarak, şu ya da bu biçimde çarpıcılığı kul-

lanmıştır. Kuşkusuz bu kullanım, kurgu ya da kuruluş alanında değil ama herhalde «uyumlu bir düzenleme»de gerçekleştirilmiştir (tiyatrodaki «etkili perde inişi», «görünçlüğe varsıl bir giriş», «iyi numara» gibi argo sözler de buradan türemiştir); burada önemli olan nokta, bütün bunların konuya oranla (oyunun «haklı kıldığı») akla yatkınlık sınırları içinde ve özellikle bilinçsiz olarak ve bambaşka bir ereği (kafada sıralanan şeylerden biri) izleyerek yerine getirilmesidir. Bir görüncün kuruluş dizgesini hazırlamak için, artık dikkatin ağırlık noktasını, daha önce yardımcı ve süsleyici olarak sayılan, gerçekte görünçlüklemenin olağandışı (anormal) niyetlerinin başlıca taşıyıcısı olan bu geçerli yöne aktarmaktan ve günlük yaşamın mantığı ile yazın geleneğine bağlı kalmaktan kaçınarak *bu girişimi görünçlükleme yöntemine çevirmekten* başka yapacak şey kalmaz (Proletkult işliklerinin 1922 sonbaharından beri yaptığı çalışma da işte budur).

Sinema ve özellikle müzikhol ile sirk, kurgucunun okuludur. Çünkü, doğrusu istenirse, (biçim yönünden) iyi bir görüncü gerçekleştirmek, oyunun temel olarak alınan durumlarından yola çıkarak sağlam bir müzikhol ve sirk izlencesi kurmaktır....

«LEF» dergisinde (No. 3, 1923)
«Montaj atraktsionov» başlığıyla çıkan yazı.
Buradaki çeviri **«Film Sense»**e değil,
daha yetkin ve sağlam olan
«Au-delà des étoiles»deki betiğe dayanmaktadır;
çünkü bu kitaptaki betik,
«LEF»teki betik ile Eisenstein'ın elyazılı
müsveddesinden oluşmuştur (Çev.).

II. EK

GREV'DEN BİR AYRIM

(Aşağıdaki çekimler dizelgesi, Eisenstein'ın ilk filminin tamamlanmış son ayrımından çıkarılmıştır[1]. Kurgu kavramının sık sık örnek verilen bu ilk biçimi, Amerikan ya da İngiliz görüntülüklerinde hiçbir zaman gösterilmemişti, bundan dolayı burada bu biçimde yayımlanması ilginç olabilir. Burada ve bundan sonraki oyunluk örneklerinde kullanılan kısaltmalar şunlardır:
Boy çekimi (B.Ç.), Genel Çekim (G.Ç.), Göğüs Çekimi (Gö. Ç.), Omuz Çekimi (O.Ç.)[2].

1. Bir boğanın başı silkinerek çerçevenin üst çizgisinin üstüne çıkar, kasabın bıçağından kurtulur.
2. *(O.Ç.)* Bıçağı tutan el tüm gücüyle iner, çerçevenin alt çizgisinden çıkar.
3. *(G.Ç.)* 1.500 kişi yokuştan aşağıya doğru hızla iner; yandan görünüş.
4. 50 kişi, oturdukları yerden doğrulur, kollarını açarlar.
5. Nişan alan bir askerin yüzü.
6. *(B.Ç.)* Bir yaylım ateş.
7. Boğanın titreyen gövdesi *(başı çerçeve dışında)* yere yuvarlanır.
8. *(O.Ç.)* Boğanın ayakları çırpınıp durur. Toynakları bir kan gölüne batıp çıkar.
9. *(O.Ç.)* Bir tüfeğin sürgüsü.
10. Boğanın kellesi iple tezgâha tutturulmuştur.

---

[1] Aleksandr Belenson'un **«Bugünkü Sinema» («Cinema Today»)** (Moskova, 1925) adlı kitabı, s. 59. (J. Leyda'nın notu) (Çev.).

[2] Leyda'nın notu (Çev.).

11. 1.000 kişi hızla alıcının önünden geçer.
12. Çalıların ardından bir sıra asker çıkar.
13. *(O.Ç.)* Boğanın başı, görünmeyen vuruşlarla ölür (gözleri cam gibi olur).
14. Askerlerin ardından izlenen bir yaylım ateş *(G.Ç.).*
15. Yüzülmeye hazırlanmak üzere boğanın ayakları birbirine bağlanır.
16. *(O.Ç.)* Kalabalık, bir kayadan aşar.
17. Boğa boğazlanır; kan fışkırır.
18. *(Gö.Ç.)* Kalabalık, kolları gerili, çerçevenin içine girer.
19. Kasap, kanlı ipini sallayarak alıcının önünden geçer *(çevrinme).*
20. Kalabalık, bir çite doğru koşar, çiti yıkar ve ardına saklanır *(iki, üç çekimde).*
21. Silahlar çekimin içine girer.
22. Boğanın başı gövdesinden ayrılır.
23. Bir yaylım ateş.
24. Kalabalık, bir tepeden suya doğru koşuşur.
25. Bir yaylım ateş.
26. *(O.Ç.)* Namluların ucundan çıkan mermiler görülebilir.
27. Askerlerin ayakları alıcıdan uzaklaşır.
28. Kan suya karışır, rengini değiştirir.
29. *(O.Ç.)* Boğanın kesik boğazından kan fışkırır.
30. Birkaç elin tuttuğu leğendeki kan bir kovaya boşaltılır.
31. Kan dolu kovaları taşıyan bir kamyondan hurda demir taşıyan kamyona zincirleme.
32. Boğanın dili, kesilmiş boğazdan çekilir *(çırpınmalardan dolayı* dişlerin dili zedelememesi için).
33. Askerlerin ayakları alıcıdan uzaklaşır *(daha önce çekimde olduğundan daha uzakta görünür).*
34. Boğanın derisi yüzülür.
35. Kayanın dibinde 1.500 ceset.
36. Derisi yüzülmüş iki boğa başı.
37. Kan gölünde yatan bir el.
38. *(O.Ç.)* Tüm görüntülüğü doldurarak: Ölü boğanın gözü.
39. *(yazı)* SON.

III. EK

BİR AMERİKAN TRAJEDİSİ'NDEN BİR AYRIM

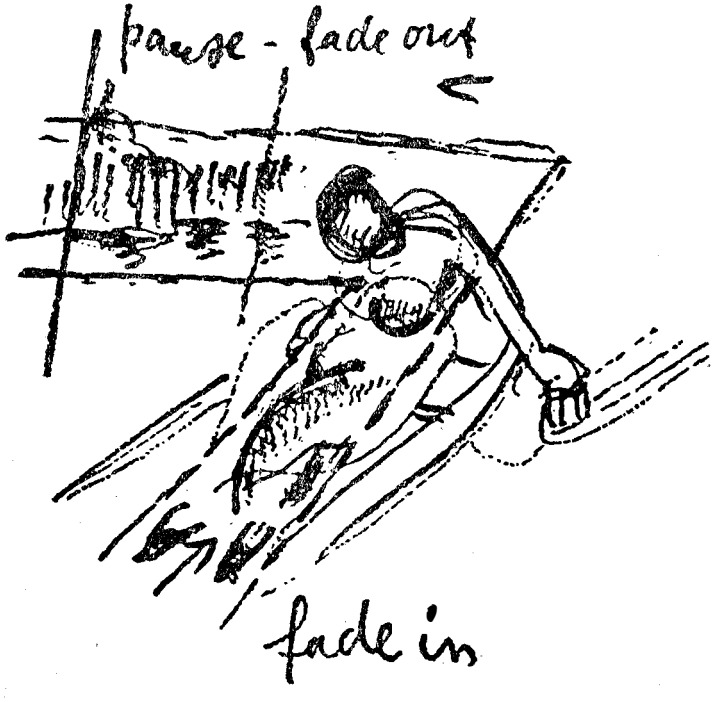
(Bu oyunluğun 9 Ekim 1930 günlü ve S.M. Eisenstein ile Ivor Montagu'nun imzalarını taşıyan «ilk geliştirim»inin* bir eşlemi, New York'taki Çağdaş Sanat Müzesi'nin Filmliğindeki Eisenstein Derlemi'nde (Koleksiyonunda) bulunmaktadır. Aşağıdaki ayrım, bu oyunluğun 10. makarasından alınmıştır)[1].

17. Büyük Bittern Gölünün üstü.
Sessiz suyun yüzünde kapkara gölgeler. Çamların koyu yansımaları.
Sessiz suyun devinimsiz yüzeyinde kayıklar hafifçe sallalanır. Küpeşteleri, küçük bir otele doğru çıkan merdivenlerin dibindeki derme çatma bir iskeleye yaslanmıştır. Gölün güzel görünümü.

18. Clyde ile Roberta, iskelede ayakta dururlar. Otobüsten yeni inmişlerdir.
Roberta «Ne sevimli, ne güzel!» diye çığlık atar.
Otobüsün ardından birden otelin sahibi görünür. Sanki büyüyle ortaya çıkmış gibidir; havanın güzelliğini över, müşterilerini karşılar.
Clyde, çevrede pek az kimse bulunduğunu görür; göldeyse kimse yoktur. Çok geç. Clyde, otelcinin bir yandan yemeklerini överken öte yandan çantasını yakaladığını, Roberta'nın da onu otele doğru izlediğini görür. Otelciden çantasını almak ister gibi bir davranışta bulunur, sonra boş verir ve ipnotize edilmiş gibi acayip bir yürüyüşle onları izler.

---

1 Leyda'nın notu (Çev.).



Eisenstein'ın **Bir Amerikan Trajedisi**'nin yukarıdaki ayrımında, «içinden konuşma»yı uyguladığı bölümle ilgili çalışma resmi. Bu resim, ayrımdaki 22. ile 23. çekimlerle ilgilidir.

19. Otel kayıt defterinin açık olan beyaz sayfaları Clyde'a tehdit edici biçimde bakar.
Clyde'ın benzi atar; kendini toparlar; adının ilk harflerini koruyarak uydurma bir imza —«Carl Golden»— atar, ardından ekler: «ve eşi». Bunu gören Roberta, otelde bulunanlardan gizlemeye çalıştığı bir sevince kapılır.
Roberta «Hava çok sıcak, şapkamı ve ceketimi burada bırakacağım. Erken döneceğiz» der ve ikisini de girişteki bir askıya asar.
20. Kendini kaybeden ve olanları unutan Clyde, şaşıran otelciden çantasını alır, kayık iskelesine doğru gider. Çantasını kayığa koyarken otelciye «İçinde yemeğimiz var» diye açıklamada bulunur.
Kayıkçının söylediğini duymayacak denli düşünceli olan Clyde, Roberta'nın kayığa binmesine yardım eder, sonra küreklere sarılarak kıyıdan uzaklaşır.
21. Kıyı boyunca çam ormanı uzanmaktadır, onların ardından da tepeler görülmektedir.
Gölün suyu dingin ve karanlıktır.
Roberta «Ne durgun, ne sessiz» der.
Kürek çeken, sonra duran Clyde bu sessizliği dinler, çevreye bakınır. Kimsecikler yoktur.
22. Kayık gölün karanlıklarına doğru kayarken, Clyde da düşüncelerinin karanlıklarına dalar. İçinde iki ses birbiriyle savaşmaktadır. Biri: «Öldür, öldür!» diyerek Sondra ve toplum konusundaki tüm umutlarının çığlığını atar, karanlık kararını yankılar. Öbürü: «Öldürme, öldürme!» diyerek güçsüzlüğünü ve korkularını, Roberta'ya acımasını, Roberta önündeki utancını dile getirir. Bunu izleyen görünçlüklerde, bu sesler küreklerden kayığa çarpan dalgalarda çalkanıp durur. Bu sesler, yüreğinin atışlarında fısıldar; bu sesler, anlığından geçen anıları ve tehlikeleri vurgulayarak yorumlar. Her biri öbürünü alt etmek için savaşır; önce biri ağır basar, sonra öbürünün saldırısı karşısında güçsüzleşir.

«Otelde kimseyle konuştun mu?» diye sormak için küreklere dayanıp durduğunda bu sesler mırıldanmayı sürdürür.
«Hayır. Neden sordun?»
«Hiç. Biriyle görüştün gibi geldi de».

23. Roberta gülümser ve yanıtlamak için başını sallarken sesler titreşir. Roberta elini suya sokarak oynar:
«Soğuk değil».
Clyde kürek çekmeyi bırakır, o da elini suya sokar; ama sanki elektriğe çarpılmış gibi çekiverir.

24. Roberta'nın resmini çekerken sesler yine Clyde'ı uğraştırır. Piknik yaparken ya da su zambaklarını toplarken bu seslerden kurtulamaz. Çantasını bırakmak için kıyıya atladığında sesler yükselir, Clyde'ı bunaltır.

25. «Öldür, öldür!». Clyde'a güveni artan Roberta, yaşama sevinciyle dopdoludur. «Öldürme, öldürme!». Kayık, karanlık çamların altından hemen hemen sessizce geçer, Clyde'ın yüzü, içindeki fırtınadan ötürü gerilirken, bir su kuşunun dalga dalga yayılan çığlığı işitilir.

26. «Öldür, öldür!» sesi ağır basar. Sonra aklından annesinin anısı geçer. Çocukluğundaki «Bebeğim, bebeğim» sesi gelir. «Öldürme, öldürme!» sesi yükseldikçe Sondra'nın bambaşka biçimde «Yavrum, yavrum» diyen sesini işitir. Sondra'nın görüntüsü ve onunla ilgili her şeyin düşüncesiyle birlikte «Öldür, öldür!» sesi gittikçe keskinleşir ve yakasını bırakmaz. Roberta'nın rahatsız edici düşüncesiyle birlikte bu sesin tizliği daha da artar. Sonra Roberta'nın yine kendisine güvenle parıldayan yüzü, büyük mutluluğu ve okşamasını o denli sevdiği saçlarının görünüşü... «Öldürme, öldürme!» sesi gittikçe yükselir ve öbür sesi yavaşça bastırır; dingin, sağlam, kesin. Çatışmanın sonu. Sondra sonsuza dek yitirilmiştir. Clyde, bundan böyle hiçbir zaman Roberta'yı öldürme yürekliliğini gösteremeyecektir.

27. Clyde'ı tam bir umutsuzluk ve kararından dönmenin düşkünlüğü içinde otururken görürüz. Yüzünü ellerinden ayırır.
Küreklerden biri suda yüzer. Sol eliyle fotoğraf aygıtını tutar.

Clyde'ın yüzü mutsuzluktan öylesine alt üst olmuş ve ardında bıraktığı savaşımla öylesine çarpılmıştır ki, Roberta tutunarak ona doğru ilerler ve elini tutar.

28. Clyde birden gözlerini açar ve Roberta'nın kaygılı, sevecen yüzünü yanında görür. Elinde olmayan ani bir davranışla elini çeker ve sıçrar, bu sırada fotoğraf aygıtı kazara kızın yüzüne çarpar. Roberta'nın dudağı yarılır, bir çığlık atar ve kayığın kıç tarafına düşer.
«Affedersin Roberta, istemeden oldu» diyerek Clyde kıza doğru davranır. Roberta korkmuştur; ayağa kalkmaya çalışır, dengesini yitirir, kayık alabora olur.

29. Bir kez daha su kuşunun dalga dalga yayılan çığlığı ortalığı çınlatır.
Tersine dönen kayık suyun yüzünde yüzer.
Roberta'nın başı suyun üstünde görünür.
Clyde gelir. Yüzü büyük bir korku içindedir, Roberta'ya yardım etmek için davranır.
Roberta, Clyde'ın yüzünden dehşete düşerek korkunç bir çığlık atar; çılgınlar gibi çırpınarak suyun içinde yiter.
Clyde kızın ardından dalmak üzeredir, ama durur ve ikirciklenir.

30. Uzaklardaki kuşun dalga dalga yayılan çığlığı üçüncü kez işitilir.
Suyun aynayı anımsatan durgunluğunda hasır bir şapka yüzer.
Ormanın yabanıllığı, tepelerin devinimsizliği. Karanlık sular kıyıda belli belirsiz çırpınır.

31. Bir su sesi işitilir ve Clyde'ın kıyıya doğru yüzdüğü görülür. Kıyıya ulaşan Clyde, önce uzanıp yatar, sonra ayağının birini sudan çekmeyi unutup yavaşça oturur.
Clyde yavaş yavaş titremeye başlar, titreme artar, rengi solar, bildik bir davranışta bulunur, korktuğu ya da acı çektiğindeki bir davranış... Olduğu yerde büzülür, başı omuzlarının arasına gömülür. Ayağının birinin suda olduğunu görür ve çeker. Düşünmeye başlar, düşünmeye başlayınca da titremesi durur. Ve düşüncelerinin sesini dinler:

«İşte, Roberta gitti... İstediğin oldu... Hem de öldürmedin onu... Bir kaza... Özgürlük... Yaşamak...»
Sonra aynı ses, çok yavaş, sanki kulağına fısıldarmışçasına seslenir:
«Sondra».
Clyde gözlerini kapar. Karanlıkta:
«Sondra».
Sondra'nın gülüşü, sevecen sesi.
«Sondra».

32. Clyde büyük bir telaşla, çantasından çıkardığı kuru giysileri giyer. Islak giysilerini çantaya koyar, sonra dizlerinin üstünden kalkar, batan güneşin ışınlarına karşı gerinir.
33. Güneş, ormanın gerisindeki tepelerin ardında yiter. Göldeki güneş yansımaları yiter, her şey gittikçe karanlıklaşmaya başlar.
34. Ormanın gittikçe korkunçlaşan karanlığında Clyde elinde çantası, yolunu bulmaya çalışır. Her gürültüde ürkerek sıçrar, gece kuşlarının çığlıklarından korkar, ağaçların kalın dallarından süzülen ay ışığından ürker, kendi gölgesinden ve ormanın acayip gölgelerinden ürker.
Ay ışığında saatinin kaç olduğunu görmeye çalışır, ama saatin kapağını açtığında içinden sular dökülür ve saatin durmuş olduğunu görür....

IV. EK

SUTTER'İN ALTINI'NDAN BİR AYRIM

(Aşağıdaki parça, önerilen bu konunun taslak biçimindeki geliştiriminin ya da bir özetin 4. makarasıdır. Bu müsvedde ile film için hazırlanmış ayrıntılı bir yapım izlencesi, yukarıda adı geçen Eisenstein Derlemi'nde bulunmaktadır)[1].

Yazı: CUMA
Yağmur damlaları toprağı acımasızca ve aralıksız döver.
Yazı: 29 OCAK
Tufan sürer.
Yazı: 1848
Tufan.
Sutter eski bir yazı masasının önünde oturmuş, çalışmaktadır. Yağmur umutsuzca camlara çarpar.
Yağmurun camlara vuruşu arasından dörtnala koşan atın nal sesleri duyulur. Sutter başını kaldırır, ayağa kalkar, elinde tabancası pencereye gider.
Dörtnala koşan atın nal sesleri gittikçe yaklaşır.
Kapı hızla açılır ve yağmurun boşanmasıyla birlikte, sırılsıklam olmuş bir adam iki iskemleyi devirerek odaya dalar.
Sutter, «Şerif!» diye bağırır ve koşup yanına gider.
Şerif heyecandan çıldırmış gibidir, soluğu kesilmiştir. Çılgınca at sürüşünden dolayı tükenmiş durumda, bir süre konuşamaz. Ama ağzından çıkan kırık dökük ve boğuk seslerden, getirdiği haberin gizli olduğu ortaya çıkar. Kapıyı kapatmaya davranır. Sutter kapıyı kapatır.

---

1 Leyda'nın notu (Çev.).

Şerif cebinden bir paket çıkarmaya çalışır, sonra titreyen parmaklarıyla paketi açmaya uğraşır.
Kapı açılır, Sutter'in adamlarından biri içeri girer, bir şeyler arar.
Şerif hemen paketi cebine sokar, adama dik dik bakar.
Adam, hiçbir şeyin farkında olmaksızın ve acele etmeksizin aradığını bulur, odadan çıkar.
Şerif, adamın arkasından kapıyı kapar, Sutter'e yaklaşır, yeniden ufak paketi çıkarıp açmaya başlar.
Odaya bir hizmetçi kız girer.
Şerif paketi saklar.
Bu kez, kızı odadan dışarı atar, kapıyı çarpar.
Şerif kapının anahtarını bulamayınca, önüne bir masa sürer.
Şerifin titrek parmakları, açılmış paketi tutmakta, ufak maden parçacıklarını göstermektedir.
Yazı: ALTIN MI?
Yazı: ALTIN MI?
Yazı: ALTIN MI?
Eller, maden parçacıkları üzerindeki kimyasal bir deneyi sona erdirirken, Sutter'in sesi soğukkanlılık ve kesinlikle yanıt verir: «Altın».
Sutter masanın önünde ayaktadır, altın ile ayıracı elindedir; yüzü kederlenir. Daha soğukkanlı olarak yineler:
«Altın».
Yazı: ALTIN. Sözcük öne doğru gelip görüntülüğü doldurduğunda, buna koşut olarak gittikçe yükselen ve insancıl olmaktan çıkmış bir kükreme duyarız: «Altın!»
Şerif, sesinin olanca gücüyle bağırır:
«Altın!»
Sonra masayı devirerek kapıyı ardına dek açıp bahçeye fırlar.
Sutter pencereye koşar, açar, sel gibi boşanan yağmurda Şerif'in ardından bağırır:
«Dur! Dur!»
Şerif aldırmadan yağmur altında dörtnala uzaklaşır.
Devrilmiş masası, eğrilmiş dolabı, yağmurda açık pencereden esen yelin uçurup dağıttığı kâğıtları ve menteşelerinden salla-

nan kapısıyla odanın ortasında Sutter durur; kötü bir şeyler olacağını sezinleyerek masadaki altına bakar.
Yelin birden esişiyle ışık söner. Yelin estiği odanın belli belirsiz silueti yavaşça kararır.
Uzun bir açılma:
Külrengi, sisli bir sabah.
Sutter, Coloma'da altının ilk bulunduğu bıçkıevinin yakınında atından iner.
Bıçkıevindeki Kızılderili işçiler, kör inançtan kaynaklanan bir korkuya kapılmışlardır.
Yerliler altının şeytana ait olduğunu söylerler. Altının bulunduğunu hep bilmektedirler ve her zaman ondan kaçınmışlardır. Sutter'e altına dokunmaması için yalvarırlar.
Sutter, ilk işin, ne olursa olsun, bıçkıevinin yapımının bitirilmesi olduğunu söyler.
Sutter, yerlilerden altının bulunuşunu bir giz olarak saklamalarını ister.
Hepsi bu gizi saklayacaklarına söz verirler.
Sutter evine dönmektedir...
...Mutlu bir kırsal yörenin verimli topraklarından geçer.
Her yerde varsıllık, verimlilik ve gönenç görülebilmektedir.
Yağmur dinmiştir, doğanın örtüsü yumuşak ve pırıl pırıldır. Güneşin altında sayısız yağmur damlaları titreşir.
Birden ellerinde kazmalar ve altın yıkamakta kullanılan kaplar bulunan bir işçi topluluğuna rastlar.
Şaşıran Sutter, bunları gözüyle izler, sonra atını döndürüp kaleye doğru dörtnala sürer.
Kalenin yanındaki dükkânın sahibi, Sutter'e gelip elinin ayasındaki altın tozunu gösterir.
Sutter'e bunun gerçekten altın olup olmadığını sorar.
Sutter başıyla yavaşça onaylar.
Adam «Altın! Altın!» diye bağırır ve dükkânına koşar.
Sutter, sinirli ve allak bullak, kalenin kapısından içeri girer.
Dükkânın sahibi, dükkânın kapısına çivi çakar.
Nesi var nesi yoksa bir arabanın içine gelişi güzel atmıştır.
Dükkâncı yardımcısı, tavladan Sutter'in atlarından ikisini çalar.
Dükkâncı arabayı Altına doğru çılgınlar gibi sürer.

İki Kızılderili tarladaki işlerini bırakmış, heyecanlı heyecanlı kendilerine haberi veren bir kadını dinlemektedirler.
Ellerindeki çapaları fırlatan Kızılderililer, dükkâncıyı izlerler.
Çobanlar sürülerini başıboş bırakırlar.
Bir adam, karısını ve çocuklarını bırakır. Kadın ve çocuklar ağlayıp yalvarırlar, ama adam dinlemez.
Müdür, okulu ve öğrencileri bırakıp gider.
Sutter'in işçileri küme küme yollara düşerler.
Gittikçe daha çok sayıda insan, işi bırakıp insan seline katılır.
Tarlalar ve evler boştur, ıssızdır.
Sutter parmağına içinde İLK ALTIN BULUNDU 1848 yazılı bir yüzük geçirir.
Yüzüğün üzerinde doğduğu kasabanın ongunu (arması) kazılıdır.

Kazmalar, kürekler, demir çubuklar toprağa saplanmaya başlar. Tahta kaplarda sallanan kumların sesi, çalkanan suyun çalkantı sesi, ormanlarda ve tarlalarda duyulmaya başlar.
Kazmaların ve tahta kaplardan dökülen taşların sesi gittikçe yükselir, gittikçe sıklaşır.
Bu sesler tüm yöreyi kaplar.
Bu kulak tırmalayıcı sesin altında, Sutter'in toprakları viraneye döner, kendi verimliliği ve bolluğu altında çürür.
Meyve ağaçlarının dalları, olgunlaşmış yemişlerin ağırlığıyla kopar.
Şarapların ve biraların mayalanmasından fıçılar patlar.
Bakımsız, yemsiz kalmış atlar, tavlaların çitlerini yıkıp buğday tarlalarına koşarlar.
İneklerin acı böğürtüleri çevreyi sarar, sağılmamış memelerinin sancısıyla çılgına dönerek, ağılın duvarlarını yıkıp çiçekleri, sebzeleri çiğnerler.
Tepeleme istiflenmiş tahıl çuvalları, bu büyük ağırlığın altında ezilip patlar, dökülen taneler yelde dağılır.
Su bentleri ağır yükleriyle dopdoludur, kanal kapakları parçalanmıştır, sular eski yatakları boyunca akıp gider.
Sutter, bu yıkıntılar arasında dolanıp durur, altın arayıcıların sürüp giden sesini dinler.
«Altın». Bu sözcük, ormanlarda çınlar; tepelerde, vadilerde yankılanır.

Sonra bu vadilerin derinliğinden, gürültü senfonisinin yeni bir izleği duyulur.
Taşları çiğneyen binlerce ayağın sesleri.
Gıcırdayan arabaların sonu gelmez dizilerinin sesleri.
Atların nal sesleri ile araba tekerleklerinin keskin gıcırtılarının birbirine karıştığı sesler.
Sonu gelmeyen kalabalıkların mırıldanmaları.
Arabaların ilki kalenin yakınında belirir.
Yabanıl görünüşlü bir adam çiçekleri kökünden koparır ve ucu sivri çadır direğini toprağa çakar.
Yaklaşan araba kafilesinin sesi gittikçe artar ve yakınlaşır.
Sutter bir tepeye oturur.
Yaşlı köpeği, Sutter'e sokulmuştur.
Sesler daha yakından gelir. Sutter insan seslerini ayırt etmeye başlar.
Bu sesler, ne denli uzaklardan geldiklerini anlatmaktadır. Sutter bu insan selinin sonunun olmadığını anlar.
Bu sesler arasında, baltaların vuruşu, ağaçların devrilişi, testerelerin ıslığı, ağaçların çarpışması duyulur.
Domuzlar çığlık atar, gelenlerin kovaladıkları ürkmüş ördekler çılgınca vaklarlar.
Sutter bu seslerle çılgına döner. Kazmaların sesi tizleşir. Şimdi ırmak yatağından çıkarılıp yığılan taşların, verimli tarlaları örten taşların birbirine çarpmasından çıkan sesler duyulur. Taşlar dağlar gibi yığılır, bu korkunç sesler senfonisinden önceki bütün verimliliği ezer.
Karanlık ve bu karanlıkta Sutter'in sessiz yüzünü aydınlatan küçük ateşin çıtırtıları.
Yok etmenin sesleri korkunç boyutlara ulaşır.
Sutter umutsuzluktan kıvranmaktadır.
Ve testereler inildemeye, baltalar kesmeye, ağaçlar devrilmeye, kazmalar taşların üstüne inmeye devam eder.
Altın arayıcılar, ardına düştükleri avın tutkusuyla sövüp sayarlar.
Bütün bunlar Sutter'i çılgına çevirir. Sutter ormanın karanlıklarına sığınır....

V. EK

YAŞASIN MEKSİKA'NIN İLK TASLAĞI

(*Yaşasın Meksika!*'nın yapımına başlamadan önce Upton Sinclair'e gönderilen ve Eisenstein'ın elyazısıyla kaleme alınmış olan bu yarım kalmış taslağın müsveddesi şimdi Çağdaş Sanat Müzesi'nin Filmliğindeki Eisenstein Derlemi'nde bulunmaktadır)[1].

MEKSİKA FİLMİNİN KABA TASLAĞI
(ve deyiş, yazım, vb. için açıklama)

Bir «Sarape» nedir bilir misiniz? Sarape Meksika Kızılderilisinin, Meksika yerlisinin, her Meksikalının büründüğü çizgili bir battaniyedir. Sarape, Meksika'nın simgesi olabilir. Meksika'daki ekinler (kültürler) de böylesine çizgili ve birbirine alabildiğine karşıt olarak yan yana ama aynı zamanda birbirinden yüzyıllarca aralıklı olarak akıp gider. Hiçbir olay örgüsü, hiçbir tam öykü, yanlışsız ve yapay olmaksızın bu Sarapede yer alamaz. Biz de, Sarapenin yan yana ama bağımsız çiğ renklerinin karşıtlığını, filmimizin kuruluşuna örge (motif) olarak aldık: Birbirini izleyen altı oluntu (epizot): Yapısı, insanları, hayvanları, ağaçları ve çiçekleri birbirinden ayrı altı oluntu. Dizemsel ve müziksel bir kuruluş. Meksika ruhunun ve özyapısının sergilenmesi.

Ölüm. İnsanların kafatasları. Taştan kafatasları. Korkunç Aztek Tanrıları ve yılgıya düşüren Yucatan Tanrılar topluluğu.

---

1 Leyda'nın notu (Çev.).

Piramitler. Bir sözcüktü bu, daha çoğu değil. Taşların ve sütunların sonu gelmez dizileri. Ve yüzler. Taştan yüzler. Yüzler ve tenler. Bugünkü Yucatan'ın insanları. Binlerce yıl önce yaşamış aynı insan. Devinimsiz. Değişmeksizin. Sonsuz. Ve Meksika'nın ölüm konusundaki büyük bilgeliği. Ölüm ile yaşamın birliği. Birinin gidişi, öbürünün doğuşu. Sonsuz çember. Ve Meksika'nın daha da büyük bilgeliği: Bu sonsuz çemberi *sevinçle* karşılama. Meksika'da Ölüm Günü. En büyük eğlence ve sevinç günü. Meksika'nın ölümü kışkırttığı ve onunla alay ettiği gün: Ölüm, yaşamın öbür çemberine atılan adımdan başka bir şey değildir; o halde ölümden niye korkmalı! Şapkacı dükkânları silindir şapka, hasır şapka giydirilmiş kafataslarını sergiler. Şekerler kafataslarının biçimini alır, şekerlemeler tabutların biçimini. Alay alay insan, mezarlıklara gider, ölülere yiyecek götürür. Mezarın üstünde dans edip şarkı söylerler. Ve gece Ölüm Gününü örter. Ölüm Günü, yeni yaşamların, yeni gelenlerin doğum günü olur. Ve ölümün acayip maskeli balosunun ve şenliğinin korkunç maskesi altından yeni doğmuş bir bebeğin gülümseyen yüzü görünür; böylelikle yaşamı izleyen ölümün ve ölümü izleyen yaşamın değişmez yasasını kurar.

Yaşam... Nemli, çamurlu, uykulu tropik bölgeleri. Meyvelerle dolu ağır dallar. Düşü andıran akarsular. Ve genç kızların, düşü andıran gözkapakları. Kızlar. Geleceğin anaları. Geçmişin anaları. Ana, arıbeyi gibi, Tehuantepec'te egemenliğini sürdürür. Anaerkil boy dizgesi burada günümüze dek yüzlerce yıl inanılmaz biçimde korunmuştu. Acayip ağaçların dalları yılanları andırır. Ve erkeğini bekleyen dişinin iri, hülyalı gözlerinin çevresinde kapkara gür saçların dalgaları yılanları andırır. Tehuantepec'te etkinlik kadınlardan yanadır. Ve kadın, kızlığından başlayarak yeni bir ailenin yeni bir gözesini kurmaya başlar. Kumaş dokuyarak. Meyveleri derleyerek. Satıcılık yaparak. Pazarda saatler, saatler boyu otururak. Tehuantepec'in bolluktan dolup taşan, ağır ağır devinen pazarı. Gün ardından gün. Para ardından para. Kızın boynu, altın bir zincirin ağırlığında eğilinceye dek. Altın paraların asıldığı altın bir zincir. Birleşik Amerika altınları. Guatemala altınları. Meksi-

ka kartalını taşıyan altınlar. Oğlanbaşlığı ve banka. Servet ve özgürlük. Yeni bir ev ve evlenme. Evlenme, İspanyolcada en yüksek dirimbilimsel anlamıyla «casamiento» (yeni bir ev kurma) diye adlandırılır. Yeni ev. Yeni aile. Görkemli şenliklerle. Sürüleri ve Kızılderilileri damgalayan istilacı İspanyolların anısını yaşatan en eski geleneklerin —yüzü, sömürge dönemindeki gibi kantaşıyla çizmek türünden— kalıntılarıyla. Eski moda altın, ipek ve süslemeli giysilerle, genç kadının aşk öyküsünü izleyen danslar aracılığıyla. Geleneklerle, dinsel törenlerle öykü, aşktan evlenmeye doğru gelişir. Ve evlenme «sandunga»sından (dansından) palmiye ağaçlarının gölgesindeki mutlu ev. Karbeyazı «weepeel»in (utku kazanan ananın ve eşin dağı andıran saç süsü) gölgesinin vurduğu yeni bir ev.

Karı andıran ağırbaşlılık.

Karı andıran kırlaşmış saçlarıyla Popocatepetl.

Ama eteklerindeki bitki örtüsü sert, kaba, acımasız ve dikenlidir. Bunlar arasında yaşayan yerli erkeklerin boyu, çiftçiler, Meksika kovboyları ve hacendado'ları[1] denli acımasız, kaba ve sert. Sonsuz maguey (sivri yapraklı, iğneli kaktüs) tarlaları. Kızılderilinin, sonu gelmez bir çabayla toprağın yüreğinin özünü —bal gibi tatlı «aguamiel»i— emdiği yapraklar. İşlendiğinde «pulque»[2] olan öz. Üzüntülerin ilacı: Meksika konyağı. Ve üzüntüler sonsuz. Boylu boslu, iri kemikli hacendado'da, muhafızlarında ve kâhyalarında aguamielin tatlılığından eser yok. Ve bütün gün uçsuz bucaksız tarlalardan değerli aguamiel yükünü ufacık eşeğiyle kaleyi andıran hacienda'ya[3] çeken yerlinin sırtı daha da kamburlaşır. Diaz'ın günleridir bunlar (Kızılderilinin yaşam koşullarını tümüyle değiştiren 1910 devriminden önce. Meksika'da neden her zaman devrimci «karışıklıklar» olduğunu açıklamak ereğiyle 1905-1906 yıllarındaki bu katıksız kölelik durumuna şöyle bir göz atıyoruz). Yir-

---

1 Hacendado: Toprak ağası (Çev.).

2 Pulque: Maguey bitkisinden elde edilen özün (aguamiel: balözü) mayalandırılmasıyla elde edilen içki (Çev.).

3 Hacienda: Büyük çiftlik (Çev.).

minci yüzyılda, ama davranış ve alışkanlıklarda ortaçağda yaşama. *Jus prima noctis*[4]. Toprak ağasının, tarlalarında çalıştırdığı yerlinin karısı üstündeki hakkı. Ve ataerkil boyda ilk çatışma. Bir kadın. Bir büyük çiftlikte çalışan Kızılderilinin karısı. Bir kadın. Ve bütün boy, kadının çevresinde. Toprak ağasının hakkı, karşı çıkışın patlak verişi ve ayaklanmayı bastırmadaki acımasızlık. Ve Teotihuacan'daki sonsuz üçgenin biçimini yineleyen yerlilerin üçgen biçimindeki gölgeleri. Mexico City yakınındaki büyük Güneş Piramidi. Daha güzel günleri bekleyiş. Obregon günleri.

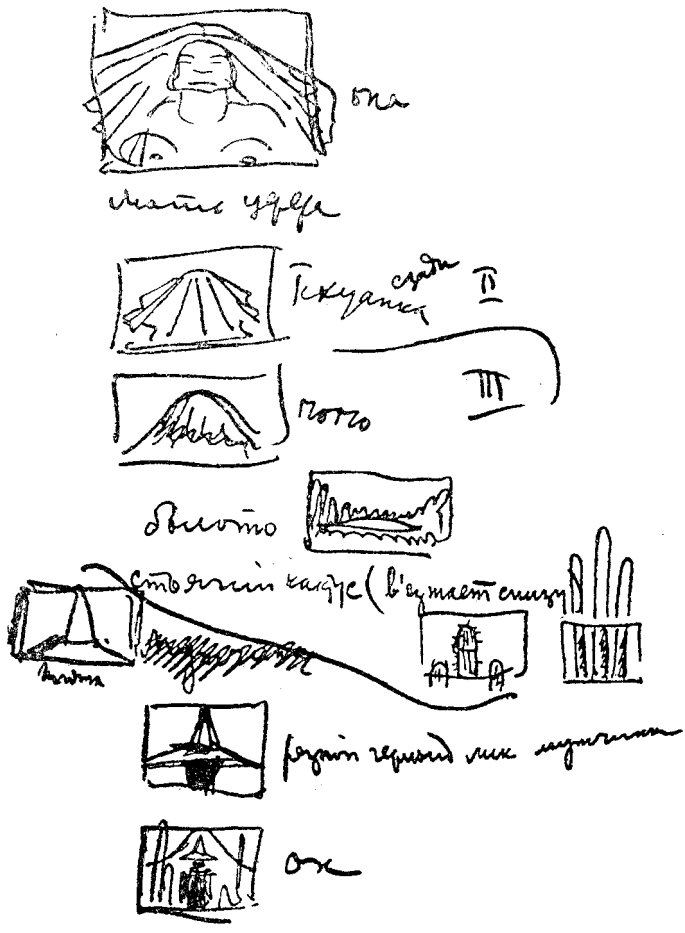
Kinlerini, ataları olan Azteklerin taptığı taştan kaplan ve yılanların vahşice gülümseyen dinsiz yüzleri altında gizleyenler.

(NOT: Birinci bölümdeki Yucatan yontusu, insanı ve yapılarından çok değişik. Yaklaşım ve işlenişi de çok değişik).

Ama taştan başların acayip gülüşü, mukavvadan yüzlerde, Noel bebeklerinde daha da acayipleşir. Sonra da, çok renkli Katolik ermişlerinin resimlerindeki acı gülümsemede kösnüllük kazanır. Ermişlerin yontuları, çoktanrıcıların sunaklarına kurulmuştu. Bu piramitlerin tepesinde kurban edilen insanlar gibi kanayan ve çarpık yontular. Burada, Cortes'in getirdiği Katolikliğin demir ve ateşi, uzaklardan getirilmiş soluk çiçekler gibi açıldı. Katoliklik ve çoktanrıcılık (paganism). Yabanıl danslar ve kanlı boğa güreşleriyle tapınılan Guadalupe Bakiresi. Kızılderililerin kuleyi andıran saç süsleri ve İspanyol başörtüleri. Güneş ışığında ve toz toprak içinde saatlerce süren, insanı bitip tüketen danslar; boğa güreşi yapanların altın baleleri....

---

[4] Jus prima noctis: (Latince: İlk gece hakkı). Ortaçağda derebeylerin, kendi bölgelerinde evlenen serflerin eşleriyle ilk gece yatma hakkı (Çev.).



Eisenstein'ın **Yaşasın Meksika!**'nın çevirim oyunluğunu hazırlarken yaptığı çerçeve düzenlemesine bölünmüş taslaklar. Buradaki taslaklar, üstteki yazıda, Tehuantepec'in verimli anaerkil düzeninden Popocatepetl'in eteğindeki acımasız topraklara ve ataerkil düzene geçişi anlatan bölümle ilgilidir.

VI. EK

FERGANA KANALI

(Piotr Pavlenko ile Eisenstein'ın bir geliştiriminden hazırlanan çevirim oyunluğu. Çevrilmemiş olan oyunluğun bu ilk taslağı 1, 2 ve 3 Ağustos 1939 günlüdür. Yayımlanmış olan 657 çekimden yalnız 145'i aşağıya alınmıştır. Bu çekimler, ıssız çöllerini tarıma elverişli duruma getirmek isteyen Sovyet Özbekistanı'nın çağdaş dramına, 14. yüzyılı ele alan bir öndeyiş (prolog) oluşturmaktadır. Filmde ele alınan Timurlenk, Marlowe'un trajedisindeki yiğit kişiden çok, Adolph Hitler'i anımsatmaktadır)[1].

1. *(B.Ç.)* Ozan Toktasın, çöle gözünü dikip türkü söyler...
2. *(B.Ç.)* ... Harizm topraklarının eski günlerinde çiçeklerle dolup taşan topraklarının türküsünü...
3. *(G.Ç.)* Toktasın'ın önünde uçsuz bucaksız çöl uzanır...
4. *(G.Ç.)* Çölün sonu gelmeyen kumları... Türkünün sözleri üzerine, zincirleme...

4a. *(O.Ç.)* Ufacık çiçekler açmış bir çalı kümesi...

5. *(B.Ç.)* ... Budanmış ve çiçek açmış taze ağaçlarla çevrili...
6. *(G.Ç.)* Ve işte! Önümüzde gölgeli bir çöl yerleşimi (vaha) beliriverir...
7. *(B.Ç.)* ... Ağaçları geniş, yapay bir gölde yansımaktadır...
8. *(O.Ç.)* ... Göle uzanan bir su kemeri...
9. *(G.Ç.)* ... su kanalları gölden aldıkları suyla dopdolu, daha küçük kanallar ağıyla suyu uzaklara taşırlar...

---

[1] Leyda'nın notu (Çev.).

10. *(G.Ç.)* Gümüş gibi parlayan su kanallarının çapraşık biçimleri, verimli tarlaları sular.
11. *(G.Ç.)* Yeniden göle uzanan su kemerini görürüz. Bu kez gölde gök mavisi renkli bir kubbenin ters yansımasını görürüz...
12. *(G.Ç.)* Göl, caminin, mescidin, medresenin kubbelerini yansıtır... Ve Toktasın, güzelliği bütün Asya kentlerini aşan, varsıllığı dille anlatılamayan büyük Ürgenç kentinin türküsünü söyler.
13. *(B.Ç.)* Gümüş gibi parlayan çapraşık biçimler, görkemli bir caminin önyüzündeki süslü çinilerinin girişik bezemelerine zincirlenir ve önümüzde...
14. *(G.Ç.)* ... Varsıl eski kentin alanı vardır: Renk renk devinimi içinde arı kovanı gibi işler...
15. *(G.Ç.)* Kocaman haznelerden su akar. Testiler doldurulur...
16. *(B.Ç.)* ... Testilerden de büyük kaplara aktarılır...
17. *(G.Ç.)* Halk akın akın eski kentin anıtsal merdivenlerinden iner.
18. *(B.Ç.)* Gökte medresenin, caminin, mescidin soluk mavi kubbeleri görünür...
19. (B.Ç.) Parıltılı tuğlalardan sokaklar, göz alıcı mescitlerle çevrilidir. Halk süslü giysileriyle mescitlere dolar.
20. *(B.Ç.)* Kalabalık arasında siyah ve beyaz peçeler dalgalanır. Uyuklayan sakalar. Hafiften şırıldayan çeşmeler.
21. *(B.Ç.)* Görkemli caminin avlusundaki dikdörtgen biçiminde havuza gümüş gibi parıldayan bir su kanalı uzanır.
22. *(G.Ç.)* Beyaz sarıklı müminler avluyu doldurur, varsıl doğulu giysileriyle diz çökmüş olarak yavaş yavaş tüm alanı kaplarlar.
23. *(B.Ç.)* İpekli geniş giysilerine bürünmüş namaz kılan, diz çöken insanlar.
24. *(G.Ç.)* Bütün avluda, dizemli biçimde namaz kılınır. Toktasın'ın türküsündeki ezgi birden beklenmedik, tiz

biçime dönüşür, sanki geniş avludaki yüzlerce insan bunu işitmiş gibi birden kollarını camiye doğru uzatırlar.

25. *(G.Ç.)* Caminin iri minaresi göğe doğru uzanır. Türkünün ezgisine uyarak alıcı, minarenin ucuna doğru çevrilir.
26. *(B.Ç.)* Toktasın yeniden türküsüne başlar. Şimdi, korkunç savaşçı Timurlenk'i anlatmaktadır. Ürgenç kentini uzun süre kuşatan Timurlenk'i.
27. *(G.Ç.)* Türkünün sözcükleri, Timurlenk ordusunun kara çadırlarının üzerinde yankılanır. Buradan, uzaktaki Ürgenç görülebilmektedir.
28. *(G.Ç.)* Çadırların üstünde daracık, upuzun siyah ve beyaz bayraklar dalgalanır. Bayraklar, kargılarla çevrilidir ve her kargının ucunda, yenilgiye uğrayanların kelleleri vardır. Atlara binmiş maiyetinin, çadırların ve ordunun önünde «aksak, demir gibi adam» durur...
29. *(B.Ç.)* Timurlenk...
30. *(O.Ç.)* ... kısık gözleriyle. Seyrek sakallarını okşar. Boyu uzun değildir; ince, neredeyse zayıftır. Yalın giysisi ve süssüz kara kalpağı, kuşak gibi kullandığı yalın atkısıyla çok sıradan biri gibi görünmektedir.
31. *(B.Ç.)* Uzaktaki Ürgenç'e dönmüş olan Timurlenk'in ordusu korkunç bir duvar gibidir.
32. *(G.Ç.)* Çevresindeki genç ve yaşlı maiyetine bakmaksızın Timurlenk dinginice konuşur:
«Su, bu kentin gücüdür».
Bir an durduktan sonra ekler:
«Ürgenç'in suyunu kesin...».
Ve hemen ardından havada kırbaçların şaklamalarını işitiriz...
33. *(B.Ç.)* Timurlenk, çevresinde maiyetiyle birliktedir. Havada şaklayan kırbaçların ıslıkları işitilir. Bir yel eser, çadırları sarsar...
34. *(G.Ç.)* Timurlenk'in uzaktan görünen otağı. Önde kazma ve bel taşıyan yarı çıplak işçiler koşuşur. Timurlenk'in savaşçıları uzun kamçılarını şaklatarak işçileri yönetirler.

35. *(B.Ç.)* Kazıcıların korkulu yüzleri alıcının önünden geçer.
36. *(G.Ç.)* Koşuşan kölelerin, kamburu çıkmış sırtları. Uzun kamçılar köleleri koşturmak için sırtlara iner.
37. *(B.Ç.)* Ozan Toktasın acıklı türküsünü sürdürür. Timurlenk'in kuşattığı Ürgenç kentinin büyük sıkıntılarını, yoksunluklarını dile getirir. Toktasın'ın türküsü sürerken...
38. *(açılma)* ... Kanallardan damla damla akan su...
39. *(B.Ç.)* ... boşalan göl...
40. *(O.Ç.)* ... kuruyup buruşmuş bir su tulumu...
41. *(G.Ç.)* Kalenin yarı yıkılmış duvarı. Savaş tutsaklarının susuzluktan ölmekte olan vücutları öteye beriye dağılmış. Duvardaki kocaman gedikleri onarmak için tutsaklar güçlükle sürünerek sırtlarında taş taşırlar.
42. *(B.Ç.)* Duvarın dibine yakın yerlere boş su tulumları atılmıştır. Susuzluktan çılgına dönen biri, bunlardan bir damlacık su bulmaya çalışır.
43. *(G.Ç.)* Kentin tepeleme ceset yığılı sokaklarından biri. Tutsaklar sokakta direkleri taşımaktadırlar. Adamlardan biri direği bırakır ve yığılır.
44. *(B.Ç.)* Sönmemiş kireçle dolu çukurlar. Çukurların çevresinde toplanmış şaşkın duvarcı ustalarının elleri umutsuzlukla sarkmıştır: Harcı karacak damla su yoktur. Dipte köleler, yıkık duvarın ardına direk yığmaktadırlar.
45. *(B.Ç.)* Subaylar ve duvarcılar. Aralarında uzun boylu bir duvarcı: Ustabaşı.
46. *(O.Ç.)* Uzun kara elleriyle bir avuç dolusu tozlu kireci alır.
    Sesi:
    «Harcı karacak bir damla su bile yok!»
47. *(B.Ç.)* Yaralı savaşçılar caminin avlusunda uzanmış ölmek üzeredirler.
48. *(B Ç.)* Caminin bir başka köşesinde toplanmış sessiz analar.
49. *(B Ç.)* Caminin kemerlerinin yakınında birbirine bağlanmış tutsaklar kümesi...

50. *(O.Ç.)* ... Susuzluktan ölmek üzere olan tutsaklar...
51. *(O.Ç.)* ... Moğol tutsakların asık suratları...
52. *(G.Ç.)* Caminin yüksek bir kemerinin altında, dua etmekte olan Harizm Emiri görülebilmektedir.
53. *(B.Ç.)* Altın sırmalı emirlik giysileri içinde genç, yakışıklı, ağır davranışlı Harizm Emiri, şahane bir seccade üzerinde diz çökmüştür. Yaşlılardan oluşan bir ricacılar topluluğu emire saygıyla yaklaşır. Bir komutan, emirin yanına gelir. Alçakgönüllülükle eğilerek fısıldar:
«Emirim, harcı karacak su yok».
54. *(B.Ç.)* Bir savaşçının yüzü çerçeve içine girerek haykırır:
«Emirim, su yok!»
Ve emirin ayakları dibine yığılır...
55. *(B.Ç.)* Çılgına dönmüş analar bağırır:
«Emirim, su yok!»
56. *(B.Ç.)* Yaralı inilder: «Su, su!»
57. *(B.Ç.)* Alanda çeşitli sesler aynı bağırışı sürdürür: «Su! Su!»
58. *(B.Ç.)* Bağlı tutsaklar emire doğru sürünürler: «Su! Su!»
59. *(B.Ç.)* Emir, tutsaklara doğru bakar. Komutanlar yinelerler:
«Harcı karacak su yok! Ne yapacağız?»
Alandan haykırışlar yükselir: «Su! Su!»
60. *(O.Ç.)* Emir kestirmeden buyruk verir:
«Harcı onların kanıyla karın!»
61. *(B.Ç.)* Ölüm korkusuna kapılan tutsaklar emirin kemerinden geri geri giderler. Savaşçılar, tutsakların üzerine saldırırlar.
62. *(B.Ç.)* Emirin savaşçıları tutsakları yakalarlar...
63. *(B.Ç.)* Emir yeniden seccadesine diz çöker, duasını sürdürür.
64. *(O.Ç.)* Palalar çerçevenin içinden parlayıp geçer...
65. *(O.Ç.)* Bir yatağan çerçevenin içinden parlayıp geçer...
66. *(O.Ç.)* Bir tutsağın uzatılmış boynu.
67. *(O.Ç.)* Bir gerdele damlayan kan...
68. *(O.Ç.)* Bir gerdele damlayan kan...

69. *(B.Ç.)* Bağlı tutsaklardan bir sıra, çerçevenin içinden sürüklenip götürülür.
70. *(O.Ç.)* Üstünde boş bir oluk bulunan bir kireç yığını.
71. *(B.Ç.)* Tutsaklar diz çöktürülür...
72. *(O.Ç.) (Çerçeve dışındaki)* bir savaşçı, palasını indirir...
73. *(O.Ç.)* Bir kireç kuyusu. Boş oluğun içinden siyah, koyu bir sıvı akar...
74. *(O.Ç.)* Tutkulu eller telaşla koyu harcı karar.
75. *(B.Ç.)* Direkler ve taşlar duvardaki gediği hızla örter.
76. *(G.Ç.)* Kuşatılanlar son bir çabayla kentin duvarlarını canla başla onarırlar. Birden uzaktan düşmanın uğultusu işitilir. Duvarcıların çoğu kentlerini korumak ereğiyle duvarların üstüne çıkarlar.
77. *(G.Ç.)* Halk ürkü içinde geniş merdivenlere doğru koşuşur. Düşmanın uğultusu gittikçe yaklaşır.
78. *(G.Ç.)* Büyük caminin avlusu. Korkuya kapılan halk birbirine sokulur. Uğultu gittikçe yaklaşır.
79. *(B.Ç.)* Emir ayağa kalkar. Halk emirin çevresini alır.
80. *(G.Ç.)* Kentin geride kalan son savunucuları surların üstüne çıkmaya çalışırlar.
81. *(G.Ç.)* Çölden doğru Timurlenk'in saldırıya geçen ordusunun kara bulutu gelir.

81a. *(G.Ç.)* Timurlenk ordusu ovada dört nala at sürer.

81b. *(G.Ç.)* Timurlenk'in ordusu Ürgenç surlarının dibine ulaşır.

82. *(G.Ç.)* Saldırıya geçen savaşçılarının önünde, Aksak Timur.
83. *(O.Ç.)* Gözleri parlamaktadır. İnce dudağında bir gülümseme.
84. *(B.Ç.)* Yanındakiler ona titreyerek bakarlar.
85. *(O.Ç.)* Timurlenk'in gözleri sevinçten pırıl pırıldır. Haykırır: «Suyu elinde tutan, gücü de elinde tutar!»
86. *(G.Ç.)* Surların dibine yeni askerler gelir.
87. *(B.Ç.)* Güçsüz düşen savunucular, surlardan geri çekilirler.

88. *(G.Ç.)* Görünmeyen düşmandan yavaş yavaş geri çekilen savunucular kentin alanından geçerler...
89. *(G.Ç.)* ... ve ölüleri çiğneyerek camiye doğru koşarlar. *(Alıcı, minareye çevrinir*.)* Üstün gelen düşmanın uzaktan işitilen uğultusu.
90. *(B.Ç.)* Emir, minarenin şerefesinde silahtarına dayanarak kentin ölümünü izler.
91. *(G.Ç.)* Üstten, caminin ölülerle dolu avlusu görülür. Emiri gören halktan bir topluluk kollarını ona doğru uzatarak, susuzluklarını gidermesini ister.
92. *(B.Ç.)* Kentin alanı ölülerle kaplıdır. Alanın ortasında sürünen bir insan doğrulmaya çalışarak haykırır: «Su!»
93. *(B.Ç.)* Emir yavaşça silahtarına dönerek, sanki ölen adama yanıt veriyormuşçasına konuşur:
«Su, kandır...»
Genç bir muhafız, minarenin merdivenlerinde ölmektedir. Emir ona bakmaksızın minarenin merdivenlerinden iner.
94. *(G.Ç.)* Timurlenk'in savaşçıları, kentin surlarındaki gediklerden içeriye üşüşürler, rastladıkları her şeyi yakıp yıkarlar.
95. *(B.Ç.)* Surlarda susuzluktan ölmüş savunucuların cesetleri asılı kalmıştır...
96. *(G.Ç.)* Susuzluktan ölmüş başkaları, geniş merdivenlerin basamaklarına serilmişlerdir...
97. *(B.Ç.)* Kurumuş göl. Gölün dibinde cesetler...
98. *(B.Ç.)* Boş su kaplarının yanında ölüler.
99. *(B.Ç.)* Kurumuş su tulumlarının yanında ölüler.
100. *(B.Ç.)* Mücevherlerin, değerli taşların ortasında, susuzluktan ölmüş bir kuyumcu yatar...
101. *(B.Ç.)* Eski medresesinin yarı karanlık bir hücresinde, yaşlı bir müderris ölüsü: Kuruyup solmuş kâğıdın üstüne eğilmiş, bir mumyayı andırır.
102. *(G.Ç.)* Emirin kilit altındaki gözdeleri, şenlik kafeslerindeki bıldırcınlar gibi ölmek üzeredirler. Odaların çok değerli tahta kapıları, mikadan camları vardır.
103. *(B.Ç.)* Kadınlar, çıplak ya da görkemli giysiler içinde

halıların, divanların üzerinde kıpırdamaksızın yatmaktadırlar.

104. *(B.Ç.)* Kurumuş bir havuzun kenarında, emirin genç eşlerinden biri susuzluktan ölmektedir. Havuzun dibinde birkaç ölü balık vardır. Bütün bu ölüm görüntülerinin üzerinde uğuldayan ve gürleyen müziğin sesi yayılır.

105. *(O.Ç.)* Emirin eşlerinden ikisi birbirine sarılarak ölmüşlerdir.

106. *(B.Ç.)* Haremin büyük salonunun derinliklerinde emir oturmaktadır.

107. *(B.Ç.)* Emir önüne bakar, fısıldar:
«Suyu elinde tutan, üstün gelir...»
Emir ölür.

108. *(G.Ç.)* Timurlenk'in savaşçıları Ürgenç'in alanına dörtnala dalarlar...

109. *(G.Ç.)* Savaşçılar geniş merdivenlere ulaşırlar; merdivenlerden çıkışlarına saldırının müziği eşlik eder.

110. (G.Ç.) Son savunuculardan bir topluluk, aralarında yaşlı bir duvarcıyla birlikte bir sokağın başında gizlenmişlerdir. Uzaktan, kenti ele geçirenlerden bir bölüğün ilerlediğini görürüz. Toktasın'ın türküsünün müziğini işitiriz (sözsüz olarak).

111. *(B.Ç.)* Duvarcılardan bir topluluk surlardaki gedikten çıkar...

112. *(B.Ç.)* ... mezarlığın gözlerden saklayan gölgelerine doğru koşarlar, müminlerin eski mezarları arasına gizlenirler.

113. *(G.Ç.)* Bir zamanlar Ürgenç kentini besleyen, yatağı saptırılmış ırmak, geçici bir kanalın duvarları arasından gürültüyle akar. Timurlenk'in nöbetçileri kanalı korumaktadırlar. Uzakta Timurlenk'in ordusu kente girmektedir.

114. *(B.Ç.)* Su, Timurlenk'in nöbetçilerince korunmaktadır...

115. *(B.Ç.)* Duvarcılar gölgeden fırlayarak nöbetçilerin üzerine atılırlar...

116. *(G.Ç.)* Timurlenk'in ordusu, ele geçirilen kentin kapı-

sından girmektedir. Savaş filleri kalabalığın ortasında ilerler.

117. *(G.Ç.)* Timurlenk, yenik düşen kentin alanına girer, çevresinde toza toprağa bulanmış maiyeti.

118. *(B.Ç.)* Duvarcılar, nöbetçileri zararsız duruma getirdikten sonra, kanalın duvarlarını yıkarlar.

119. *(G.Ç.)* Su, açılan gedikten hızla akmaya başlar. Gedik çabucak büyür.
Kanalın duvarı olduğu gibi yıkılır, ırmak kumu kaplayarak akar.

120. *(O.Ç.)* Başıboş kalan ırmak kendilerini de yutarken duvarcılar haykırırlar:
«Elimizden aldığınız suyu alın bakalım!»

121. (G.Ç.) Akarsuyun korkunç dalgaları, kentin kapısından girmeyi sürdüren Timurlenk ordusuna doğru hızla gelir.

122. *(B.Ç.)* Toza toprağa bulanmış savaşçılar kalabalığı, ortalığı silip süpüren akarsuya kapılıp gider...

123. *(B.Ç.)* Sular, atlılara çarpar, üzerlerinden aşıp geçer...

124. *(B.Ç.)* Develer, insanlar, çadırlar akarsuyun burgacına kapılmışlardır...

125. *(G.Ç.)* Gem vurulmaz bir yılgı içinde ordu, suya karşı koymaya çabalar...

126. *(B.Ç.)* Her şey silinip süprülür...

127. *(B.Ç.)* ... yükselen suların güçlü selinde.

128. *(B.Ç.)* Çevresinde komutanları, Timurlenk konuşur:
Konuşmasının izleği, hiçbir gücün, Doğanın gücünden üstün olmadığıdır...
Ordusunun yazgısını gören Timurlenk, başı omuzlarına çökmüş, maiyetiyle birlikte kaçar...

129. *(G.Ç.)* Timurlenk'in ordusu sel gibi gelen suyun önünde kargaşa içinde çekilir.

130. *(G.Ç.)* Su, çölde çevrene doğru akar gider. İnsanlar, atlar, develer, koyunlar, selin içinde yüzmekte, boğulmaktadırlar...

131. *(B.Ç.)* Savaş filleri bile bile çember çizerek dönerler. Boğulmakta olan insanlar fillerin üstüne tırmanmaya çalışırlar.

132. *(G.Ç.)* Büyük bir su kütlesi çölün üstünden akar. Suyun sesini yeni bir ses bastırır. Yelin uluyuşu... Yaklaşan bir kum fırtınasının uluyuşu...
133. *(G.Ç.)* Kum fırtınası uluyarak, ıslık çalarak suya saldırır...
134. *(G.Ç.)* Ölü kentin surları. Surların üstündeki ölmüş savunucular, gözleri alabildiğine açık korkusuzca bakarlar ve sanki gülümsüyormuşçasına su ile kumun savaşını dinlerler.
135. *(G.Ç.)* Fırtınanın fırlattığı kum yavaş yavaş suyu gözden saklar...
136. *(B.Ç.)* ... Kum, suyu yutar...
137. *(B.Ç.)* ... fırtınayla savrulur; geniş kum tepeciği kıvrımları oluşur...
138. *(B.Ç.)* Kum tepecikleri kıvrımlarının üstünden uzaktaki ölü kenti görebiliriz...
139. *(G.Ç.)* Kent kuma gömülmüştür.
140. *(G.Ç.)* Kumların yuttuğu, yıkılmış cami...
141. *(G.Ç.)* Sonsuz çöl...
142. *(B.Ç.)* ... İnsanların, atların öteye beriye dağılmış iskeletleri...
143. *(B.Ç.)* ... tuğlalarla yarı örtülü deve iskeletleri...
144. *(B.Ç.)* Devrilmiş bir sandık: Öteye beriye dağılmış altın paralar.
145. *(O.Ç.)* Kumun üstünde yuvarlanan altın paralar, beklenmedik tiz sesler çıkarır...

VII. EK

NASIL YÖNETMEN OLDUM?

Yıllarca önceydi.

Otuz yıl kadar önce.

Ama sanki dünmüşçesine anımsıyorum.

Sanatla ilk karşılaşmamın öyküsü, anlatmak istediğim.

Yazgımı, dolaysız iki izlenim, iki darbe çizdi.

Önce Nezlobin Tiyatrosu'nun 1913'te Riga'daki turnesinde F. Komisarjevski'nin görünçlüklediği *«Turandot»*.

O andan başlayarak tiyatro artık bütün dikkatimi çelen, sınırsız coşkunluğumu üzerinde toplayan bir konu oldu.

Yine de o sıralarda tiyatroya girmek niyetim yoktu; babamın uğraşını —bayındırlık mühendisliği— izlemekten başka bir şey düşünmüyordum; genç yaştan beri de kendimi buna hazırlamıştım.

Kendimi «sanat»a vermek üzere mühendisliği bir yana bırakmaktaki gizli kararımı belirleyen ikinci ve bu kez kesin darbe Petersburg'taki eski Aleksandriski Tiyatrosu'ndaki *«Maskeli Balo»* oldu.

Daha sonraları, yazgının bana bu darbeyi, entegral ve diferansiyel hesaplar dahil, matematik sınavlarımın hepsini verdikten *sonra* indirmiş olmasından derin bir minnettarlık duymuşumdur; her ne kadar bugün ne bunları ne de bunlarla ilgili öbür konuları artık hiç anımsamıyorsam da...

Yine de mantıklı düşünme yetimi de, «matematik» kesinliğe düşkünlüğümü de hiç kuşkusuz matematik eğitimime borçlu olduğumu söylemeliyim.

İç savaş kasırgasına tutulup da Mühendislik Enstitüsü'nü bırakır bırakmaz ardımdaki bütün köprüleri yıkmıştım.

İç savaş sona erdiğinde enstitüye dönmedim. Bunun yerine başımı öne eğerek tiyatroya girdim.

Proletkult'un Birinci Emekçi Tiyatrosu'na. Önce bezemci oldum.

Sonra yönetmen.

Sonra da yine aynı toplulukta ve yaşamımda ilk kez sinema yönetmeni.

Ama önemli olan bu değildi.

Önemli olan, adına sanat denilen bu gizemli şeye karşı susuzluğumun yenilmezliği, doymak bilmezliği, açgözlülüğüydü. Hiçbir özveri ürkütmüyordu beni.

Cepheden Moskova'ya gönderilmemi sağlamak üzere Harp Akademisi'nin Doğu Dilleri Bölümü'ne yazıldım. Bu uğurda bin kadar Japon sözcüğünü, yüzlerce acayip hiyeroglifi öğrenmiştim.

Akademi yalnız Moskova demek değildi; aynı zamanda Doğuyu öğrenmek, bana göre Japonya'ya, Çin'e ayrılmaz biçimde bağlı bulunan sanatın «büyü»sünün ilk kaynağına dalmak demekti.

Bildiğimiz Avrupa dilleriyle en ufak ilişkisi olmayan, bilinmeyen bir dilin sözcüklerini belleğime yerleştirmek için ne uykusuz geceler geçirdim!

Bu sözcükleri belleyebilmek için bellek güçlendirici ne yöntemlere baş vurdum!

Senaka: Sırt.

Nasıl anımsamalı bunu?

Ha! Evet: *Senaka:* Seneka[1].

Ertesi gün kendimi sınıyorum: Japon sözcüklerinin bulunduğu sütunu elimle örterek Rusça sözcükleri okuyorum:

Sırt?

Sırt??

Sırt???

---

1 Seneka, ünlü Latin filozofudur (Çev.).

Senaka kuşkusuz!...

Ve bu böylece uzayıp gidiyor...

Gerçekten güç bir dil bu Japonca.

Bunun nedeni de bildiğimiz dillerle ses çağrışımları bulunmaması değil, tümceyi kuran düşünüş biçiminin Avrupa dillerinden apayrı oluşudur.

Japon dilinin en güç yönü sözcükleri anımsamak değildir. En güç yönü, konuşmanın Doğululara özgü inceliğinde, tümce yapısında, sözcüklerin sıralanışında, yazıda kendini gösteren düşünce yöntemidir.

Sonraları, beni bu denli güçlükler pahasına Doğunun saygıdeğer dillerinin bu düşünce ve yazı biçimleriyle karşı karşıya getiren yazgıya ne denli minnettar kaldım. Çünkü daha sonra kurgunun niteliğini kavramama yardımcı olan da işte bu olağanüstü düşünce biçimiydi. Yine sonraları, bizim bildiğimiz «mantıklı» yoldan ayrı olan bu «alışılmamış», «coşkusal» düşünce biçimini öğrendiğimde, sanat yöntemlerinin en karmaşığını anlamama yardımcı oldu.

Böylece, ilk tutkunluğum, aynı zamanda ilk gerçek aşkım oldu.

Ama bu aşk hiç de öyle bulutsuz değildi; yalnız fırtınalı olmakla kalmadı, aynı zamanda trajik oldu.

Isaac Newton'un bir elmanın düşüşüne dayanarak bundan bir sürü tümdengelimlere, sonuçlara, yasalara varması hep büyülemiştir beni. Hem de öylesine büyülemiştir ki, eski zamanların kahramanı Aleksandr Nevski'ye, buzlar üstündeki savaş stratejisini açık saçık bir öyküden çıkarmasını sağlayacak elmayı, yani filmde pusatçı İgnat'ın anlattığı gelincik ile küçük tavşan masalını sunmuştum...[1]

Ama sanat yaşamımın başlangıcında bu çeşitten bir elma bana kötü bir oyun oynamıştı.

---

1 Eisenstein burada **Aleksandr Nevski**'deki bir görünçlüğü anlatmak istiyor. Rusya'ya saldıran Töton şövalyelerini nasıl yeneceğini düşünen Prens Nevski, pusatçı İgnat'ın anlattığı masaldan esinlenerek, şövalyeleri buz tutmuş Peypus gölünün üzerine çekerek yok eder (Çev.).

Bu seferki elma, Proletkult'un Birinci Emekçi Tiyatrosu'nda çalışan kızlardan birinin yedi yaşındaki oğlunun yusyuvarlak, pespembe yüzüydü. Bu oğlancık provaları izlemeye gelirdi sık sık. Günün birinde çalışırken gözüm birden onun yüzüne ilişiverdi, olduğum yerde çivilenip kaldım: Oğlancığın yüzü, görünçlükte geçenleri yansıtan bir aynaydı sanki. Hem de oyunculardan herhangi birinin mimiklerini ya da davranışlarını değil, görünçlükte neler olup bitiyorsa hepsini birden yansıtıyordu.

Beni en çok şaşırtan da, bu yansımanın aynı anda ortaya çıkışıydı. Oğlancığın bu mimiğinin, Tolstoy'un bir yapıtında yer alan kişide olduğu gibi, devinimsiz eşyayı da kapsayıp kapsamadığını şimdi anımsamıyorum (Tolstoy evlerinde çalışan uşaklardan birini anlatır bu yapıtında. Adam birşey anlatırken yüzünün anlatımıyla eşyayı bile canlandırır).

Ama yavaş yavaş, oğlancığın gördüğü şeyi aynı anda yansıtmasından çok —ki başlangıçta beni en çok etkileyen buydu—, bu yansıma olayının kendisini düşünmeye koyuldum.

Yıl 1920'ydi.

Tramvaylar işlemiyordu Moskova'da.

Tiyatroyu ilgilendiren sayısız olağanüstü düşüncelerin doğduğu Karetni Riyad'daki tiyatronun[1] görünçlüğünden Çistiye Prudi'deki buz gibi odama dek uzun bir yürüyüş yer alırdı. Bu yürüyüş, gördüklerim, gözlediklerim üzerine kafa yormama az yardımcı olmuyordu.

William James'in ünlü tanımını biliyordum: «Üzüldüğümüz için ağlamayız, ağladığımız için üzülürüz».

Bu tanım estetik yönden hoşuma gidiyordu. Önce, karşıtlamcı (paradoksçu) yapısından dolayı, sonra da herhangi bir anlatımın yerli yerinde kullanılmasının, buna uygun düşen duyguya yol açabilmesinden dolayı.

Bu durum gerçekten buysa, o zaman oğlancık görünçlükteki kişilerin davranışlarına öykünürken, bu oyuncuların görünçlükte duyduklarını ya da duyurmaya çalıştıklarını yeniden yaşıyor olmalıydı.

---

[1] Ünlü Moskova Sanat Tiyatrosu (Çev.).

Yetişkin izleyici, görünçlükteki oyunculara kendini daha çok tutarak öykünür. Ama işte belki de salt bundan dolayı, yetişkin izleyici, *yapıntılı olarak (fictivement)* —yani gerçek fizik davranış, dışa vuruş olmaksızın— dramın kendine verdiği soylu ve yiğitçe duyguların enginliğine kendini daha derinlemesine kaptırır; ya da bir izleyici olarak yapısının aşağılık içtepilerine, suç işleme eğilimlerine sınır tanımaz ve burada da yine bunu davranışlar biçiminde değil de, görünçlükte işlenen cinayetlerle *yapıntılı* suç ortaklığına uygun düşen gerçek duygular yoluyla açığa vurur.

Bu düşünceler içinde beni en çok ilgilendiren, «yapıntı» öğesiydi.

Böylelikle sanat —burada hiç olmazsa tiyatro— ortaklaşa denemenin yardımıyla, insanın, yiğitçe davranışları *yapıntılı olarak* yerine getirmesini; en yüce duyguları *yapıntılı olarak* yaşamasını; *yapıntılı olarak* kendini Franz Moor gibi bir kahraman sanmasını; Karl Moor'un yardımıyla kendini aşağılık içgüdülerden kurtarmasını; kendini Faust gibi bir bilge saymasını; Jeanne d'Arc gibi Tanrı'dan esinlendiği duygusuna kapılmasını; Romeo gibi ateşli bir sevdalı olmasını; Rizoor Kontu gibi bir yurtsever saymasını; Kareno, Brand, Rosmer ya da Hamlet'in yardımıyla bütün kuşkularının dağıldığını görmesini sağlamaktadır[1].

Dahası var. Bu *yapıntılı* davranış izleyiciye gerçek bir doyum sağlar.

Böylelik Verhaeren'in «*Şafaklar*»ını *(«Les aubes»)* gördükten sonra izleyici kendini bir kahraman sanır.

Calderon'un «*Kararlı Prens*»inden *(«El principe constante»)* sonra, ermişleri çevreleyen aylayı başında görür.

Schiller'in «*Sevgi ve Oyun*»undan *(«Kabale und Liebe»)* sonra cömertlik ve kendine acımayla dolar.

Trubnaya Alanını (belki de Sretenskiye Kapıları'ydı) geçerken «Ama bu korkunç bir şey!» diye ürperiverdim.

---

[1] Burada Franz Moor'dan Hamlet'e dek sıralanan adlar, tiyatro kahramanlarıdır (Çev.).

Ne korkunç buluş bu!

Hizmetine girdiğim bu kutsal sanat ne korkunç bir düzeneği gizliyordu!

Bu yalandan da öte bir şeydi!

Bu düzenbazlıktan da öte bir şeydi!

Zehirdi bu.

Korkunç, yıldırıcı bir zehir.

Düşünsenize bir kez: Tiyatrodaki rahat koltuğunuzdan hiç kıpırdamaksızın, ufacık bir para karşılığı, düşgücünüzü hoşnut kılabildiğine göre, gerçeği ele geçirmeye niye uğraşmalı?

«Bön bir delikanlı işte böyle düşünüyordu» der Puşkin...

Miyanitskaya Sokağı'ndan Pokrovskiye Kapıları'na yürürken gözümde canlandırdığım bu düşünceler yavaş yavaş bir karabasana dönüşüyordu.

Unutmayalım ki henüz yirmi ikisindeydi yazar o zamanlar.

Ve gençlerde abartma eğilimi vardır.

Öldür bu karabasanı!

Yık tiyatroyu!

Bilmiyorum nedenler hep aynı yiğitçe anılar ya da olgunlaşmamış düşünceler miydi ama, Raskolnikov'a yakışan bu cinayet hevesi başka anlıkları da sarmıştı.

Her yerde sanatı yok etmek yolundaki sürekli istek kendini gösteriyordu: Sanatın baş öğesi olan düşgücünün yerine, gereci, belgeyi koymak; özdeğinin yerine konu yokluğunu koymak; örgensel birliğinin yerine kurmacılığı (konstruktivizm)* yerleştirmek; hatta sanatın yerine, hiçbir yapıntıya ve masala dayanmaksızın yaşamın gerçek, somut yeniden kuruluşunu koymak.

«LEF» en değişik yaratılışta, en değişik eğitimden geçmiş, en değişik anlık düzeyinde, en değişik erekli kimseleri sanata savaş açmak gibi ortak bir izlencede bir araya getirmekteydi.

İyi ama, sanat çabası denen büyük ekspresin basamağına daha adımını atamamış olan bir çırak, tiz çığlığını ne denli artırırsa artırsın, yüzyılların kurumu olan sanata ne yapabilirdi ki?

O zaman bir düşünce doğdu kafasında:

Önce sanata egemen olmak.

Sonra da onu yok etmek.

Sanatın gizemlerini öğrenmek.

Bu gizemleri bütün örtülerinden sıyırmak.

Sanata egemen olmak.

Bir usta olmak.

Sonra sanatın maskesini indirmek, çırılçıplak bırakmak, yıkmak!

Bu da benim sanatla ilişkimde yeni bir döneme yol açtı: Katil adayı, kurbanıyla oynamaya başladı.

Katil adayı, kurbanının gözüne girmeye çalıştı.

Büyük bir dikkatle onu gözledi, inceledi.

Tıpkı kurbanının davranışlarını inceleyen bir cani gibi.

Tıpkı kurbanının nereye gittiğini, ne yaptığını not eden cani gibi.

Alışkanlıklarını not etti.

Gittiği yerleri not etti.

Adresleri belleğine yerleştirdi.

Sonunda ona yanaşıp konuştu.

Tanıştı onunla.

Hatta dost oldu.

Ve bu dostluğun ciddi hiçbir yönü olmadığına kendini kandırmak için, soğuk çelik bunu kendine anımsatsın diye, bir yandan da gizlice sivri kamasının ağzını okşayıp duruyordu.

İşte biz, yani sanat ile ben, birbirimizin çevresinde böyle dönenip durduk.

O, sonsuz tatlılığıyla beni büyüleyip sarıyordu.

Bense gizliden gizliye kamamı okşayıp duruyordum.

Ne var ki gerçek bir kama değildi bu, yalnızca bir çözümleme aracı.

«Son perdeyi beklerken», tahtından indirilmiş Tanrıçayı «geçici dönem»de daha yakından gözlemenin «ortak dava»ya daha yararlı olacağına karar verdim.

Taç giymeye layık değildi o.

Neden ona döşemeleri yıkatmıyorlardı?

Çünkü nihayet sanatın gücü gerçek bir olgudur.

Ve emekçilerin genç devleti, karşılaştığı tez görevleri yerine getirecekse, yürekleri de anlıkları da alabildiğine etkilemeliydi.

Matematik okumuştum ben.

Boşuna zaman yitirmiştim, kuşkusuz. (Her ne kadar sonradan işime yaradıysa da, o zamanlar bunu hiç ummuyordum.)

Japon hiyerogliflerini öğrenmeye çabalamıştım bir zamanlar.

O da boşuna zaman yitirmekti herhalde. (O sıralarda bunun yararlılığını anlamamıştım. O zaman bile değişik düşünme dizgelerinin bulunduğunu görmüştüm ama, bunun günün birinde işime yarayacağını sezmemiştim.)

Haydi bakalım, yine kolları sıvayıp bu kez de sanatın yöntemini öğrenelim.

Hem bunda hiç olmazsa, öğrenme döneminden doğrudan doğruya yararlanmak fırsatı da var.

Böylece bir kez daha kitaplara, defterlere gömüldüm. Bir kez daha laboratuvar çözümlemeleri, deneyler, Mendeleyev'in çizelgeleri, Gay-Lussac'ın, Boyle'un, Mariotte'un yasaları... Bütün bunları sanat alanına aktaralım...

O zaman beklenmedik bir şey oldu!

Genç mühendis işe koyuldu.

Ve kendini ipin ucunu hepten kaçırmış buldu.

Sanat kuramını, bu yeni bilgiyi aydınlığa çıkarmak için giriştiği bu kuramsal manevrada, bu bilinmedik güzelin, gizemlerini hep yedi peçe altında tuttuğunu gördü.

Tüllerden bir okyanus!

Paquin'in elinden çıkma bir gelinlik sanki!

Bilinmez bir şey değildi ki bu: Hiçbir keskin kılıç, kuştüyü bir yastığı kesemez. Ne denli ağır ve keskin de olsa hiçbir kılıç bu tül okyanusunu geçemez.

Kuştüyü bir yastık ancak bir yatağanın değirmi, keskin ağzıyla kesilebilir; üstelik bunun için de bir Selahattin-i Eyyübi'nin, bir Kanunu Sultan Süleyman'ın usta eli gerekir.

Cepheden bir saldırı hiçbir işe yaramayacaktı.

Yatağanın değirmi ağzı, tül okyanusunun ardındaki gizemleri çözmek için alınması gerekli uzun, dolambaçlı yolun simgesiydi.

Ne gam! Genciz daha, zamanımız bol. Bütün bir gelecek önümüzde daha...

Her yerde «yirmi yılları»nın gözüpek, yaratıcı düşünceleri kaynaşıp duruyor.

Bunlar başıboş düşgücünün, çılgın buluşların, gem vurulmamış atakların filizleri olarak her yerde sürüyordu.

Ve bütün bunlar, yeni denemeler için bilinmeyen yeni araçlar bulmak tutkusundan doğuyordu.

Ama, yerine «iş»i geçirmek için «yapıt» teriminin yasaklanmasına, imgeyi kemikli elleriyle boğmak isteyen «kuruluş»la alay edilmesine karşın, çağın sarhoşluğu bir yapıt'ın —evet yapıt'ın— ardından bir başkasını vermekteydi.

Bu düzeneğe kapılan sanat ile katil adayı, 1920-1930 döneminin unutulmaz, benzersiz havası içinde birbiriyle geçici olarak bağdaştılar.

Yine de katil, kamasını sımsıkı kavramayı unutmuyordu.

Daha önce de söylediğim gibi, bu kama, çözümleme aracıydı.

Zira unutmayalım ki, sanatın gizemlerini, bilinmezliklerini bilimsel olarak çözmeye çalışan kimse, genç bir mühendisti.

Okuduğu bilim kolları ona bir şey öğretmişti: Bilim ancak araştırma alanına ölçü birimleri uygulanabildiği zaman başlar.

Öyleyse sanatın gücünü ölçecek bir birim arıyalım.

Fizik «iyon»ları, «elektron»ları, «nötron»ları biliyor.

Sanatta da «çarpıcılık»lar (atraksiyonlar, attractions) olacak!

Günlük dile uygulayım alanından geçmiş bir sözcük vardır; makine parçalarının ve boru parçalarının bir araya getirilmesini anlatır.

Bu güzelim sözcük *kurgu*'dur *(montage)*. Henüz moda olmamışsa da geçer akçe olmak için her niteliği taşımaktadır.

Tamam!

İzlenim birimlerinin belli bir dizgede birleşmesi, adını bu

iki sözcükten alacak! biri işleyimden (endüstriden), öbürü müzikholden gelen iki sözcükten.

Kaldı ki bu iki sözcüğün kaynakları açıkça kentçiliğe uzanıyordu ve bizler o yıllarda korkunç denecek ölçüde kentçiydik.

İşte «çarpıcı kurgu» (montage des attractions) terimi böyle doğdu.

O zamanlar Pavlov'un öğretisini daha iyi bilseydim «estetik uyaranlar kuramı» derdim buna.

Burada dikkat edilmesi gereken bir nokta vardır: Burada temel öğe, *izleyici*'ydi ve ilk olaraktır ki izlenimleri düzenli bir kılığa sokmak, çeşitli izlenim türlerini, bağlı oldukları alan ve nicelikleri ne olursa olsun, bir *ortak payda*'ya indirgemek denemesi yapılıyordu. Daha sonraları bu, bizim sesli sinemanın özellikleri karşısında hazırlıksız bulunmamızı önleyecek ve kesin anlatımını da düşey kurgu kuramında bulacaktı.

İşte sanat çalışmalarım böyle başladı. Bunun yaratıcı ve çözümleyici olarak iki yönü vardı: Kimi zaman çözümleme, yaratmayı «inceleyecek»; kimi zaman da yaratma, kimi kuramsal varsayımlarımın sınanmasını sağlayacaktı.

Her ikisi de *sanat yönteminde iyice ustalaşmakta* yararlı oldu bana. Başarılarımdan ne denli hoşlansam ya da başarısızlıklarımla ne denli yerinsem, benim için önemli olan buydu.

Yıllardan beri kılgıdan edindiğim derslerden çıkardığım «toplam» üzerinde kafa yoruyorum. Ama şimdi bundan söz açmanın ne yeri ne de zamanı.

Peki caniyane niyetlerim ne oldu?

Kurban adayı, katil adayından daha kurnaz çıktı. Katil adayı, kurbanını kandırdığını sanırken, beriki celladını baştan çıkarıyordu.

Katil adayı kandı, büyülendi, kul köle oldu ve uzun süre bu köleliği sürüp gitti.

«Bir zaman için» sanatçı olmayı kuran ben, sanat çalışması denen şeye boğazıma dek gömüldüm. Ve sanat —artık kandırmaya çalıştığım kraliçe değil de benim acımasız efendim— masamın başına oturup gizemleriyle ilgili iki üç dağınık düşünceyi yazmama pek az izin veriyor.

Potemkin Zırhlısı'nın çevrilişi, yaratmanın gerçek sarhoşluğunu tattırmıştı bize. Herkes bilir ki, yaratmanın sarhoşluğunu bir kez tadan insan bir daha kendini onun pençesinden kurtaramaz.

Belli başlı Sovyet yönetmenlerinin
«Nasıl Yönetmen Oldum?» adlı
bir kitapta toplanacak
anıları için
ilk kez 1944'te **«Sergey Eisenstein»**
başlığıyla
kaleme alınan yazı
yayımcı tarafından «aşırı» bulunmuş,
bunun üzerine Eisenstein
1945'te bu yazıyı hazırlamıştır.
Moskova'da 1946'da yayımlanan
kitaptaki bu yazı
«Bir Sinemacının Düşünceleri»nin
Fransızca ve İngilizcesinden
çevrilmiştir (Çev.).

FİLM DUYUMU'NUN KAYNAKÇASI

(1) *The Journal of Eugène Delacroix,* Fransızcadan çeviren: Walter Pach. Covici-Friede, 1937. 13 Ocak 1857 günlü notta, Delacroix'nın tasarladığı «Güzel Sanatlar Sözlüğü»ne önsöz taslağı (E.). — Buradaki çeviri, kitabın *Le Journal d'Eugène Delacroix* adlı Fransızca aslından yapılmıştır (Çev.).

(2) John Livingston Lowes, *The Road to Xanadu (Hanadu Yolu).* Houghton Mifflin, 1930, s. 330.

(3) Ambrose Bierce, *The Monk and the Hangman's Daughter: Fantastic Fables (Rahip ile Celladın Kızı: Düşlemsel Masallar),* Boni, 1925, s. 311.

(4) *The Complete Works of Lewis Carroll (Lewis Carroll'un Tüm Yapıtları).* Random House, 1937.

(5) Sigmund Freud, *Wit and Its Relation to the Unconcious (Espri ve Bunun Bilinçdışıyla İlişkisi),* Çeviren: A.A. Brill. Dodd, Mead, 1916, s. 22-23.

(6) Kurt Koffka, *Principles of Gestalt Psychology (Biçim Ruhbiliminin İlkeleri).* Harcourt, Brace, 1935, s. 176.

(7) *The Works of Leo Tolstoy (Leon Tolstoy'un Yapıtları).* Oxford University Press, 1937 (Centenary Edition). Cilt 9, *Anna Karenina,* Çeviren: Louise ve Aylmer Maude. II. Bölüm, s. 216.

(8) Guy de Maupassant, *Bel Ami (Güzel Dost),* Çeviren: Ernest Boyd. Knopf, 1923, s. 335. — Fransızca aslından çevrilmiştir (Çev.).

(9) George Arliss, *Up the Years from Bloomsbury (Bloomsbury Yıllarına Dek).* Little, Brown, 1927, s. 289.

(10) *The Notebooks of Leonardo da Vinci (Leonardo da Vinci'nin Not Defterleri),* Düzenleyen ve İngilizceye çeviren: Edward MacCurdy. Garden City Publishing Company, 1941. Bu bölümün satırbaşlarına bölünüşü Eisenstein'ın oyunluk biçimine uyarlamasını gösteriyor (J. Leyda'nın notu).

(11) Leonardo da Vinci, *Traité de la Peinture (Resim Elkitabı).* Paris, Delagrave, 1921. Joséphin Péladan'ın dipnotu, s. 181. — Fransızca aslından çevrilmiştir (Çev.).

(12) *Literaturnaya Gazeta (Yazın Gazetesi)*nde (Moskova) yayımlanmıştır, No. 17, 26 Mart 1938.

(13) *Bemerkungen über die neueste preussische Zensurinstruktion (Yeni Prusya Denetleme Yönergesi Üzerine Gözlemler).* Karl Marx'ın *Werke und Schriften. Bis Anfang 1844, nebst Briefen und Dokumenten (Yapıtlar ve Yazılar. 1844 Başına Dek, Mektuplar ve Belgelerle)*den. Berlin, Marx-Engels Gesaumtausgabe. Kesim 1, Cilt I, Yarı-Cilt I.

(14) Aleksandr Sergeyeviç Puşkin, *Polnoye Sobraniye Soçinenyi (Tüm Yapıtları).* Leningrad, Academia, 1936. Cilt II, s. 403.

(15) a.g.y., s. 377.

(16) a.g.y., s. 409-410.

(17) *I. Piotr,* guaş, 1907'de yapılmıştır, Devlet Tretyakov Galerisindeki Derlemde, Moskova.

(18) Tolstoy, yukarıda adı geçen basım. Cilt 18, *What Is Art? (Sanat Nedir?),* s. 201.

(19) Puşkin, yukarıda adı geçen basım. Cilt III, Bölüm I, Kesim XX.

(20) Viktor Maksimoviç Jirmunski, *Vvedeni v Metriku, Teoria Stika (Ölçübilime Giriş, Dize Kuramı),* Leningrad, Academia, 1925, s. 173-174.

(21) a.g.y., s. 178.

(22) Musset'nin Toplu Yapıtlarında bulunamamıştır (J. Leyda'nın notu). — Kitapta Fransızca alıntılanmıştır (Çev.).

(23) *The Works of John Milton (John Milton'un Yapıtları).* Columbia University Press, 1931. Cilt II, *Paradise Lost (Yitik Cennet), The Verse (Dize).*
(24) Hilaire Belloc, *Milton.* Lippincott, 1935, s. 256.
(25) Milton, yukarıda adı geçen basım. Kitap VI, 78-86. dizeler.
(26) a.g.y., Kitap I, 531-553. dizeler.
(27) a.g.y., Kitap VI, 231-246. dizeler.
(28) a.g.y., Kitap V, 622-624. dizeler.
(29) a.g.y., Kitap VI, 853-871. dizeler.
(30) E.M. Forster, *Aspects of the Novel (Romanın Yönleri).* Harcourt, Brace, 1927, s. 213.
(31) Richard Hughes, «Lochinvarovic». *A Moment of Time (Zamanın Bir Anı)*nda. London, Chatto and Windus, 1926, s. 26.
(32) Thomas Medwin, *Journal of the Conversations of Lord Byron: Noted During a Residence with His Lordship at Pisa, in the Year 1821 and 1822 (Lord Byron'un Konuşmalarının Günlüğü: Lord'la 1821 ve 1822 Yıllarında Piza'da Bulunulduğu Sırada Not Edilmiştir).* Baltimore, E. Mickle, 1825, s. 73-74.
(33) *Journal des Goncourt (Goncourt'ların Günlüğü),* Vol. 3, Paris, Charpentier, 1888. — Fransızca aslından çevrilmiştir (Çev.).
(34) S.M.E., «The Future of Sound Films» («Sesli Filmlerin Geleceği»). Sovyetski Ekran (Sovyet Görüntülüğü) (Moskova), No. 32, 1928.
(35) S.M.E., «Not Coloured, but of Colour» («Renklendirilmiş Değil Renkli»). Kino Gazeta (Sinema Gazetesi) (Moskova), 24 Mayıs 1940.
(36) Henry Lanz, *The Physical Basis of Rime (Uyağın Fiziksel Temeli).* Standford University Press, 1931, s. 271.
(37) Karl von Eckartshausen, *Aufschlüsse zur Magie aus gepruften Erfahrungen über verborgene philosophische Wissenschaften und verdeckte Geheimnisse der Natur (Gizli Felsefi Bilimlerin Deneyleriyle Doğrulanmış Bü-*

yünün Açıklanması ve Doğanın Örtülü Gizleri). Cilt I. München, Lentner, 1791. (İkinci Basım, s. 336-339).

(38) Louis-Bertrand Castel, *Esprit, Saillies et Singularités du P. Castel (P. Castel'in Esprisi, Atılganlıkları ve Tuhaflıkları).* Amsterdam, 1763. s. 278-348. Renk-müzik ilişkisiyle ilgili geniş kaynakçanın bir kılavuzu *Oxford Dictionary of Music (Oxford Müzik Sözlüğü)* nde yer almaktadır.

(39) René Ghil, *En Méthode à l'oeuvre (Yapıtın Yöntemi Üzerine)* (ilk basım: 1891). *Oeuvres complètes (Bütün Yapıtları)*nda, Cilt 3. Paris, Albert Messein, 1938, s. 239. — Kitapta Fransızca alıntılanmıştır (Çev.).

(40) Hermann L.F. Helmholtz, *Physiological Optics (Fizyolojik Optik).* Rochester, Optical Society of America, 1924.

(41) Max Deutschbein, *Das Wesen des Romantischen (Coşumcuların Özü).* Cöthen, Otto Schulze, 1921, s. 118

(42) Lanz'da alıntılanmıştır, a.g.y., s. 167.

(43) *The Japanese Letters of Lafcadio Hearn (Lafcadio Hearn'ün Japon Mektupları),* Yayımlayan: Elizabeth Bisland. Houghton Mifflin, 1910.

(44) a.g.y., 5 Haziran 1893 günlü mektup.

(45) a.g.y., 14 Haziran 1893 günlü mektup.

(46) *T'u Shu Chi Ch'eng*'ten alınan çizem. *K'ang Hsi* Ansiklopedisinden. Cilt 1116, Bölüm 51.

(47) Le Cahiers Bleu (Mavi Defter) de, No. 4, 1933. — Fransızca aslından çevrilmiştir (Çev.).

(48) *The Works of Friedrich Nietzsche (Friedrich Nietzsche'nin Yapıtları).* Cilt XI, *The Case of Wagner (Wagner Olayı),* Çeviren: Thomas Common. Macmillan, 1896, s. 24-25.

(49) National Gallery (Londra) Derleminde.

(50) Georgi Bogdanoviç Yakulov (1884-1928). Bu sanatçının Kamerni Tiyatrosu (Moskova) için yaptığı kimi çalışmalarının resimleri bulunmaktadır, *The Russian*

*Theatre (Rus Tiyatrosu)*nda (Yazanlar: Joseph Gregor ve René Fülöp-Miller).
(51) Frank Rutter, *El Greco.* Weyhe, 1930. s. 67.
(52) Metropolitan Museum (New York) Derleminde.
(53) Maurice Legendre ve A. Hartmann, *Domenikos Theotokopoulos called El Greco (El Greco Diye Adlandırılan Domenikos Teotokopulos).* Paris, Editions Hyperion, 1937, s. 16. — Fransızca aslından çevrilmiştir (Çev.).
(54) (Manuel de Falla), *El «Cante Jondo» (Canto primitivo andaluz) (Derin Şarkı. Endülüs İlkel Şarkısı).* Granada, Editorial Uranio, 1922.
(55) John Brande Trend, *Manuel de Falla and Spanish Music (Manuel de Falla ve İspanyol Müziği).* Knopf, 1929, s. 23 ve ötesi.
(56) Legendre ile Hartmann, a.g.y., s. 27.
(57) Vasili V. Yastrebtzev, *Moi vospominaniya o Nikolaye Andreyeviçe Rimskom-Korsakove (Nikola Andreyeviç Rimski-Korsakov Üzerine Anılarım).* Petrograd, 1915.
(58) Burada adı geçen bütün «renk senfonileri» Freer Sanat Galerisi (Washington, D.C.) Derlemindedir.
(59) Max Schlesinger, *Geschichte des Symbols, ein Versuch (Simgelerin Tarihi, Bir Deneme).* Berlin, Leonhard Simion, 1912. (Gustav Flörke'nin *Zehn Jahre mit Böcklin (Böcklin'le On Yıl).* F. Brückmann, 1902 adlı yapıtından alıntılanmıştır).
(60) Friedrich Leopold Hardenberg), *Novalis Schriften (Novalis'in Yazıları).* Cilt II. Berlin, G. Reimer, 1837, s. 172.
(61) François Coppé, Ballade. R. Etiemble'in «Le Sonnet des Voyelles» («Ünlüler Sonesi»)nde alıntılanmıştır. Revue de Littérature Comparée (Karşılaştırmalı Yazın Dergisi), Nisan-Haziran, 1939.
(62) Walt Whitman, *Leaves of Grass (Çayır Yaprakları),* «Locations and Times» («Yerler ve Zamanlar»). Doubleday, Doran (Eksiksiz ve Yetkili Basım).

(63) *Der gelbe Klang.* Eine Bühnenkomposition von Kandinsky (Sarı Renk. Kandinski'nin Bir Görünçlük Düzenlemesi). *Der blaue Reiter (Mavi Atlı)*da. Yayımlayanlar: Kandinsky, Franz Marc. München, R. Piper, 1912.

(64) 1892'de yapılmıştır. A. Conger Goodyear'in (New York) Derleminde.

(65) Paul Gauguin, Notes Eparses: Genèse d'un tableau (Dağınık Notlar: Bir Tablonun Doğuşu. Jean de Rotonchamps'ın *Paul Gauguin*'inden. Weimar, Graf von Kessler, 1906, s. 218-220. — Fransızca aslından çevrilmiştir (Çev.).

(66) Stephen C. Clark'ın (New York) Derleminde.

(67) *Further Letters of Vincent van Gogh to His Brother, 1886-1889 (Vincent van Gogh'un Kardeşine Öbür Mektupları, 1886-1889).* Houghton Mifflin, 1929. 534. Mektup. — Fransızca aslından çevrilmiştir (Çev.).

(68) August Strindberg, *There Are Crimes and Crimes (Suçlu mu?).* İsveççeden Çeviren: Edwin Björkman. Scribner's, 1912.

(69) T.S. Eliot, *Collected Poems (Toplu Şiirler),* «Preludes: III». Harcourt, Brace.

(70) a.g.y., «Portrait of a Lady» («Bir Hanımın Portesi»).

(71) a.g.y., «The Love Song of J. Alfred Prufrock» («J. Alfred Prufrock'un Aşk Şarkısı»).

(72) Andrey Belyi (Boris Nikolayeviç Bugayev), *Masterstvo Gogolya (Gogol'un Ustalığı).* Moskova, 1934.

(73) Büyük bir olasılıkla Lord Kinnaird'in Derlemindeki tablo.

(74) Bu alıntı, Eisenstein'ın yazısından çevrilip aktarılmıştır (J. Leyda'nın notu).

(75) Frédéric Portal, *Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le Moyen-age, et les temps modernes (Eskiçağ, Ortaçağ ve Yeniçağda Simgesel Renkler Üzerine).* Paris, Treuttel et Wurtz, 1857 (Bir bölümü Georg Friedrich Creuzer'in *Réligions de l'Antiquité (Eskiçağın Dinleri)*nden alıntılanmıştır, Cilt II, s. 87).

(76) Havelock Ellis, «The Psychology of Yellow» («Sarının Ruhbilimi»). Popular Science Monthly, Mayıs 1906.
(77) İlk kez Ogoniok'ta (Moskova), 16 Mayıs 1926'da yayımlanan uydurma mektupta.
(78) van Gogh, a.g.y., 520. Mektup.
(79) Walt Whitman, *Çayır Yaprakları,* «To You» («Sana»).
(80) a.g.y., «Song of Myself» («Kendimin Türküsü»).
(81) a.g.y., «Salut au Monde!» («Dünyaya Selam!»).
(82) a.g.y., «Our Old Feuillage» («Eski Yapraklarımız»).
(83) Walt Whitman, *Çayır Yaprakları,* «Song of the Redwood-Tree» («Servi Türküsü»).
(84) a.g.y., «Sparkles from the Wheel» («Çarkın Kıvılcımları»).
(85) a.g.y., «Italian Music in Dakota» («Dakota'da İtalyan Müziği»).
(86) a.g.y., «When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd» («Çiçeklenmiş Avluda Leylaklar Sürerken»).
(87) a.g.y., aynı şiir.
(88) a.g.y., «The Wound Dresser» («Pansumancı»).
(89) a.g.y., «The Sleepers» («Uyuyanlar»).
(90) Portal, a.g.y.
(91) *Parisismen: Alphabetisch geordnete Sammlung der eigenartigsten Ausdrucksweisen des Pariser Argot von Prof. Dr. Césaire Villatte (Paris Ağzı: Prof. Dr. Césaire Villatte'ın Paris Argosu Gerçek Deyimlerinden Derlenmiş Abecesel Düzenli»).* Berlin-Schöneberg, Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung, 1888.
(92) Eric Partridge'ın *A Dictionary of Slang and Unconventional English (İngiliz Argo ve Uygunsuz Sözler Sözlüğü)*nde alıntılanmış. London, Routledge, 1937.
(93) John S. Farmer ve W.E. Henley, *Slang and Its Analogues Past and Present (Geçmişte ve Şimdi Argo ve Benzerleri).* Cilt VII. London, 1890.
(94) Maurice H. Weseen, *A Dictionary of American Slang (Amerikan Argosu Sözlüğü).* Crowell, 1934.
(95) *Goethe's Theory of Colours (Goethe'nin Renk Kuramı).*

Almancadan çeviren: Charles Lock Eastlake. London, John Murray, 1840.

(96) Portal, a.g.y.

(97) Denis Diderot, *Lettres à Sophie Volland (Sophie Volland'a Mektuplar).* Paris, Gallimard, 1930. Cilt I, XLVII. Mektup, 20 Ekim 1760. — Fransızca aslından çevrilmiştir (Çev.).

(98) James Frazer, *The Golden Bough, a Study in Magic and Religion (Altın Dal, Bir Büyü ve Din İncelemesi).* Macmillan, 1934. Bölüm I, «The Magic Art and the Evolution of Kings» («Büyüsel Sanat ve Kralların Evrimi»), s. 15-16.

(99) Maksim Gorki, «Paul Verlaine and the Decadents» (Paul Verlaine ile Dekadanlar»). *Samarskaya Gazeta (Samara Gazetesi)* (Samara), No. 81, 85, 1896.

(100) a.g.y.

(101) Havelock Ellis, «The Psychology of Red» («Kırmızının Ruhbilimi»). Popular Science Monthly, Ağustos-Eylül 1900.

(102) Max Nordau, *Degeneration (Yozlaşma).* Appleton, 1895. Kitap I: Fin de Siècle (Yüzyılın Sonu). (Alfred Binet'nin Recherches sur les Altérations de la Conscience chez les Hystériques (İsteriklerde Bilinç Değişmeleri Konusunda Araştırmalar)dan alıntılanmış. *Revue Philosophique,* Cilt XVII, 1889; ve Ch. Féré, Sensation et Mouvement (Duyum ile Devinim). *Revue Philosophique,* 1886, s. 28-29. — Fransızca aslından çevrilmiştir (Çev.).

(103) *Poetry and Prose of William Blake (William Blake'in Şiir ve Düzyazısı).* Random House, 1939. Sir Joshua Reynolds'un Söylevlerine Açıklamalar, s. 770.

(104) Filip Andreyeviç Malyavin. Bu tablo Devlet Tretyakov Galerisi'nin (Moskova) derlemindedir.

(105) Goethe, a.g.y.

(106) Lev Semyonoviç Vigotski (1896-1934); Aleksandr Romanoviç Luriya, *The Nature of Human Conflicts*

(İnsan Çatışmalarının Doğası) adlı kitabın yazarı ve Columbia Üniversitesinde konuk öğretim üyesi.

(107) Jean d'Udine (Albert Cozanet), *L'Art et le Geste (Sanat ve Davranış).* Paris, Alcan, 1910, s. 48-49. — Fransızca aslından çevrilmiştir (Çev.).

(108) *The Journal of Eugène Delacroix (Eugène Delacroix'nın Günlüğü),* a.g. basım, s. 312. — Fransızca aslından çevrilmiştir (Çev.).

(109) *The Life of Hector Berlioz (Hector Berlioz'un Yaşamı),* Çeviren: Katherine F. Boult, Dutton, 1923, s. 38.

(110) Joyce'un James Clarence Mangan üzerine denemesinden, 1903. Herbert Gorman'ın *James Joyce*'unda alıntılanmıştır.

(111) Piotr Pavlenko, *Red Planes Fly East (Kızıl Uçaklar Doğuya Uçuyor).* Çeviren: Stephen Garry. International Publishers, 1938. s. 256-257.

(112) Albert Schweitzer, *J.S. Bach,* Çeviren: Ernest Newman. London, Breitkopf and Hartel, 1911. Cilt II, Bölüm XXIII.

(113) 3 Şubat 1865 günlü bir mektupta, Music and Letters dergisinde çevrilmiş ve yayımlanmıştır, Nisan 1923.

(114) Charles Gounod, *Autobiographical Reminiscences (Öz-yaşamöyküsel Anılar).* London, Heinemann, 1896. — Fransızca aslından çevrilmiştir (Çev.).

(115) Tolstoy, a.g. basım, *War and Peace (Savaş ile Barış),* Kitap 6, Bölüm 13.

(116) Puşkin, anılan basım, Cilt II, s. 431.

(117) Puşkin, anılan basım, Cilt II, s. 468.

(118) 10 Mart 1849 günlü not.

(119) Blake, anılan basım, s. 186.

(120) Gogol, *Arabesques (Girişik Bezemeler),* «The Last Days of Pompeii» («Pompei'nin Son Günleri»).

(121) Léo Larguir, *Cézanne ou le drame de la peinture (Cézanne ya da Resmin Dramı).* Paris, Denoël et Steele, tarihsiz, s. 32. — Fransızca aslından çevrilmiştir (Çev.).

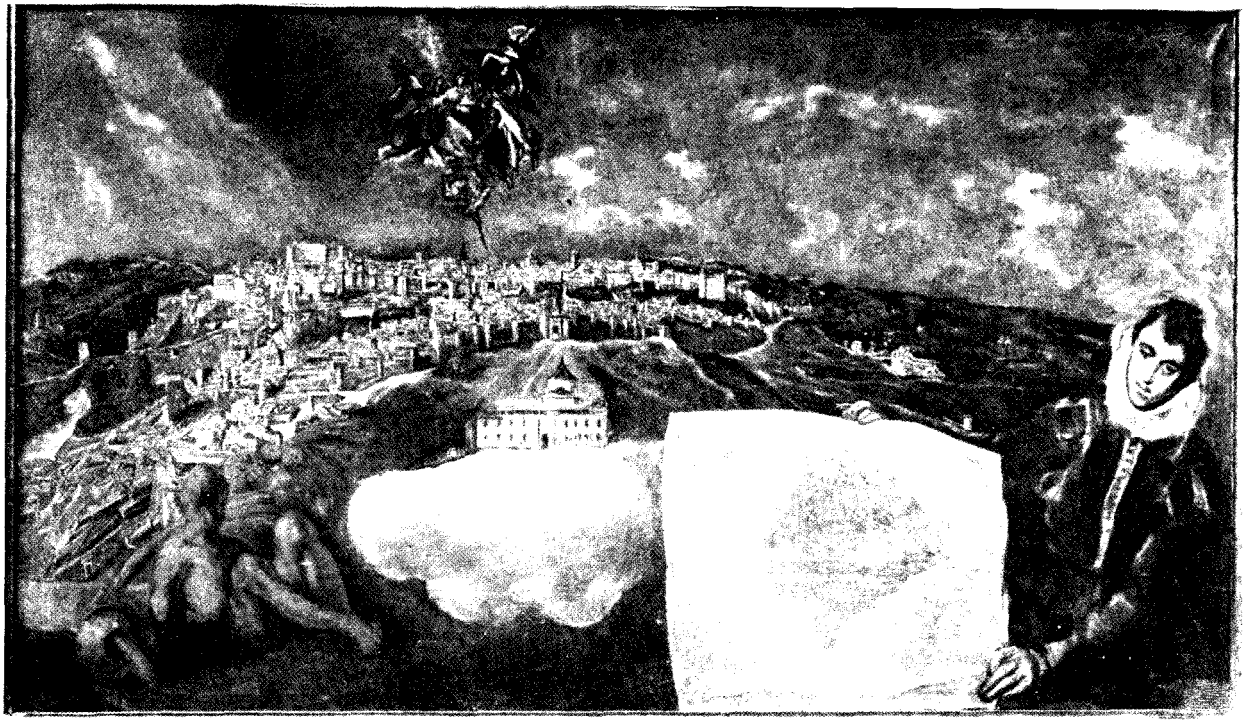
(122) *Die Wiener Genesis (Viyana Tekvini).* Vienna, Dr. Benno Filser Verlag, 1931.

(123) Auguste Rodin, *Art (Sanat).* Paul Gsell'in Fransızca yapıtından çeviren Mrs. Romilly Fedden. Dodd, Mead, 1912, s. 82. — Fransızca aslından çevrilmiştir (Çev.).

(124) Puşkin, anılan basım, Cilt II, s. 267.

(125) *The Lettres of Mozart and His Family (Mozart'ın Mektupları ve Ailesi).* Yayımlayan: Emily Anderson. Macmillan, 1938: Cilt III, s. 1144.

(126) *Correspondence of Wagner and Liszt (Wagner ile Liszt'in Mektuplaşmaları).* Scribner's, 1897. Cilt I, 125. Mektup, Zürih'ten, 16 Ağustos 1853.

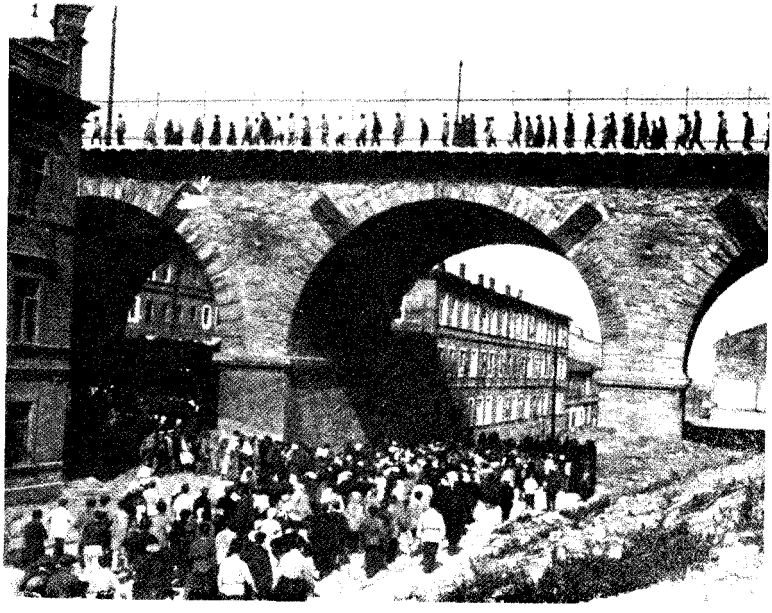


El Greco: *Tuleytule'nin Görünüşü ve Planı.* (El Greco'nun bu resimle ilgili açıklamaları ve Eisenstein'ın görüşleri için bak. s. 96-97).





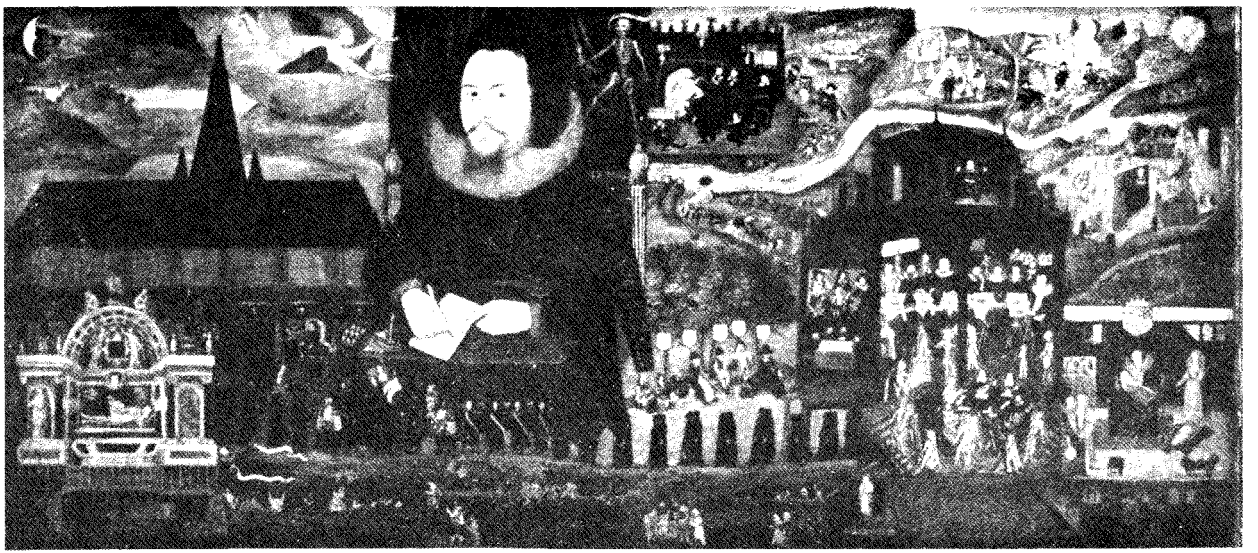
Eisenstein'ın, «müziksel eşdeğeri»ni hazırlaması için besteci Prokofiev'e gösterdiği *Aleksandr Nevski*'den iki çekim (bak. Giriş, s. CLX).



Eisenstein'ın ilk uzun filmi *Grev*'den bir görüntü.



Potemkin Zırhlısı'nda Odesa'dan iki görüntü.



Sir Henry Unton'un Yaşamı. 16. yüzyılın adı bilinmeyen bir İngiliz ressamının yapıtı. Bu tablo, yalnız ortaçağın «zamandaş» tiyatrosunun bir yankısını aktarmakla kalmıyor, aynı zamanda aynı çağın tiyatrosundaki «çok görünçlüklü» bezemlerini de yansıtıyor (Bak. s. 96).



Meksika'da Fırtına'dan bir görüntü.



Meksika'da Fırtına'dan bir görüntü (Paskalya sırasında Meksikalı Kızılderililerin çilesi: Kızılderililer dev bir kaktüsün dallarını taşıyorlar).

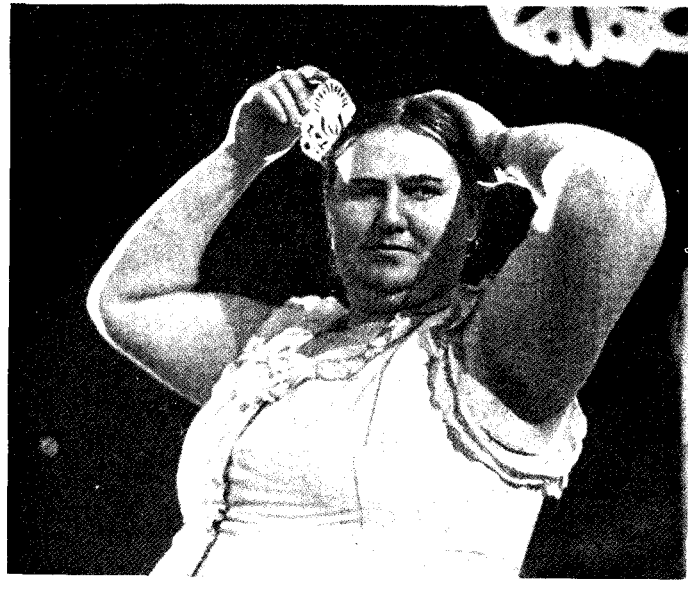




Bejin Bataklığı'ndan bir görüntü.



Sassetta: *Ermiş Antuan ile Ermiş Pol'ün Buluşması.* Bir yol resminde gerileyen düzenlemeden çok ilerleyen düzenlemeyle ilgili «gözün izleme yolu»nun örneği (Bak. s. 165-167).





Eski ile Yeni'den iki görüntü.

AÇIKLAMALI DİZİN

(Bu dizin «*Film Duyumu*»nun betiğini kapsar, «Giriş» bölümü dizine alınmamıştır. Bununla birlikte, dizinde yer alan maddelerden «Giriş» bölümünde genişçe açıklaması yapılan sayfalara da gönderide bulunulmuştur. Dizinde kişi adları (soyadları) büyük harfle; terim, kavram, kurum ve kuruluş adları küçük harfle; film adları eğik (italik) harfle; film dışındaki yapıt adları da tırnak imi içinde eğik harfle dizilmiştir. Betikte genişçe yer kaplayan ve açıklaması yapılan sayfalar da eğik sayıyla dizilmiştir).

«*Abt Vogler*»: Browning'in «*Oyunun Kişileri*» («*Dramatis Personae*», 1864) kitabında yer alan dramatik monolog. Konuşanın adı Abt Vogler'dir, 23

açılma (fade-in): Bir çekimin karanlıkta başlayıp gittikçe aydınlanarak görünülerin belirmesine dayanan noktalama çeşidi, 155

agit. bak. kışkırtma

agit-tiyatro. bak. kışkırtma tiyatrosu

ağkat izlenimi: Gözün ağkatındaki görme noktasına düşen görüntülerin, bunları oluşturan neden sona erdikten sonra da bir süre kalması özelliği, 77

Aleksandriski Tiyatrosu: 1824'te Sen Petersburg'ta (Leningrad) kurulan tiyatro. Genellikle opera ve bale, sonraları yaygın vodviller ya da Fransız melodramlarını sergiledi. Ekim devriminin eşiğinde Meyerhold burada «*Maskeli Balo*»yu görünçlükledi. Devrimden sonra bu tiyatro ünlü klasiklere el attı; 1924'te yeni oyunlara da yer vermeye başladı. 1937'de Puşkin'in ölü-

münün yüzüncü yıldönümünde adı Puşkin Tiyatrosu'na çevrildi, 219

Aleksandr Nevski: Eisenstein'ın filmi, LXXXI - LXXXIII, CLX - CLXI, 73, 75, 90, 138 - 139, *150 - 163, 167 - 183*

ALEKSANDROV, Grigori Vasilyeviç (1903 - 1983): Gerçek adı: Mormenonko. Sovyet yönetmen, yapımcı, oyuncu ve oyunluk yazarı. Einsenstein'ın başlıca çalışma arkadaşlarından; Proletkult'tan başlayarak *Grev*'den *Yaşasın Meksika!*'ya dek (1923 - 1933) Eisenstein'ın bütün filmlerinde yönetmen yardımcısı, 73

ALLEN: İngiliz sanat eleştirmeni, 112

Alma Ata: SSCB'de Kazakistan Cumhuriyeti'nin başkenti. 1941 ekiminde Almanlar Moskova'ya ilerlediklerinde sinema işleyiminin büyük bir bölümü ile Devlet Sinema Enstitüsü buraya taşındı. Eisenstein, *Korkunç İvan*'ın birinci bölümünün hemen tümünü burada çevirdi, 5

«*Altın Dal*» (*The Golden Bough*, 1890 - 1915): Frazer'in 12 ciltlik yapıtı. İlkel toplumlarda düşünce, din, inanç, kuttören, gelenek ve görenekleri inceleyen; karşılaştırmalı din, halkbilim, söylenbilim niteliği gösteren dev bir yapıt. *124 - 125*

«*Anna Karenina*»: Tolstoy'un romanı (1873 - 1876), *30-31*

Arap şarkısı, 98

arayazı: Sessiz sinema çağında söyleşmeleri, sözü vermek; konuyla, olguyla ilgili açıklamalarda bulunmak için iki çekim arasına yerleştirilen yazı. Bu yazıların gerek görüntülükte kalma süresi gerek yazıların büyüklüğü büyük bir titizlikle saptanır, böylelikle filmin tartım ve dizeminin aksamaması da sağlanırdı, 135

argo, 119 - 121

ARLISS, George (1868-1946): Gerçek adı: George A. Andrews. ABD'de tiyatro ve sinema oyuncusu olarak ün kazanan İngiliz oyuncu ve yazarı. Özellikle ünlü kişilerin yaşamöykülerini ele alan filmlerde bunları canlandırmakla başarı kazandı, *37 - 38*

ARKHİMEDES (ARŞİMET) (M.Ö. 287 - 212): Yunan bilgini. İlk çağların en büyük matematikçi ve buluşçularından, 9

askı sözcük, *25 - 27*

ATALANTE: Söylenbilimde Kral İasos'un kızı. Kendisini koşuda yenecek erkekle evlenecek olan Atalanta, yarışlarda hepsini yeniyor ve öldürüyordu. Afrodite'nin öğüdü üzerine Hippomenes, Atalanta'yla yarışırken elin-

den üç altın elma düşürdü; Atalanta'nın bunları toplamasından yararlanarak yarışı kazandı, 113

auto-da-fé: Portekizce (ya da İspanyolca auto-de-fe) «inanç eylemi» anlamına gelen bu söz, Engizisyon Mahkemesinin verdiği yargıyı ve bu yargının din dışı kurumlarca yerine getirilişini anlatır. Bu yargı, genellikle, suçlunun diri diri yakılarak öldürülmesi olduğu için, daha çok bu anlamda kullanılır. Pişmanlık duyan suçlulardan daha hafif cezaya çarptırılanların sarı bir giysiye bürünüp sarı mumlar taşıyarak bu cezaların yerine getirilmesini izlemeleri zorunluydu. Engizisyon'un «yasak kitaplar» dizelgesinde yer alan kitaplar da yakıldığından «auto-da-fe», kitap yakma anlamına da gelir. Nitekim Nazilerin işbaşına gelişlerinde Berlin alanlarındaki toplu kitap yakmaları bu sözcükle belirtilmiştir, 114

ayrım (sequence): Bir ya da daha çok görünçlük içinde geliştirilip, olgunun tamamlanmış bir parçasını veren film bölümü, 24

BACH, Johann Sebastian (1685 - 1750): Alman besteci, 142-143, 144

bale, 58, 146

BALZAC, Honoré de (1799 - 1850): Fransız yazarı, 121, 148

BARRES, Maurice (1862 - 1923): Fransız romancısı, 99

BEETHOVEN, Ludwig van (1770 - 1827): Alman besteci, 45

BELENSON, Aleksandr: Sovyet sinema yazarı. «*Bugünkü Sinema*» («*Kinosegodnia*», 1925) adlı bir kitabı vardır, 189

belek, 32 - 33

BELLOC, Joseph Hilaire Pierre (1870 - 1950): Çok yönlü İngiliz yazarı. Şiir, roman, tarih, yaşamöyküsü, deneme, gezi türünde yapıtlar verdi, 62

BELYİ, Andre (1880 - 1934): Gerçek adı: Boris Nikolayeviç Bugayev. Rus - Sovyet ozan ve yazarı, eleştirmen, 111

benzeşme (assimilation), 30 - 32

BERLIOZ, Louis Hector (1803-1869): Fransız besteci, 137

BIERCE, Amborise Gwinett (1842 - 1914): Amerikan gazeteci ve öykü yazarı. Özellikle doğaüstü korku öğelerini ya da keskin bir gülmeceyi içeren öyküleriyle dikkati çekti. En ünlü yapıtı «*Düşlemsel Masallar*»dır. Bierce 1914'te Meksika iç savaşı sırasında gizemli biçimde yitti, *25*

BINET, Alfred (1857 - 1911): Fransız ruhbilimci ve fizyoloji bilgini. Deneysel ruhbilimle ilgili yapıtlar verdi, *130*

«*Biçim Ruhbiliminin İlkeleri*» (*«The Principles of Gestalt Psychology»*): Koffka'nın biçim ruhbilimiyle ilgili yapıtı, 27

«*Bildiri*» (*«Zayavleniye»*): 1928 ağustosunda Eisenstein'ın ön ayak olmasıyla Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov'un imzalarıyla yayımlanan, sesli filmin geleceği konusundaki ortak bildiri. Bu bildirinin betiği, «*Film Biçimi*»nde I. Ek olarak yer almaktadır, *CXLIII - CXLIV*, 73

bilinç akışı. Bak. içinden konuşma

«*Bilinmeyen Başyapıt*» (*«Le chef-d'oeuvre inconnu*, 1832): Balzac'ın romanı, 148

bindirme (superimposition): Özel bir görsel etki sağlamak ereğiyle aynı duyarkatın iki ayrı çevirimde kullanılması ya da iki ayrı çevirimin birbiri üstüne konarak aynı film üzerine basılması. Bunun sonucunda iki ayrı görüntü birbiri üstüne binmiş olarak çıkar, 77

«*Bir Amerikan Trajedisi*» (*«An American Tragedy»*, 1925): Dreiser'in romanı. Yoksul ve bağnaz bir aileden gelen genç Clyde'ın, varsıl akrabalarının yanında çalışırken, önce yoksul bir işçi kızla, sonra varsıl bir genç kızla aşk serüvenini anlatır, CXXXVIII, *191 - 196*

bireşim, 96

birlik, 28 - 29

«*Bir Tablonun Doğuşu*» (*«Genèse d'un tableau»*): Gauguin'in, «*Ölünün Ruhu Gözlüyor*» (*«Manao Tupapau»*) adlı tablosunu nasıl yaptığını anlattığı yazı, *107 - 108*

Bir Tüyün Kuşları (*Birds of a Feather*, 1931): Disney'nin *Silly Symphony* dizisinden bir canlıresim, 141

Bizans şarkısı, 98

BLAKE, William (1757-1827): İngiliz ozan ve gravürcüsü. Gizemciliği, insancılığı ve çapraşık simgeciliğiyle ünlüdür, 130, 148

BÖCKLIN, Arnold (1827-1901): İsviçreli ressam, yontucu. Genellikle sıradan bir sanatçı sayılır, 100

BONDY, Walther: Tiyatro bezemcisi, 109

BOUTS, Dirk, Dierick ya da Thierri (1415? - 1475): Flaman ressamı. En önemli yapıtı «*Son Yemek*»tir (*«Cène»*, 1468). Birçok ermişin ölüm görünçlüklerini yaptı. Resimlerinde büyük bir doğa sevgisi ve gerçekçilik yer alır, 165

BOYLE, Sir Robert (1627 - 1691): İngiliz - İrlandalı fizikçi ve kimyacı. Özellikle gazların basıncıyla ilgili yasaları buldu, 226

BROWNING, Robert (1812 - 1889): İngiliz ozanı, Elizabeth Barrett Browning'in eşi. Özyapıların ruhsal çözümlemeleri, dramatik monoloğu kullanışıyla dikkati çeker, 23

BUGAYEV. Bak. BELYİ

«Bugünkü Sinema» (*«Kinosegodnia»*, 1925): Belenson'un Kuleşov, Vertov, Eisenstein'ın sinema çalışmalarını inceleyen kitabı. Eisenstein'ın «Sinemada Çarpıcı Kurgu» adlı yazısı ilk kez bu kitapta yayımlanmıştır, 189

bulanık görüntü (unsharp picture): Belirli bir etki sağlamak ereğiyle seçikliğin tam olarak yapılmamasından dolayı görüntülükte bulanık izlenen görüntü, 161

büyülü sağaltım (homeopathic magic): Büyü yardımıyla sayrıyı iyileştirme yöntemi, 124 - 125

«Büyüteçten» (*«Through the Looking-Glass»*, 1871): Carroll'un, *«Alice Harikalar Ülkesinde»* kitabının arkası. İlk kitabın kahramanı Alice, *«Büyüteçten»* kitabında bir aynadan geçerek, halkı satranç kişileri olan Büyüteç Ülkesi'ne girer, 107

BYRON, George Noel Gordon, Lort (1788 - 1824): İngiliz ozanı. İngiliz coşumcularının en ünlüsü, 71

CALDERON de la Barca, Pedro (1600 - 1681): İspanyol oyun yazarı, 223

CAMPBELL, Thomas (1774 - 1844): İskoçyalı ozan. Baladlarıyla ünlüdür, 71

cante hondo/cante jondo: «Derin şarkı» anlamına gelen bu terim, İspanyol halk müziğinin bir türünü anlatır. Cante hondo, Bizans şarkısı, Arap şarkısı ve Çingene müziğinden öğeler taşır, *97 - 99*

CARRROLL, Lewis (1832 - 1898): Gerçek adı: Charles Lutwidge Dodgson. İngiliz matematikçi ve yazarı. Alice Liddell adlı küçük bir kız için yazdığı *«Alice Harikalar Diyarında»*, (*«Alice in Wonderland»*, 1865) ve *«Büyüteçten»* (*«Through the Looking-Glass»*, 1871) adlı yapıtlarıyla ün kazanmıştır, 25 - 26

CASTEL, Rahip Louis-Bertrand (1688 - 1757): Fransız Cizvit rahibi. Renk uyumlarını üretmek ereğiyle bir «görsel klavsen» (ya da «gözler için harpsicorde») yapma girişiminde bulunduysa da başaramadı. 1720'de *«Renkli Müzik»* (*«La mu-*

sique en couleur») adlı bir kitap yayımladı, 83
CAVALCANTI, Alberto (1897 - 1982): Fransa, İngiltere, Brezilya, Avusturya ve İtalya'da çalışan Brezilya kökenli yönetmen ve yapımcı. Fransız öncü sineması ile İngiliz belgecilik okulunda ve Brezilya sinemasının doğuşunda önemli bir yeri oldu, 119
caz, 89 - 92
CEZANNE, Paul (1839 - 1906): Fransız ressamı, 149
CHAMBERLAIN, Basil Hall (1850 - 1935): İngiliz bilgini ve dilbilimcisi. Japon dili ve uygarlığı konusunda çeşitli yapıtları vardır, 86
CHAPLIN, Charles Spencer (Şarlo) (1889 - 1977): İngiliz kökenli Amerikan sinema sanatçısı; sinemanın en büyük güldürü ustalarından biri, 37, 217
CHARCOT, Jean Martin (1825-1893): Fransız hekimi. Sinir dizgesi üzerindeki çalışmalarıyla ünlüdür, 129
CHARLES DE BOURBON (1490? - 1527): 8. Bourbon Dükü, 118
Chartres Başkilisesi: Fransa'da Chartres kentinin ünlü gotik kilisesi (1194 - 1220). Nakışlı camlarıyla ünlüdür, 123
CHENIER, André Marie de (1762 - 1794): İstanbul'da doğan Fransız ozanı, 61
COLERIDGE, Samuel Taylor (1772 - 1834): İngiliz ozan, denemeci, eleştirmeni, 23
COPPEE, François Edouard Joachim (1842-1908): Fransız ozanı ve oyun yazarı. Parnasse'çılardan. Küçük kentsoyluya seslenen duygusal, gözüyaşlı bir şiir anlayışını yansıtır, *100*
«Coşumculuğun Özü» (*«Das Wesen des Romantischen»*, 1921): Alman eleştirmeni Deutschbein'in incelemesi, 86
coşumculuk (romanticism): Avrupa yazınında ve öbür sanatlarda 18. yüzyılın sonlarına doğru başlayan bir sanat akımını belirten terim. Us ve anlağa karşı coşkuları ve imgelemi çıkarır; yeni klasikçiliğin katı kurallarına başkaldırır, 86

Çağdaş Sanat Müzesi Filmliği (Museum of Modern Art Film Library, New York): New York'taki Çağdaş Sanat Müzesi'ne bağlı olarak 1935 Mayısında kurulan filmlik. Eisenstein'ın öğrencisi, çeşitli yazılarının İngilizceye çeviricisi olan Jay Leyda, kuruluşundan beri bu filmlikte çalışmış ve buradaki Eisenstein Derlemi'ni kurmuştur, 229
çağrışım, CXXVIII, 125
çarpıcı kurgu (montage of attractions): Eisenstein'ın

sirkten, müzikholden esinlenerek önce tiyatroda, sonra sinemada geliştirdiği kurgu çeşidi. Tepkebilimin, belirli uyaranların belirli tepkilere yol açması ilkesine dayanarak, bir çekime belirli, seçilmiş uyaranların yerleştirilmesini ve bunlar yardımıyla izleyicilerin ister istemez belirli tepkilere yönlendirilmesini öngörür. LI, CXXVI - CXXIX, *185 - 188, 227 - 228*

çarpıcılık (attraction): Eisenstein'a göre, izleyiciyi, duyumsal ya da ruhbilimsel bir eyleme yönlendiren her öğe. CXXVI - CXXVII, 217 - 218, 227

çatışma (conflict) / çelişki (contradiction): Eisenstein'ın genellikle aynı anlamda, birbirinin yerine kullandığı eytişim terimleri. Nesnelerin, nesnel olayların özünde yer alan, bunların devinimini, değişimini, gelişimini sağlayan itici güç. Varlık, birbiriyle çelişen iki karşıtın birbiri üzerindeki eylemlerinin sürekli evrimidir. Aynı özelliğin sanat alanındaki yansıması da kendini yine çatışma olarak gösterir. Eisenstein'a göre, sinema sanatının temeli olan kurgu ve kurgunun gözesi olan çekim de kendisini, birbirine karşıt iki parçanın çatışmasıyla gösterir. CXIII - CXV, CXIX - CXXII, 177

ÇAYKOVSKİ, Piyotr İlyiç (1840 - 1893): Rus besteci, 140

çekim (shot): Alıcının kesiksiz olarak bir kez çalıştırılmasıyla elde edilen film parçası. Bu çalıştırma sonunda elde edilen ve alıcı açısı, alıcı görüş noktası, alıcı ile çevrilen nesne arasındaki uzaklık mercek çeşidi vb. etkenlere göre değişik özellik gösteren görüntülerin tümü. Çevirim oyunluğunda her biri ayrı bir sayıyla belirtilen bölüm, 27

çelişki. bak. çatışma

ÇERKASOV, Nikola Konstantinoviç (1903 - 1966): Sovyet tiyatro ve sinema oyuncusu, 37

çevirim oyunluğu (shooting script): Çekimlere bölünmüş, her çekimin sayısı belirtilmiş, çevirim için gerekli tüm uygulayımsal açıklamaları taşıyan, konuşmaları ve sesle ilgili bütün bilgileri veren oyunluk çeşidi. Oyunluğun çevirime hazır durumdaki en son aşaması ve biçimi, 38. 55, 56, 59, 64 - 66, 179

Çin, 1, 6, 88 - 89

Çingene müziği, 98, 99

Çin resmi, 94

ÇİRKOV, Boris Petroviç (1902-): Sovyet sinema ve tiyatro oyuncusu, 37

çizgi, 80, 143 - 145
«Çobanların Tapınması»: Ghirlandaio'nun Sassetti küçük kilisesinde yer alan duvar tablosu, 165
çoksesli kurgu (polyphonic montage). Bak. üsstitremsel kurgu
çözümleme, 28, 150 - 182

dadacılık (dadaism): İlk Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkan bir sanat akımı, 7
davranış (gesture), 71, 147
DEBUSSY, Claude Achille (1862 - 1918): Fransız besteci, 133
DELACROIX, Ferdinand Victor Eugène (1798 - 1869): Fransız ressamı. Fransız coşumcu okulun önderi. Rengi kullanışındaki ustalık ve yenilikçiliğiyle dikkati çekti, 22, 137, 148
DEUTSCHBEIN, Max: Alman yazarı, eleştirmeni. *«Coşumcuların Özü»* adlı kitabın yazarı, 86
devinim (movement), 79, 41 - 42, 142 - 182
Devlet Sinema Enstitüsü: 1 Eylül 1919'da SSCB'de kurulan, dünyanın ilk sinemacılık okulu. Önce Devlet Sinema Uygulayımı Okulu (GTK) adıyla Vladimir Gardin yönetiminde teknik okul olarak kuruldu. Eisenstein 1928'de GTK'de öğretmenliğe başladı. Okul aynı yıl Devlet Sinema Enstitüsü (GİK) oldu. Eisenstein'ın çabalarıyla 1934'te akademi düzeyine getirildi ve Tüm Devlet Sinema Enstitüsü (VGİK) adını aldı, Eisenstein bu kurumda kürsü sahibiydi ve ölünceye dek ders verdi. Ders notları GİK'in öğrencilerinden Vladimir Nijni tarafından kitap biçimine sokuldu, 81, 152
DICKENS, Charles (1812 - 1870): İngiliz romancısı, 144
DIDEROT, Denis (1713 - 1784): Fransız düşünür ve ansiklopedicisi, sanat eleştirmeni, ve kuramcısı, yazar, 83, 123
DISNEY, Walt (1901 - 1966): Amerikan canlıresim sanatçısı, yapımcı. Özellikle 1927-1938 arasındaki yapıtlarıyla canlıresmin en önemli sanatçılarından biri oldu, 141, 142
dışavurumculuk (expressionism): İlk Dünya Savaşı sırasında belirginleşen bir sanat akımı. Sanatçının ya da yazarın düşüncelerini, duygularını, düşlerini, ruh durumunu bir dizi olay, durum, nesneyle dışarı vurmasına dayanır, 7
dil, CXXXIV - CXXXV, CXLVII - CXLVIII
Almanca, 121, 145
Fransızca, 119, 121, 145
İbranca, 114
İngilizce, 120, 145
Japonca, *220 - 221*

Rusça, 115, 121, 145, 220
Dinyepr: SSCB'de Beyaz Rusya Sosyalist Federatif Sovyet Cumhuriyeti ve Ukrayna topraklarından geçen ırmak, 6, 93
Dinyeproges: SSCB'nin Ukrayna yöresindeki Zaporojya'da Dinyepr Irmağı üzerinde kurulan büyük bir baraj, 6
dizem (rhythm), 79 - 82
DREISER, Theodore (1871 - 1945): Amerikan romancısı. Doğalcılığa varan aşırı gerçekçiliğiyle tanındı. Birçok yapıtı zamanında denetlemenin engeline çarptı. Eisenstein'ın Hollywood'da Paramount yapımevine sunduğu film tasarılarından biri Dreiser'in *«Bir Amerikan Trajedisi»* (*«An American Tragedy»*, 1925) romanıydı, 229
DUMAS, Alexandre, baba (1802 - 1870): Fransız romancısı, 145
duyumlar (senses), *72*
DÜRER, Albrecht (1471-1528): Alman ressam ve gravürcüsü, Alman Rönesans resim okulunun önderi. Gravürün bulucusu sayılır, 94, 149
düşey kurgu (vertical montage): Eisenstein'ın 1940'larda geliştirdiği bir kurgu kuramı: Çekimlerin içindeki öğeler, film içinde sıralandıklarında, bir orkestra partiturundaki gibi yatay olarak gelişir. Ne var ki bu öğeler, öte yandan, birbiriyle kesişir, birbirini etkiler, karşılıklı eylemleriyle birbirinin anlamlarını değiştirir. Bu durumda ortaya karşısürümsel bir yapı çıkar, yatay kurgu artık işlemez olur ya da ikinci sıraya itilir. Bunun yerine bütün öğelerin bir arada işlediği, algılandığı düşey kurgu, çoksesli kurgu ortaya çıkar, *CXLII - CXLIII, 73 - 74, 76 - 77*, 229
«Düşlem -Parçaları» (*«Fantasiestücke»*): Schumann'ın bestesi, 140
«Düşlemsel Masallar» (*«Fantastic Fables»*, 1899): Bierce'in öykü kitabı. Keskin bir yergi gücü ve ürkütücü bir hava taşıyan öyküleri içerir, 25
düzenleme (composition), 81, 165 - 166

ECKARTHAUSEN, Karl von: Rahip Castel'in «görsel klavsen»ini geliştirmeye çalışan Alman bilgini. Bu buluşunu *«Gizli Felsefi Bilimlerin Deneyleriyle Doğrulanmış Büyünün Açıklanması ve Doğanın Örtülü Gizleri»* adlı kitabında açıklamıştır, *83 - 85*
EFFREND, Vladimir: *«Yaşamın Her Durumuna Uygun Söylevler ve Kutlamalar»* adlı görgü kitabını yazan Rus yazarı, 13
Ekim: Eisenstein'ın filmi,

LXII - LXVI. CXXXV, CLV, 36, 38

ELIOT, Thomas Stearns (1888 - 1965): Amerikan kökenli İngiliz ozan ve eleştirmeni, oyun yazarı, *110 - 111*

ELLIS, Henry Havelock (1859-1939): İngiliz yazar, eleştirmen, cinsel ruhbilim araştırıcısı. Cinsel konuları büyük bir nesnellikle incelemesiyle dikkati çekti, *113 - 114*, 118, 129

«*Endymion*»: Keats'in şiiri (1818). Yunan söylenbilimindeki ay tanrıçası Selene'nin tutulduğu çok yakışıklı çoban Endymion'dan esinlenerek yazılmıştır. Dört bölümden (şarkıdan) oluşan uzun bir şiirdir, *60*

Engizisyon: Roma Katolik dinine karşı işlenen suçları soruşturmak için Papa II. Gregorius'un 1235'te kurduğu özel mahkeme. Suçluları konuşturmak için işkenceye başvurulmasına ilk kez 1252'de Papa 4. Innocent'çe izin verildi. Suçlu bulunanlar, ülkenin din dışı yasalarına göre cezalandırılmak üzere din dışı güvenlik güçlerine teslim ediliyorlardı. Engizisyon en katı uygulamasını 1237 - 1820 arasında İspanya'da gösterdi. Hafif suç işleyenler Haçlı seferlerine katılmak gibi cezalarla kurtuluyorlardı. Ağır suçlarda pişmanlık duyanlar yaşam boyu hapse ya da daha hafif cezaya çarptırılıyorlardı. Pişmanlık duymayanlarsa ateşte yakılarak öldürülüyorlardı, 114

ESCUDIER, Léon (1821-1881): Fransız gazeteci, 142

Eski ile Yeni: Eisenstein'ın filmi, LXII - LXXIII, LXVI - LXX, CXXII, CXXIII, CLVI, *74 - 76*, 82. 134

«*Eskiçağ, Ortaçağ ve Yeniçağda Simgesel Renkler Üzerine*» («*Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le Moyen Âge et les temps modernes*», 1857): Portal'in renklerin simgesel anlamlarının tarih boyunca gösterdiği gelişmeyi inceleyen yapıtı, 113

«*Espri ve Bunun Bilinçdışıyla İlişkisi*» («*Wit and Its Relation to the Unconscious*», 1905): Freud'un esprinin ruhbilimsel dayanaklarını inceleyen yapıtı, *26 - 27*

estetik, 89 - 92

eşleme (synchronization): Görüntü ile ses kuşakları arasındaki gerekli bağın sağlanması,

«*Evgeni Onegin*»: Puşkin'in 1833'te yazdığı koşuklu romanı. Fransız yöntemine göre eğitilmiş, kuşkucu, bencil, genç bir soylu olan Evgeni Onegin'in iki kızkardeşle gönül serüveni. Çaykovski 1879'da bundan üç

perdelik bir opera yaptı, 57
«Evli Paris» («Paris Marié»): Balzac'ın yapıtı, 121
EYCK, Jan van (1370?-1441): Flaman ressam. Kardeşi Hubert van Eyck'le birlikte Flaman resim okulunun kurucusu, 94
ezgi (melody), 80

FALLA, Manuel de (1876 - 1946): İspanyol besteci. Çağdaş İspanyol bestecilerinin en önemlilerinden biri, *98 - 99*
«Faust»: Goethe'nin Faust söylencesinden esinlenen iki bölümlük ünlü dramı (1773-1831), 16
FEDİN, Konstantin Aleksandroviç (1892 -): Sovyet öykücü ve romancısı. «Serapion Kardeşler» adlı yazın okulunda yer aldı. Çehov tarzında öyküler yazdı. Romanlarında devrim karşısında aydınların durumunu inceledi, 43
FERE, Charles Samson (1852 - 1907): Fransız hekimi, sinir sayrılıkları uzmanı. Kendi alanında birçok yapıtı vardır. 130
Fergana Kanalı: Eisenstein'ın yarım kalan filmi. LXXXVIII - LXXXIX, CLXI, *209 - 218*
film müziği, 138 - 139, *146 - 163, 167 - 183*
«Finnegan'ın Gecesi» («Finnegan's Wake», 1939): Joyce'un 1922'den beri üzerinde çalıştığı son ve en önemli yapıtı; bir bakıma *«Ulysses»* in arkası. *«Ulysses»* bütün bir günü kapsıyor ve gecenin eşiğinde bitiyordu. *«Finnegan'ın Gecesi»*, geceyi, uykuyu, düşü kapsıyor. Roman, Dublin'de bir meyhane işleten H.C. Earwicker ile ailesinin çevresinde döner. Aile üyeleri uykuya daldıklarında, geçirdikleri günün olayları, kendilerinin aklından geçenler, gizli düşünceleri, sıkıntıları, açığa vurulmamış istekleri fırdöner. *«Finnegan'ın Gecesi»*nin on yedi yıl süren hazırlığı sırasında zaman zaman birçok bölümü *«İlerleyen Çalışma» («Work in Progress»)* başlığı altında yayımlandı. 26
FLÖRKE, Gustav: İsviçreli sanat eleştirmeni. Böcklin'le ilgili olarak *«Böcklin'le On Yıl» («Zehn Jahre mit Böcklin»)* adlı bir yapıtı vardır, 100
FORSTER, Edward Morgan (1879 - 1970): İngiliz romancı ve denemecisi, *69*
fotomontaj: Sanat terimi olarak, yapıştırma (collage) uygulayımının fotoğraf ya da öbür resim gerecine uygulanması. 1918'e doğru Berlin'de dadacılarla başladı, 67, 217

FRANÇOIS I (1494 - 1547): Fransa kralı, 118
Fransız Devrimi: 1789'daki Büyük Fransız Devrimi, 128
FRAZER, Sir James George (1854 - 1941): İskoçyalı budunbilimci ve halkbilimci. 12 ciltlik «*Altın Dal*»ın yazarı. Frazer, halkbiliminde dinin temellerini bulmaya çalışıyordu, *124 - 125*
FREUD, Sigmund (1856 - 1939): Avusturyalı bilgin, ruhçözümünün kurucusu, *26*
füg biçimi: Bir ya da birkaç izlekten (konudan) yola çıkan çoksesli beste. Konu, bir sesle ortaya konur, bunu öbür sesler yineler. Bir düşünce tek başına ortaya konur, daha bu sona ermeden öbürleri bunu izler. Böylelikle birçok bölümden oluşan parçalar, sıkı karşısürümsel kurallara uyarak gelişir ve sonuca ulaşır. Füg genellikle karşısürümün bütün alanlarında ustalığı, çok üstün yaratıcı ve kurucu yeteneği gerektiren çoksesli bestenin en üstün biçimi sayılır, 142 - 143, 149

GAUGUIN, Eugène Henri Paul (1848 - 1903): Fransız ressamı. Pont-Aven simgeci okulunun kurucularından, *107 - 109*, 114
GAY-LUSSAC, Louis Joseph (1778 - 1850): Fransız fizikçi ve kimyacısı, 228
«*Gece Kahvesi*» («*Café de nuit*»): Van Gogh'un tablosu,
geçiş, 161, 176 - 177
geliştirim (treatment): Sinema oyunluğunun hazırlanışında özet ile ayrım arasında yer alan aşama. Bu aşamada, özet, kırk elli sayfa içinde geliştirilip işlenir; dramatik yapı belirir; başlıca kişiler başlıca özellikleriyle tanıtılır; konunun belli başlı gelişme noktaları ortaya çıkar; kişiler, olaylar ortaya konur; olguların sıralanması gerçekleştirilir; söyleşmelerin en önemlileri hazırlanır, 191
genel çekim (long shot): İnsanları geniş bir bezem içinde boylu boyunca gösteren çekim çeşidi, 13 - 14
Genel Çizgi. Bak. *Eski ile Yeni*
gerçeküstücülük (surrealism): 1920'lerin başında Paris'te ortaya çıkan, dadacılığı izleyen, yazında, görsel sanatlarda kendini gösteren bir akım, 7
gerileme (decadance), 94
GHIL, René (1862 - 1925): Belçika kökenli Fransız ozanı. Mallarmé'nin etkisinde kendine özgü bilimsel bir şiir üzerinde çalıştı. Şiir kitaplarının yanı sıra «*Söz Üzerine İnceleme*»sinde («*Traité du Verbe*», 1886) ünlüleri ele aldı ve Rimbaud'nun «*ünlü-*

ler'e şiirindeki görüşleri bir dizgeye bağlamaya çalıştı. Ayrıca «*Bilimsel Şiir Üzerine*» («*De la poésie scientifique*», 1909) adlı bir yapıtı vardır, *85 - 86*

GHIRLANDAIO (1449 - 1494): Gerçek adı: Domenico di Tommaso Bigordi. İtalyan ressamı, mozaik sanatçısı, 165

«*Giovanni Arnolfini ile Eşi*»: Eyck'in Londra'daki Ulusal Galeride bulunan tablosu, (bu tablonun çizemi 95. sayfadadır), 94

gizemcilik (mysticism), 104, 110

«*Gizli Felsefi Bilimlerin Deneyleriyle Doğrulanmış Büyünün Açıklanması ve Doğanın Örtülü Gizleri*» («*Aufschlüsse zur Magie aus gepruften Erfahrungen über verborgene philosophische Wissenschaften und verdeckte Geheimnisse der Natur*», 1791): Karl von Eckartshausen'in «görsel klavsen»i geliştirmesini anlattığı yapıtı, *83 - 85*

GOETHE, Johann Wolfgang von (1749 - 1832): Alman ozanı, oyun yazarı ve düşünürü, 16, *121 - 122*, 130, 131

GOGOL, Nikola Vasilyeviç (1809 - 1852): Rus romancı ve oyun yazarı, 93, 111, 149

«*Gogol'ün Ustalığı*» («*Masterstvo Gogolya*», 1934): Eleştirmen Belyi'nin Gogol'le ilgili incelemesi, 111

GONCOURT, Louis Antoine Huot de (1822 - 1896) ile Jules Alfred Huot de (1830 - 1870): Fransız romancıları. Fransız doğalcı akımının öncülerinden, *71*

GORKİ, Maksim (1868 - 1936): Gerçek adı: Aleksey Maksimoviç Peşkov. Rus-Sovyet roman, öykü ve oyun yazarı, 43, *125*, 129

GOUNOD, Charles François (1818 - 1893): Fransız besteci, 144

GOURMONT, Remy de (1858 - 1915): Fransız simgeciler topluluğundan ozan, romancı, eleştirmen, 107

görsel - işitsel kurgu (audio - visual montage) / görsel - işitsel karşısürüm (audio - visual counterpoint): Eisenstein'ın sesli filmin temeli olarak gördüğü kurgu çeşidi: Bir filmdeki bütün görsel ve işitsel öğelerin «hak eşitliği» içinde değerdeş sayılması ve bu eşit öğelerin, görüntünün temel izleğine göre düzenlenmesine dayanır. Bu düzenlemede ses öğeleri (söz, müzik, gürültü) kimi zaman görüntülere eşlik eder, kimi zaman görüntüleri güçlendirir, kimi zaman da görüntülere karşı çıkar, CLXIII - CLXIV, 38, 59, 70 - 73, 73 - 80, 81, 137, 143 - 144 *150 - 182*

görsel - işitsel sinema: Görsel - işitsel kurgu temeline dayanan sinema, LXXXVII. 3, 78
görünge (perspective), 90 - 93. 96
görüntü (image): Bir film üzerinde sıralanmış resimlerin gösterici yardımıyla görüntülüğe art arda düşürülmesi sonunda devinimin yeniden kurulmasıyla ortaya çıkan görünüş; görüntülükteki devinimli resimler bütünü, *30 - 36*, 44 - 48, 54, 73, 83, 134 - 136, 138, 194 - 195
görüş noktası (viewpoint), 94, 96
gösterim (representation), 29 - 32, 141
gözün yolu, 153 - 154, *163-166*
Grand Guignol Tiyatrosu. Bak. Guignol Tiyatrosu
GRECO, El (1540? - 1614): Gerçek adı: Domenikos Theotokopulos. Yunan kökenli İspanyol ressamı, *96 - 99*
Grev: Eisenstein'ın filmi, XLIX - LIII, CLI - CLII, 77 - 78, *189 - 190*
GROSZ, Georg (1893 - 1959): Alman kökenli Amerikan ressam ve karikatürcüsü. Sanat ve siyasada köktenci görüşleriyle dikkati çekti. Kentsoyluluğa ve anamalcılığa savaşım açtı. «Neue Sachlichkeit» (Yeni Nesnellik) akımının öncülerinden. 1932'de ABD'ye yerleşti. Keskin bir yergi gücü taşıyan karikatürler çizdi; sanatını silah olarak kullandı, 186, 217
Guadalajara Çarpışması: Guadalajara, Madrid'in kuzey batısında il merkezidir. İspanya iç savaşında General Franco'nun birlikleri yanında savaşan İtalyan birlikleri Madrid'e saldırıya geçmeye kalkıştıkları sırada 13 - 15 Mart 1937'de burada Cumhuriyetçilerin kara ve hava güçlerince bozguna uğratıldı, 45
Guignol Tiyatrosu: Guignol, 18. yüzyıla uzanan Fransız kukla tiyatrosunun baş kişisidir. Bu tiyatronun dağarcığı genellikle korkunç ve acıklı olaylardan oluştuğundan, bu çeşit oyunlara da bu ad takılmıştır. 1895'te Paris'in Monmartre semtinde açılan ve bu nitelikteki oyunları sergileyen tiyatronun adı da Grand Guignol Tiyatrosu'ydu. İzleyicileri korkuya, yılgıya düşüren olayların sergilendiği oyunlara ve tiyatro tutumuna da bu ad verilir, 172, 186, 217
GUILLERE, René: Fransız sanat eleştirmeni, *89 - 93*
«Güç Zamanlar» («Hard Times», 1854): Dickens'in romanı, *144 - 145*
«Günlük» («Journal»): Delacroix'nın 1823'te başladığı, ölümüyle yarım kalan gün-

lüğü (1893'te yayımlandı). Ressamın sanat yaşamının gelişmesini ve çeşitli yönlerini aydınlatır, 22, 148

«*Günlük*» («*Journal*», 1851 - 1896): Goncourt Kardeşler'in yapıtı. Bu «*Günlük*», iki kardeşin yaşamları sırasında karşılaştıkları olayları, kişilerle ilgili gözlemlerini, çalışma tarzlarını ve bu çalışmada kullandıkları kimi gereçleri günü gününe saptamalarını kapsar, *71 - 72*

«*Güzel Dost*» («*Bel - Ami*», 1886): Maupassant'ın romanı, *35 - 36*, 45

haber filmi (newsreel): Haber özelliği gösteren günlük önemli olayları ortaya çıktıkları anda saptayan, belirli aralıklarla gösterime çıkarılan, sinema ve televizyonlarda gösterilen belgesel film çeşidi, 97

«*Hapisaneler*»: Piranesi'nin gerçek adı «*Yaratı Hapisaneleri*» («*Carceri d'invagione*», 1745 - 1761) olan gravürleri

HARTMANN, A.: Fransız sanat eleştirmeni. Legendre'la birlikte «*El Greco Diye Adlandırılan Domenikos Teotokopulos*» («*Domenico Theotocopuli dit El Greco*», 1937) adlı kitabın yazarı, 98, 99

HEARN, Lafcadio (1850-1904): Yunan-İngiliz-İrlanda kökenli Amerikan yazarı: 1893'te Japon uyruğuna geçti ve Koizumi Yakumo adını aldı. Yabancıl ve düşlemsel öykülerinin yanı sıra, özellikle Japon uygarlığı, ekini ve halkbilimi incelemeleriyle tanındı, *86 - 88*, 126

HEMHOLTZ, Hermann Ludwig Ferdinand von (1821 - 1894): Alman fizikçi ve fizyoloji bilgini. Seslerin tınısında doğuşkanların rolünü ortaya çıkardı, 86

HESPERİD'LER: Yunan söylenbiliminde Atlas'ın kızları (Hespera kızları). Hesperid'ler, dünyanın batı ucundaki Tanrı bahçelerinde bulunan altın elmaların bekçileriydiler, 113

HITCHCOCK, Alfred (1899 - 1980): İngiliz kökenli İngiliz/Amerikan yönetmeni, 132

HITLER, Adolf (1889 - 1945): Avusturya kökenli Alman siyasacısı, 1, 209

hiyeroglif: Mısırlıların ana dillerindeki sözcükleri yazmakta kullandıkları imlerin her birine verilen ad. Bundan gelişerek, resim ve simgeleri kullanan yazı çeşidi. Eisenstein, Japon kavramsal yazısını da genellikle bu adla belirtir, CXXII-CXXIV, 220, 226

«Hoffman'ın Masalları» (*«Les Contes d'Hoffmann»*, 1881): Offenbach'ın üç perdelik operası, 140

ho t'u: Çince «yasa» anlamına gelen sözcük, 89

HUGHES, Richard Arthur Warren (1900 -): İngiliz roman, oyun yazarı ve ozanı, *69*

HUGO, Victor (1802 - 1885): Fransız romancı, oyun yazarı ve ozanı, 61

HUMPTY-DUMPTY: Carrol'un *«Büyüteçten»* adlı romanının kahramanlarından biri, 107

içinden konuşma (inner monologue, interior monologue): Bu terim sinemada, görüntülükte görünen bir kimse konuşmadığı halde, aklından geçirdiklerinin bu kimsenin sesiyle aktarılmasını anlatır. Ancak Eisenstein bu terimi çok daha geniş bir anlamda, «bilinç akışı»nı (stream of conciousness) ya da «düşünce akışı»nı (stream of thought) kapsayacak biçimde kullanmıştır. Eisenstein, içinden konuşmayı, anlıksal sinemanın bir uzantısı ve sesli sinemanın en önemli yönü, uygulayımı olarak görür. Bundan dolayı Paris'teyken Joyce'la görüşerek *«Ulysses»* in sinemaya uyarlanması konusunu ele aldı; Hollywood'da Dreiser'in *«Bir Amerikan Trajedisi»* romanının oyunluğunu gerçekleştirirken bu yönteme büyük bir yer verdi. Eisenstein'a göre, içinden konuşma, bilinç akışı yalnız bir sanat yöntemi, uygulayımı değil, ilkel düşüncenin de temelidir, CXXXVI-CXXXIX, 222 - 223

içsel titremsellik (inner tonality), 80, 103 - 104, 106

ikili duyum (synesthesia): Belirli bir duyum örgenine yapılan uyarının, tümüyle değişik bir duyum örgeninde izlenime yol açması durumu. Örneğin bir müziğin renk duyumuna yol açması ya da bunun tersi gibi, CXLII - CXLIII, 132

İkinci Enternasyonal: Uluslararası İşçi Birliği olarak kurulan Birinci Enternasyonalin ortadan kalkmasından sonra, 1889'da Paris Kongresinde bir araya gelen sosyalist partilerce oluşturulan örgüt, 119

ikizleme (double - exposure): Aynı film parçasının iki kez kullanılışı. Örtü ve dişi örtü kullanıldığında, film üzerinde iki ayrı görünçlüğün görüntüleri yan yana yer alır. Örtü kullanılmadığında bindirme ortaya çıkar, *77*

İLYAS (Elia): İsrail peygamberi, 165

«İlyas'ın Çölde Düşü»: Bouts'-

un Louvain Müzesinde bulunan tablosu, 165
imgelem (imagination), 48-53
«İnsanların Dünyası» («Terre des hommes», 1939): Saint-Exupéry'nin yapıtı. Yazar bu yapıtında havacılık eğitimi sırasındaki deneyimlerine dayanarak insanlar, olaylar, davranışlar konusundaki düşüncelerini yansıtır, 93
insan sesi (voice), 70
İSA (İ.Ö. 5? - İ.S. 29), 123
«İsa'nın Çilesi»: Memling'in Torino Müzesindeki tablosu, 165
İSTOMİNA, Avdotia İliniçna (1799 - 1848): Rus dans sanatçısı. Parmaklarının ucunda dans eden ilk balerinlerdendir. Puşkin'in burada olduğu gibi İstomina'ya sunulmuş birçok şiiri vardır, 57
izlek (theme): Bir filmin içeriğini, özünü en kısa yoldan özetleyen ana düşünce; dramatik yapının çekirdeği; ilk görüntülerden son görüntülere dek geliştirilip işlenen ana düşünce, 30, 42, 44, 45, 52 - 53, 82, 193 - 195
izleyici, CXXVII - CXXVIII, CXLVI - CXLVII, 42 - 46, 216, 223, 228

JAMES, William (1842 - 1910): Amerikan filozof ve ruhbilimcisi; romancı Henry James'in kardeşi. Eisenstein'ın burada değindiği ruhbilimsel özellik, James'in Danimarkalı Hekim Carl Georg Lange'yle (1834 - 1900) geliştirdiği coşku (heyecan) kuramıyla ilgilidir. James-Lange kuramına göre, kimi nesneler bizde belirli bir tepki yaratır; coşku, bizim bu tepki konusundaki duygumuzdur; böylece korktuğumuz için kaçmayız, kaçtığımız için korkarız; üzüldüğümüz için ağlamayız, ağladığımız için üzülürüz; vurduğumuz için öfkelenmeyiz, öfkelendiğimiz için vururuz... James, ayrıca bilinç akışını da ilk kez bilimsel yoldan açıklamıştır, 222
«James Clarence Mangan Üzerine Deneme»: Joyce'un İrlandalı ozan J.C. Mangan'la ilgili incelemesi (1903), *137*
Japon, 221
Japonca, XLI, CXXII-CXXIV, 220 - 221
Japon gravürleri, 94
Japonya, 88, 220
JEAN DE LA CROIX (Ermiş Jean, Juan de la Cruz) (1542 - 1591): Karmelit tarikatında yenilik yaparak «çıplak ayaklı» Karmelitler tarikatını kuran ve gizemsel yapıtlar bırakan din adamı. Ermiş Jean bu çabaları yüzünden engizisyon mahkemesine verildi, 96
JİRMUNSKİ, Viktor Maksimoviç: Rus yazınbilimcisi. *«Öl-*

çübilime Giriş, Dize Kuramı» («Vvedeni v metriku, Teoria stika», 1925*)* adlı önemli bir yapıtı vardır, *59-60*

JOYCE, James (1882 - 1941): İrlandalı yazar, çağdaş romanın en büyük ustalarından. Romanları az kişi, kısa süre üzerine yoğunlaşmasına karşılık, ayrıntıların varsıllığı, ruhbilimsel gözlemlerinin derinliğiyle dikkati çekti. Özellikle bilinç akışı-içinden konuşma yöntem ve uygulayımı ilk kez dizgeli ve başarılı olarak Joyce'un yapıtlarıyla önem kazandı. Bunun yanı sıra dili kullanıştaki ustalık ve inceliğiyle de başarı kazandı, CXXXVII - CXXXIX, 26, *137*

«J.S. Back»: Schweitzer'in *«J. S. Bach, le musicien poète»* (1905) adlı yapıtı, *142 - 143*

«Julian ile Maddalo» («Julian and Maddalo, A Conversation», 1818*)*: Shelley'nin 1818'de Venedik'i ziyareti sırasında yazdığı bir şiir. Julian (Shelley) ile Maddalo (Lort Byron) arasında, Venedik'teki akıl hastanesini gezdikten sonra, insanın kendi anlığı üzerindeki gücü konusunda konuşmalarına dayanır, *61*

Kabuki: 17. yüzyılın başında ortaya çıkan Japon tiyatro türü. «Şarkı-dans-kişi» anlamına gelen üç seslemden oluşan Kabuki, danslı, şarkılı bir gösterimdir. Önceleri no ile kyogen gibi türlerden esinlenen Kabuki, daha sonra joruri'nin tarihsel ve tören oyunlarından da yararlandı ve tiyatro türlerinin en uzun ömürlüsü oldu. 1629'daki bir yasayla kadınların Kabuki'de oynamaları yasaklandı, bundan dolayı yakın zamanlara dek kadın rollerini erkekler canlandırdı. Yarım yüzyıl önce ortaya çıkan Yeni-Kabuki (Shin-kabuki) bu geleneği bozdu, CXXXII - CXXXIII, 88, 123

KANDİNSKİ, Vasili (Wassily Kandinsky) (1866 - 1944): Rus kökenli ressam. Katıksız soyut sanatın öncülerinden, *104 - 106*

«Kararlı Prens» («El principo constante», 1629): Calderon'un oyunu. Magriplilerce öldürülen bir Hıristiyan prensinin kararlılığını stoacı felsefe ve Thomacı ruhbilim ilkeleriyle anlatır, 223

kararma (fade-out): Bir çekimin, aydınlıktan başlayıp gittikçe karanlıklaşarak görüntülerinin yitmesine dayanan noktalama çeşidi, 155

karşıtanlamlılık (ambivalence): Aynı sözcüğün, birbirinin karşıtı olan iki anlama birden gelmesi durumu, 114

KEATS, John (1795 - 1821): İngiliz ozanı. İngiliz coşumculuğunun başlıca temsilcilerinden, *60*, 61, 62

KEHRER, Hugo: Alman sanat tarihçisi. El Greco üzerine önemli incelemeleri vardır, 99

kendiliğindenlik (spontaneity), 71, 197

kışkırtma (batı dillerinde «agitation» —ajitasyon—, Rusça'da bundan alınarak «agitatsionno» —agitatsiyonno— ve bunun kısaltması «agit»): Rusya'da yığınları düşünyapısal yönden devinime geçirme, düşündürme, eyleme yöneltme, yüreklendirme anlamlarına gelen sözcük (bundan dolayı bu sözcük batıdaki «kışkırtma», «kışkırtmacılık» gibi kötü anlamlara gelmez). Bu sözcüğün daha çok kısaltması (agit) kullanılır ve bununla çeşitli bileşikler türetilir: agit-film, agit-tiyatro, agit-şiir, agit-tren, agit-güldürü, agit-Guignol, agit-prop (kışkırtma ve propaganda), XLI - XLII, 185

kışkırtma tiyatrosu (agit-tiyatro): Kışkırtma özelliği taşıyan oyunlar (agitkalar) görünçlükleyen tiyatro. Bak. kışkırtma, 186

Kışlık Saray: Petrograd'daki Çar Sarayı, 36

«Kızıl Uçaklar Doğuya Uçuyor» (*«Na dalniyom vostokiye»*, 1937): Pavlenko'nun SSCB - Japonya sınır çatışmalarını konu alan romanı. 1937'de D. Marion tarafından filme de alındı, *139 - 140*

«Kış Masalı» (*«The Winter's Tale»*, 1611): Shakespeare'in son oyunlarından biri. Bohemya Kralı Polixenes ile Sicilya Kralı Leontes arasında kıskançlıkla başlayan anlaşmazlığın, çocuklarının evlenmesiyle tatlıya bağlanmasını anlatır, 120

«Kithara»ya Gitmek Üzere Gemiye Biniş» (*«L'embarquement pour Cythère»*, 1717): Watteau'nun Louvre Müzesindeki tablosu, *166 - 167*

KOBAYASHI, Masaru: Japon tiyatro tarihçisi, 123

KOFFKA, Kurt (1886 - 1941): Alman kökenli Amerikan ruhbilimcisi. Algılama alanında çalıştı, 27

«Kolomna'daki Evceğiz» (*«Domik v Kolomne»*, 1830): Puşkin'in 1830 sonbaharında Boldino'da geçirdiği üç ay sırasında yazdığı «ufak trajediler» dizisinden bir yapıt, 145

KOMİSARJEVSKİ, Theodor (Fedor) (1882 - 1954): Rusya'da devrim öncesinin en ünlü tiyatro sanatçılarından. Oyuncu ve yapımcı Vera Komisarjevskaya'nın kardeşi, 219

KORDA, Sir Alexander (1893-1956): Macar kökenli İngiliz yapımcı, yönetmen, 112

«Korkunç Bir Öç» («Straşnaya mest»): Gogol'ün öyküsü,

«Köydeki Akşamlar»: Gogol'ün, gerçek adı *«Dikanka Yakınındaki Çiftlikte Akşamlar» («Veçera na kutore bliz Dikanki»,* (1831 - 1832) adlı ilk öyküleri. Ukrayna'daki kırsal yaşamı yansıtır, 111

«Köylü Kadınlar»: Malyavin'in Moskova'da Tretyakov Galerisindeki tablosu, 131

kurgu (montage/editing): Genel olarak ve geleneksel anlamıyla kurgu, önceden tasarlanmış bir kurgulamaya göre elde edilmiş çekimlerin yan yana getirilmesi, dizilenmesi, uyumlu bir biçimde filmin bütününün kurulması, böylelikle filme belli bir anlatı sağlamak, belli bir dizem ve tartım vermek, çekimler arasında uyum, ve etki sağlamak işlemidir, CXVIII - CXLVII, 2 - 3, 9 - 10, *23 - 30,* 36, 37, 38, 43, 45, 51, 54, 56, 59, 67 - 68, 69 - 70, 73 - 74, 134 - 135, 151, 221, 226, 227 - 228

kurmacılık (constructivism, Rusça: konstruktivism): 1920'lerde SSCB'de başlayan, öbür ülkelere de yayılan; kendini yazın, tiyatro, yoğrumsal sanatlarda gösteren sanat akımı. Eisenstein tiyatro çalışmalarına başladığında kurmacılık akımının etkilerini taşımaktaydı, 224

«Kuru Gürültü» («Much Ado About Nothing», 1598?): Shakespeare'in beş perdelik güldürüsü, 120

küpçülük (geometricilik, cubism): Çağdaş sanat alanında en etkili akımlardan biri, 92, 96

LANZ, Henry: Amerikalı yazınbilimci. *«Uyağın Fiziksel Temeli» («The Physical Basis of Rime»,* 1931*)* adlı bir yapıtı vardır, 80

LAUGHTON, Charles (1899 - 1962): İngiliz tiyatro ve sinema oyuncusu, yönetmen, 112

«LEF»: Rusça «Levi Front İskustvo» (Sol Sanat Cephesi) nin kısaltması. 1921 - 1930 arasında SSCB'de ortaya çıkan aşırı sol yazın ve sanat topluluğunun ve bu topluluğun yayımladığı derginin adı. Topluluğun ve derginin başında Mayakovski bulunuyordu. Eisens-

tein'ın bu topluluğa yaklaşması, «*Çarpıcı Kurgu*» adlı ilk kuramsal yazısının bu dergide yayımlanması ve topluluğun yazarlarından Tretyakov'un iki oyununu görünçlüklemesiyle başladı, 224

LEGENDRE, Maurice: Fransız sanat tarihçisi. A. Hartmann ile «*El Greco Diye Adlandırılan Domenikos Teotokopulos*» («*Domenico Theotokopuli dit El Greco*», 1937) adlı bir kitap yayımlamıştır, 98, 99

Leningrad: SSCB'de bir kent. Çarlık Rusya'sının başkenti olan Sen Petersburg'un (1914 - 1924 arasında Petrograd) yeni adı, 6

LEONARDO DA VINCI (1452-1512): İtalyan sanatçısı, bilgini, yazarı, *38 - 42*, 44, 45, 70, 71, 94, 148

LESSING, Gotthold Ephraim (1729 - 1781): Alman yazar, oyun yazarı ve eleştirmeni, 16

LORCA , Federico Garcia (1899 - 1936): İspanyol ozan ve oyun yazarı, 98

LOUIS XVI (1754 - 1793): Fransa kralı, 128

LOWES, John Livingston (1867 - 1945): Amerikan yazınbilimcisi, *23*

LURİYA, Aleksandr Romanoviç (1902-): Sovyet ruhbilimcisi, 131

«*Macbeth*»: Verdi'nin üç perdelik operası (1847, 1865), *142 - 143*

MacORLAN, Pierre (1382 - 1970): Gerçek adı: Pierre Dumarchais. Fransız yazarı. Romanlar, öyküler, şiirler, anılar yazdı, 121

«*Maça Kızı*» («*Pikovaya Dama*», 1890): Puşkin'in öyküsünden Çaykovski'nin bestelediği üç perdelik opera, 140, 141

MALYAVİN, Filip Andrayeviç (1869 - 1924): Rus ressamı. Devrimden sonra Fransa'ya yerleşti. Genellikle Rus köy yaşamını ve köylüleri ele alan tablolarıyla tanınır, 131

MARIE ANTOINETTE (1755 - 1793): Avusturyalı prenses, Fransa kraliçesi (1774 - 1793), 128

MARIOTTE, Edme (1620 - 1684): Fransız fizikçi. Özellikle basınç altındaki gazların durumunu inceledi ve kendi adını taşıyan yasayı buldu, 226

MARLOWE, Christopher (1564-1593): İngiliz ozanı ve oyun yazarı. Shakespeare'den önce Elizabeth çağı tiyatrosunun en büyük yazarı sayılır, 209

MARR, Nikola Yakovleviç (1864 - 1934): Sovyet dilbilimci, kazıbilimci ve Akademi üyesi, 114

MARTINEZ, Jusepe: El Greco'nun çağdaşı ve dostu, 98

MARX, Karl (1818 - 1883): Alman siyasacı, iktisatçı, filozof ve düşünürü, 43, 128

«Maskeli Balo» (*«Maskarad»*, 1836): Lermontov'un en önemli oyunu. İyilik ile kötülük sorununu ele alan oyun, bir kocanın, içinde yaşadığı yoz toplum dolayısıyla karısını zehirlemeye itilmesinin ruhsal gelişimini anlatır. 1917 Devriminin hemen arifesinde Meyerhold'un Aleksandriski Tiyatrosunda görünçlüklediği bu oyunun genç Eisenstein üzerindeki etkisi büyük oldu ve onu tiyatro sanatına yöneltti, 219

MASSENET, Jules (1842 - 1912): Fransız besteci, 90

MAUPASSANT, Guy de (1850-1893): Fransız romancı ve öykücüsü, *35 - 36*, 38, 44, 45

«Mavi Anahtarda» (*«In the Key of Blue»*, 1893): İngiliz eleştirmeni Symonds'un yapıtı, 86

Mavi Atlı (Der blaue Reiter): 1911'de Münih'teki bir sanatçı topluluğuna ve bu topluluğun 1912'de yayımladığı yıllığa verilen ad, 104

MAYAKOVSKİ, Vladimir Vladimiroviç (1893 - 1930): Sovyet ozanı, *66 - 67*, 70

MEIER-GRAEFE, Julius: Alman sanat tarihçisi. El Greco uzmanı, 99

MELVILLE, Herman (1819 - 1891): Amerikan yazarı. Balina gemisinde tayfa olarak çalıştığı Güney Deniziyle ilgili özyaşamöyküsel özellikler taşıyan romanlarıyla ün kazandı, 134

MEMLING, Hans (1453-1494): Flaman ressamı. Dinsel tablolarıyla ünlüdür, 165.

MENDELEYEV, Dimitri İvanoviç (1834-1907): Rus kimyacısı. Kimyasal elementlerin periyodik sınıflamasını gerçekleştirdi, 226

MICHELANGELO Buonarroti (1475 - 1564): İtalyan ressam, yontucu, mimar ve ozanı. Leonardo da Vinci'yle birlikte İtalyan Rönesansının en büyük sanatçısı, 149

MILTON, John (1608 - 1674): İngiliz ozanı. Çağının siyasal ve dinsel savaşlarına katıldı; püritenlerin yanında yer aldı; yapıtlarına da bu görüşleri yansıdı. 1652'de kör oldu; en büyük yapıtlarını kızlarına söyleyerek yazdırdı, 61, *62 - 67*, 70

Mısır resmi: Eski Mısır'da resim, nesnelerin sonsuzlaştırılmasının bir yoludur; bundan dolayı da büyük bir gerçekçiliğe ve ayrıntıların belirtilmesine dayanır. Örneğin insan betisinde vücudun en önemli bölümleri en iyi görünecek biçimde (göz ve omuzlar karşıdan, gövdenin dörtte üçü dönük, ayaklar yandan) çizilir,

MINERVA: Romalıların bilgelik Tanrıçası, sanatın ve tecimin koruyucusu. Yunanlıların Athena Tanrıçasının karşılığı olan Minerva Jupiter ve Juno ile birlikte Yunanlılardan alınmıştı, 123

«Milton»: Belloc'un Milton'un yaşamöyküsünü ele alan yapıtı (1935), 62

mimarlık, 90 - 93

«Moby Dick» (*«Moby Dick or the White Whale»*, 1851): Melville'in romanı. Korkunç, yırtıcı bir balina ile bunu denizden denize kovalayan Kaptan Ahab arasındaki ölüm kalım savaşının destanı, 134

Moskova: SSCB'nin başkenti, 5, 6, 37, 220, 222

Moskova Sanat Tiyatrosu: 1898'de Stanislavski ve Nemiroviç - Dançenko eliyle kurulan ve ilk döneminde ki en büyük başarılarını Çehov'un oyunlarını ilk kez görüngelemekle kazanan tiyatro (bundan dolayı tiyatronun ongunu, Çehov'un bir oyununun adından esinlenerek «martı» oldu), XLIII - XLIV, CXVII, 11, 46

MOZART, Wolfgang Amadeus (1756 - 1791): Avusturyalı besteci, 15, 16, 182, 195

«Mozart ile Salieri» (*«Motsart i Salyeri»*, 1830): Puşkin'in ruhbilimsel manzum oyunu. Mozart ile Salieri arasındaki çekişmeyi, Salieri'nin Mozart'ın ökeliğini kıskanmasını ve sonunda onu zehirleyerek öldürmesini anlatır, 15, 16

MUHAMMET (571 - 632): İslâm peygamberi, 122

MUSSET, Alfred de (1810 - 1857): Fransız ozan, yazar ve oyun yazarı, 61

MUSSOLINI, Benito (1883 - 1945): İtalyan faşist diktatörü, 119

müzik, 58 - 59, *139 - 144*, *146 - 163*, *167 - 183*

müzikhol: 188

NEVSKİ, Aleksandr (1220 - 1263): Rusya Büyük Prensi (1246 - 1263). Ortaçağ Rusya'sının en önemli asker ve devlet adamlarından. Novgorod ve Vladimir büyük dükü oldu (1236 - 1263). 1242'de İsveçlileri Neva kıyılarında yendi (bundan dolayı Nevski adını aldı). Aynı yıl Cermen Töton şövalyelerini Pskov'un buz tutmuş gölünde bozguna uğrattı. Ortodoks kilisesince ermiş mertebesine yükseltildi. 1772'de Büyük Petro, 1942'de SSCB tarafından adına nişan kuruldu. Eisenstein'ın çevirdiği *Aleksandr Nevski*'nin başkahramanı, 152, 171, 172, 221

NEWTON, Sir Isaac (1642 - 1727): İngiliz matematikçi, fizikçi, gökbilimci ve filozofu, 221

New York, 32, 34, 37, 93

Nezlobin Tiyatrosu: Çarlık Rusyasında bir tiyatro topluluğu. Bu topluluğun 1913'te yapımcı Komisarjevski yönetiminde Riga'daki turnesinde görünçlüklediği «*Turandot*», o zaman on beş yaşında bulunan Eisenstein üzerinde büyük bir etki yapmıştı, 219

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (1844 - 1900): Alman düşünürü, 94

NIKOLAUS VON KUES (Latince: Nicolaus Cusanus) (1400? - 1464): Alman filozof, tanrıbilimci ve bilgini; kardinal, 11

«*Noel Kantatı, No. 121*» («*Christmas Cantata, No. 121*»: Ya da «*Noel Oratoryosu*» («*Christmas Oratorio*», 1734 - 1735). Bach'ın, Noel'den Epifani Yortusuna dek süren altı günün her birinde çalınmak üzere bestelediği altı kantattan oluşan oratoryosu, *142*

NORDAU, Max Simon (1849 - 1923): Gerçek adı: Max Südfeld. Macar yazarı ve hekimi, *130*

NOVALIS (1772 - 1801): Friedrich Leopold von Hardenberg'in takma adı. Alman coşumculuğunun en önemli ozan ve romancılarından, 100

Novgorod: SSCB'de Volkov Irmağının İlmen Gölünden çıkışındaki bir kent. Rusya'nın en eski ve sanat yapıları bakımından en varsıl kentlerindendir. Rus uygarlığının özeği sayılır, 6

odak derinliği (depth of focus): Alıcı merceği bir konuya odaklandığında, görüntünün en seçik olduğu noktadan belirli bir uzaklıkta yer alan ve gözün, seçiklik azalmasını ayırt edemediği derinlik. Bu derinlikte yer alan her varlık, görüntülükte seçik olarak görülür, 161

OFFENBACH, Jacques (1819-1880): Alman kökenli Fransız bestecisi, 140 - 141

omuz çekimi (close-up): Bir insanı omuzlarından yukarısına kadar çerçeveleyen çekim, *13 - 14*, 41, 54, 72, 150

«*On İkinci Gece*» («*Twelfth Night*», 1600?): Shakespeare'in güldürüsü. Sebastian ile ikiz kızkardeşi Viola'nın birbirine çok benzemelerinden kaynaklanan olaylara dayanır, 120

opera, 58

orkestra, CXLII, 73, 91 - 92

OSTUJEV, Aleksandr (1874 - 1953): Rus tiyatro oyuncusu. Klasik dağarcıktaki rolleri canlandırmakla ünlüdür, 185

Otuz Dokuz Basamak (*The Thirty - Nine Steps*, 1935):

Hitchcock'un İngiltere'de çevirdiği film, 132

«*Oxford Sözlüğü*»: «*Oxford İngilizce Sözlüğü*» ya da tam adıyla «*Tarihsel İlkelere Dayalı Yeni İngilizce Sözlük*» («*New English Dictionary on Historical Principles*», 10 cilt, 1884 - 1928). Eski ve yeni İngilizcenin tüm sözcüklerini kapsamak üzere hazırlanan sözlük. Bunun ayrıca «*Oxfort Shorter Dictionary*», «*Oxford Concise English Dictionary*» gibi kısaltılmış basımları da vardır, 127

Oxford Üniversitesi: 1163'te Oxford'da (İngiltere) kurulan üniversite. Bağımsız özel öğretim kuruluşlarından oluşmaktadır, 129

oyun (acting), 37, *46 - 52*

oyuncu (actor, actress), 18, 34, 37, 42 - 43, *46 - 51*, 52, 67 - 68

ölçü (meter): Bir koşuktaki dizelerin seslem ve durak yönünden düzenlenişinde kullanılan kalıp, 145

«*Ölçübilime Giriş. Dize Kuramı*» («*Vvedeni v metriku. Teoria stika*», 1925): Jirmunski'nin ölçübilimle ilgili yapıtı, *59*

«*Ölü Canlar*» («*Mertviya duşi*», 1842): Gogol'ün bitmemiş romanı, 111

«*Ölüm Dansı*» («*Danse macabre*», 1874): Saint-Seans'in senfonik şiiri, 140

«*Ölünün Ruhu Gözlüyor*» («*Manao Tupapau*»): Gauguin'in tablosu, *107 - 108*, 114

Özbekistan: SSCB'de federatif cumhuriyetlerden biri, 209

PAQUIN: Fransız modacısı, 226

PARINAUD, Henri (1844 - 1905): Fransız göz hekimi. Parinaud belirtisi, Parinaud konjonktiviti gibi çeşitli göz sayrılıklarını buldu, 129

PARİS: Yunan söylenbiliminde Troia Kralı Priamos'un oğlu. Güzel Helena'yı kaçırarak Troia savaşının çıkmasına yol açtı. Eisenstein'ın burada dokunduğu olay, Paris'in yargısı, Eris'in altın elma'sı için kavgaya tutuşan üç Tanrıça (Hera, Athena, Aphrodite) arasında Paris'in hakemliğiyle ilgilidir. Paris, kendisine en güzel kadını vermeyi vaat eden Aphrodite'yi tutarak elmanın onun hakkı olduğunu söyledi, 113

PAVLENKO, Piotr Andreyeviç (1899 - 1951): Sovyet yazarı, oyunluk yazarı, *139*, 209

PAVLOV, İvan Petroviç (1849-1936): Rus hekimi, fizyoloji bilgini. Koşullu tepkeler, üstün sinirsel etkinlikler ve beynin büyük yarımyuvarları üzerindeki çalışmala-

rıyla ünlüdür, CXXVII, 228
PELADAN, Joséphin (1859 - 1918): Gerçek adı: Joseph Plédan. Fransız yazarı. Törel konuları, gizli bilimleri, estetik konuları ele alan incelemeler ve romanlar yazdı. En önemli yapıtı 19 ciltlik *«Latinlerin Gerilemesi»*dir *(«La Décadence Latine»*, 1885 - 1907*)*, 41
PETRO («Büyük», «Deli») (1672 - 1725): Alekseyeviç Piyotr, Piyotr Veliki, Birinci Petro diye anılan Rus Çarı (1682 - 1725), *47 - 52*
PICASSO, Pablo (1881 - 1974): Gerçek adı: Pablo Ruiz. İspanyol ressamı, çağdaş resmin en büyük ustası, 96, 115, 116
PIRANESI. Giovanni Battista (1720 - 1778): İtalyan gravürcü ve mimarı. Eski kazıbilim yapıtlarına dayanan yüzlerce gravürüyle tanınmıştır, *149*
«Piotr I»: Serov'un, Büyük Petro'yu St. Petersburg'u kurarken gösteren tablosu (1907). Moskova'daki Tretyakov Galerisindedir, 57
PLEKANOV, Georgi Valentinoviç (1856 - 1918): Rus filozofu, düşünürü, siyasal kuramcısı, 79
PLINIUS, «Büyük» (23 - 79): Gerçek adı: Gaius Plinius Secundus. Latin yazarı ve doğa bilgini. Çok değişik konularda birçok yapıtı varsa da, günümüze ancak *«Doğa Bilgisi» («Naturalis historia»)* adlı 36 kitaptan oluşan yapıtı kaldı, 123
PLUTARKOS (46? - 120?): Yunan yazarı. Plutarkos'un yapıtları birbirinden ayrı iki öbeğe ayrılır: Ünlü kişilerin yaşamöykülerini ele alan *«koşut Yaşamlar» («Bioi paralleloi»)* ile çeşitli felsefe, siyasa, din sorunları üzerindeki düşüncelerini bir araya toplayan *«Aktöre» («Etika»)*, 123
«Poltava»: Puşkin'in, Büyük Petro'nun Poltava utkusunu ele alan şiiri (1829). Özellikle Ukrayna'yı Rus şiirine sokmasıyla da ilginçtir, *53 - 59*, 64
PORTAL, Frédéric: Fransız yazarı. *«Eskiçağ, Ortaçağ ve Yeniçağda Simgesel Renkler Üzerine» («Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le Moyen - Age et les temps modernes»*, 1857) adlı bir araştırması vardır, 113, 118, 123
Potemkin Zırhlısı: Eisenstein'ın filmi, LIII - LXII, CXXX, CXXXI, CLII - CLV, 11, 90, 150, 229
PROKOFİYEV, Sergey Sergeyeviç (1891 - 1953): Sovyet bestecisi, film müzikçisi, 139
Proletkult Birinci Emekçi Tiyatrosu: Proletkult örgütünün Moskova'da kurduğu tiyatrolardan biri.

Eisenstein'ın tiyatro yönetmeni olarak çalıştığı kurum, XLI - XLII, XLV - XLVI, 188, 220, 222

Pskov: SSCB'de Velikaya Irmağı üstünde bir kent. Rusya'nın eski, tarihsel kentlerinden biri, 6

PUDOVKİN, Vsevolod İllariyonoviç (1893 - 1953): Sovyet sinema yönetmeni, oyuncusu, kuramcısı. Eisenstein, Dovjenko ve Vertov'la birlikte Sovyet sinemasının dört büyük ustasından biri. «*Sinema yönetmeni ve Sinema Gereci*» (*«Kino rejisa i kino material»*, 1926) adlı yapıtı dilimize «*Sinemanın Temel İlkeleri*» adıyla çevrilmiştir (Çeviren Nijat Özön. Ankara, Bilgi Yayınevi, 1966), LXII-LXIII, CXIX - CXXII, 73

«*Punch*» (*«The Punch»*): 1841'de Mayhew ile Mark Lemon'un Londra'da yayımlamaya başladıkları haftalık gülmece dergisi, 26

PUŞKİN, Aleksandr Sergeyeviç (1799 - 1837): Rus ozanı, oyun, roman ve öykü yazarı. Eisenstein Puşkin'in yapıtına büyük bir değer vermiştir. «*Puşkin ve Sinema*» konusunda giriştiği büyük yapıtı bitirememişse de birçok yazısında onun yapıtlarındaki sinemalık özellikleri, her şeyden önce de kurgu alanındaki özellikleri ayrıntılarıyla incelemiş, derslerinde de öğrencileriyle bunları ele almıştır. Eisenstein ayrıca Puşkin'in yaşamıyla ilgili renkli bir film hazırlığına girişmişse de bu gerçekleşmemiştir, 15, *53 - 66*, *145 - 146*, 171, 224

«*Rafael Çağından Sonra Gelen Papalara Öğüt*» (*«Advice to the Popes Who Succeeded the Age of Rafael»*): Blake'in yergisel yapıtı, 130

REMBRANDT (1606 - 1669): Gerçek adı: Rembrandt Harmenszoom Van Rijn. Hollandalı ressam ve gravürcü, 112, 148

Rembrandt: Alexander Korda'nın 1936'da İngiltere'de çevirdiği film, 112

«*Ren Altını*» (*«Das Rhingold»*, 1869): Wagner'in «*Nibelungların Halkası*» (*«Der Ring des Nibelungen»*) adlı dört bölümlük opera dizisinin birincisi, 100

renk CXLVII, 17, *82 - 87*, *100 - 135*

ak, 127 - 128, 134; haki, 127; kara, 134; kırmızı (kızıl), *127 - 131*; mavi, 123; menekşerengi, 107, 130; sarı, *103 - 106*, *109 - 125*; turuncu, 131; yeşil, 112, 122 - 123

«*Renk Kuramı*»: Goethe'nin «*Renk Kuramı Üzerine*» (*«Zur Farbenlehre»*, 1810)

adlı incelemesi, 121 - 122, *131*

renk müziği (colour music): Müzik ile renkler arasında karşılıklar, benzerlikler kurmaya ve gerçekleştirmeye çalışan müzik, 83 - 85

renk-ses kurgusu (chromophonic montage, colour-sound montage): Renk ile ses arasındaki ilişkilere dayanılarak gerçekleştirilen kurgu, 83, 97

renk yorumu, *109 - 125*

«*Resim Elkitabı*» («*Trattata della pittura*», 1651): Leonardo da Vinci'nin resim sanatı konusundaki yapıtı, 41

REYNOLDS, Sir Joshua (1723-1792): İngiliz ressamı. İngiliz resim okulunun kurucusu sayılır. Özellikle portreleriyle tanınmıştır, 148

RIMBAUD, Arthur (1854 - 1891): Fransız ozanı. Simgecilik okulunun ve kimi yönlerden gerçeküstücülüğün öncülerinden sayılır, *85, 125 - 127*, 129

RİMSKI - KORSAKOV, Nikola Andreyeviç (1844 - 1908): Rus bestecisi; Rus «beşler»inden biri. Halk şarkıları ile batı müziğini bağdaştırdı, *99 - 100*

RODÇENKO, Aleksandr (1891-1956): Sovyet ressamı. İlk Dünya Savaşından sonraki bütün soyut sanat akımlarında yer aldı, önemli bir rol oynadı. 1920'lerde nesnelcilik-dışı (non-objectivism) akımını başlattı, 186

RODIN, Auguste (1840-1917): Fransız yontucu. 19. yüzyılın ikinci yarısının en büyük yontu sanatçısı. 46, *165 - 166*

ROHAN, Louis René Edouard de, Kardinal (1734 - 1803): Rohan prensi, kardinal, Fransa sarayının din ulusu. Strasbourg piskoposuyken «gerdanlık olayı»na karıştı (1785 - 1856). Eisenstein'ın değindiği bu olay, Kraliçe Marie-Antoinette'in gözüne girmek isteyen Kardinal Rohan'ın çok değerli bir gerdanlığın kraliçeye satılması için aracı olması, La Motte Kontesi ile sevgilisinin gerdanlığın taşlarını sökerek satmaları, kuyumcuların gerdanlık parasını kraliçeden istemeleri üzerine olayın ortaya çıkması, Marie-Antoinette'in kralın kardinali cezalandırmasını istemesi, 16. Louis'nin de kardinali hapse attırması biçiminde gelişti. Olay parlamentoya getirildi, muhalefet kraliçeye karşı kardinali tuttu. Kardinal ile kontesin sevgilisi beraat ettiler. kontes hüküm giydi. «Gerdanlık davası Fransız devriminin önsözüdür» (Goethe), 129

«*Romanın Yönleri*» (*«Aspects of the Novel»*, 1927): Forster'in roman sanatını inceleyen yapıtı, *69*

RUBINSTEIN, Anton Grigoryeviç (1829 - 1894): Rus bestecisi ve piyano sanatçısı, 140

RUKEYSER, Muriel (1913 -): Amerikan kadın ozanı. Şiirleri ilk yayımlandığında kendi kuşağının en yetenekli ozanlarından biri olarak karşılanmıştı. Bu ilk yapıtları emekçilere ve Marksçılığa yakın özellikler taşıyordu. Daha sonra son derece anlaşılmaz, simgeciliğe yakın şiirlere yöneldi, 85

«*Ruslan ile Lyudmila*» (*«Ruslan i Lyudmila»*, 1817-1820): Puşkin'in destansı şiiri. Ruslan'ın, kaçırılan sevgilisini kurtarmak için giriştiği savaşımı anlatır. Glinka bu şiiri, aynı adlı operasının betiği olarak kullanmıştır (1842), 171

SAINT - EXUPERY, Antoine de (1900 - 1944): Fransız havacısı ve yazarı, *93*

SAINT-SAENS, Camille (1835-1921): Fransız besteci, orgcu, piyano sanatçısı, 140

SALIERI, Antonio (1750 - 1825): İtalyan besteci. Operalar, missalar besteledi. Mozart'ın çağdaşı olan ve Viyana Sarayında onunla birlikte çalışan Salieri, hırslı ama yeteneği o düzeyde olmayan bir müzikçiydi. Mozart'ın ökeliğini kıskanmış, hatta ölürken Mozart'ı zehirlediğini söylemiştir Ancak bunun bile, ünü sonsuza dek sürecek olan Mozart'ın adına kendi adını bağlamak için uydurduğu sanılır. Eisenstein'ın kitaplarından birini anısına sunduğu Salieri'nin bu yönü, Puşkin'in «*Mozart ile Salieri*» adlı yapıtında işlenmiştir, *15 - 16*

«*Sanat Nedir?*» (*«Çto takoye iskustvo?»*, 1897 - 1898): Tolstoy'un sanat ve estetik üzerine incelemesi, 58

«*Saraydan Kız Kaçırma*» (*«Entführung aus dem Serail»*, 1782: Mozart'ın üç perdelik lirik güldürüsü. *182*

«*Sarı Gülüş*» (*«Le rire jaune»*, 1914): MacOrlan'ın bir öyküsünün adı, 121

«*Sarı Ses*» (*«Der gelbe Klang. Eine Buhnenkomposition von Kandinsky»*, 1912): Ressam, yazar ve kuramcı Kandinski'nin «*Mavi Atlı*» adlı yıllığın sonunda yer alan ve «*Sarı Ses. Kandinski'nin Bir Görünçlük Düzenlemesi*» başlığını taşıyan yapıtı, *104 - 106*

Sarı Sezar (*Yellow Caesar*, 1940): Cavalcanti'nin Mussolini'yi yermek için gerçekleştirdiği kısa derleme

film. Şimdi «futbol balesi» diye televizyonda uygulanan film hilesinin ilk uygulanışı bu filmdeydi (filmin adındaki «sarı», hain anlamına gelir), 119

«*Savaş ile Barış*» (*«Voyna i mir»*, 1865 - 1869): Tolstoy'un en ünlü romanı, 144

SCHILLER, Johann Christophe Friedrich von (1759 - 1805): Alman ozan, oyun yazarı, tarihçi ve düşünürü, 223

SCHLEGEL, August Wilhelm von (1767 - 1845): Alman yazar, ozan, eleştirmen ve bilgini, 86

SCHUMANN, Robert (1810 - 1856): Alman besteci, lirik yapıtlarıyla tanınmıştır, 140

SCHWEITZER, Albert (1875 - 1965): Fransız protestan rahibi, doktor, düşünür, müzikbilimci ve orgcusu. Schweitzer özellikle Bach konusunda uzman sayılır: «*J-S. Bach, Ozan Müzikçi*» (*«J-S. Bach, le musicien poète»*, 1905) adlı bir yapıtı vardır, *142*

SELAHATTİN-İ EYYUBİ (1138 - 1193): Eyyuboğulları devletinin kurucusu, Eyyuboğlu hükümdarı (1174 - 1193). Ortaçağın doğu dünyasındaki en büyük komutanlarından. Haçlılara karşı başarılı savaşlarıyla ün salmıştır. Eisenstein'ın burada «kuştüyü bir yastığın yatağanla ve ancak Selahattin-i Eyyubi ya da Kanuni Sultan Süleyman'ın usta eliyle kesilebileceği» yolundaki görüşü, Cecil B. De Mille'in *Selahattin-i Eyyubi ve Haçlı Seferleri (The Crusades*, 1935) filminden esinlenmiş olsa gerektir. Bu filmde Selahattin-i Eyyubi bir tülü havaya atar ve kılıcının ağzını tüle dönük tutar, düşen tül kılıcın keskin ağzında ikiye bölünür, 226

SENEKA, Lucius Annaeus (İ.Ö. 4 - İ.S. 65): Latin filozofu ve oyun yazarı, 220

serim (exposition), 53

SEROV, Valentin Aleksandroviç (1865 - 1911): Rus ressamı, 57

ses imgeleri (sound imagery), *34 - 37*, 52, 53, 56, 57

sesli film sanatı, 3

ses yolu (sound track): Sesli filmlerde görüntü kuşağının yanında yer alan ve ses imlerini taşıyan bölüm, 77, 78

«*Sevgi ve Oyun*» (*«Kabale und Liebe»*, 1784): Schiller'in beş perdelik trajedisi. Çürümüş, adaletsizliğin ve insanlık dışı baskıların egemen olduğu bir toplumdaki başkaldırıyı, özgürlük savaşımını dile getirir, 223

SHAKESPEARE, William (1564 - 1616): İngiliz oyunyazarı, ozanı; İngiliz yazı-

nının en ünlü sanatçısı, 61, 120, 137
SHELLEY, Percy Bysshe (1792-1822): İngiliz ozanı, 61, 62
silimsiz imge (eidetics, eidetic imagery): Kısa bir süre gördüğü herhangi çapraşık bir görünçlüğün resmini bütün ayrıntılarıyla belleğinde tutma ya da bunun tıpkısını yapabilme özelliği. Silimsiz imge, duyum örgenleriyle ilişkisi olmaksızın bilinçte beliren çok canlı ve renkli bir imgedir; ayrıca bu imgeleri dışarıya vurabilme yeteneğidir. Çocuklukta sık sık rastlanan bu yetenek genellikle zamanla yiter, 132
simgecilik (symbolism): Doğalcılığa, bilime karşı çıkan, nesnel olanı aşarak aşkın olanı, gizemli olanı yansıtmaya çalışan akım, 113, 119, 123, 125
sirk, XLVI, 188
SKRİYABİN, Aleksandr Nikolayeviç (1872 - 1915): Rus bestecisi ve piyanocusu, 83
«*Snark'ın Avlanışı*» («*The Hunting of the Snark*», 1876): Carroll'un bir şiiri. Snark, Carrol'un uydurduğu bir hayvanın adıdır. Şiirde geçen «Snark», yine Carrol'un uydurduğu bir Snark türü olan «Boojum»dur. Snark'ın son derece tehlikelisi olan «Boojum»u avlamaya çıkanlar, «usulca ve sessiz sedasız ortadan yiterler», 25
«*Son Yemek*» («*Cena*», 1499): Leonardo da Vinci'nin İsa'nın Havarileriyle yediği son akşam yemeğini yansıtan ve Santa Maria della Grazie'nin yemekhanesi için yaptığı resim, 94
soyut geometricilik (suprematism): Az ya da çok ölçüde geometriye dayanan bir soyut sanat akımı, 7
soyutlama (abstraction): Bir nesnenin özelliklerini, bu özellikler arasındaki bağlantıları düşüncede ayırarak tek başına ele alma. Bir nesnenin genel kavramını ya da özünü ele almak için, özle ilgili olmayan yönleri, ayrıntıları bir yana bırakma. Bilgi edinmenin yollarından başlıcası. Düşünce yaşamının temeli olan kavramlar, soyut ve genel düşünceler, soyutlamayla sağlanır, 125
sözcükler, 87
«*Sözlük*»: Webster'in 1806'da «*Compendius Dictionary of the English Language*», 1828'de «*An American Dictionary of the English Language*» adıyla yayımladığı sözlük. Bu sonuncunun 1840'ta oğluyla birlikte yayımladığı ikinci basımı, bütün çağdaş Webster Sözlüklerinin temelini oluşturmuştur, *59 - 60*

STRINDBERG, August (1849 - 1912): İsveçli oyun yazarı ve romancı, 109

«Suçlu mu?» (*«Brott och Brott», 1899*): Strindberg'in oyunu, 109 - 110

SUNG: Çin'de 960 - 1280 arasında egemen olan aile, 89

Sutter'in Altını: Eisenstein'ın Hollywood'da çevirmeyi önerdiği oyunluklardan biri (1930). Fransız yazarı Blaise Cendrars'ın *«Altın»* (*«L'Or»*) adlı romanına dayanır. Eisenstein, Aleksandrov ve Ivor Montagu tarafından hazırlanan ve Paramount Yapımevinin benimsemediği bu oyunluktan bir parça için IV. Ek'e bak, *197 - 201*

SÜLEYMAN I, Kanuni Sultan (1494 - 1566): Osmanlı Padişahı (1520 - 1566). Osmanlı İmparatorluğunun yükseliş döneminin en büyük hükümdarı, 226

SVERDLİN, Lev: Sovyet tiyatro ve sinema oyuncusu. Meyerhold Tiyatrosunda yetişti. Çeşitli filmlerde oynadı, 37

SWEDENBORG, Emanuel (1688 - 1772): İsveçli bilgin, filozof, tanrıbilimci, 123

SYMONDS, John Addington (1840 - 1893): İngiliz tarihçi, ozan, eleştirmen ve çevirmeni, 86

«Şafaklar» (*«Les aubes», 1898*): Verhaeren'in lirik dramı, 223

«Şeytan» (*«Demon», 1875*): Rubinstein'ın operası, 140

Tahiti: Büyük Okyanus'ta Fransız Polinezyası takımadalarının en büyük adası. 107 - 108

«Taras Bulba»: Gogol'ün tarihsel konulu uzun öyküsü. 15. yüzyılda yaşamış olan bir kazak atamanı ile oğullarının serüvenini anlatır, 111

televizyon, 18

teosofist: Öbür dünya ile dolaysız bağ kurulması yoluyla Tanrı'nın bilinebileceğini öne süren gizemsel bir öğretiden yana olan kimse. 123

THOMSON, James (1700 - 1748): İskoç ozanı. Yazında yeni klasisizmin egemen olduğu bir dönemde coşumculuğun öncülerinden biri olarak tanındı, 61

TITUS (Titus Flavius Sabinus Vespasianus) (39 - 81:) Roma İmparatoru (79 - 81). 128

TİMURLENK (Timur, Aksak Timur) (1336 - 1405): Timur İmparatorluğunun kurucusu, hükümdar (1370 - 1405), 209

tipleme (typage): Eisenstein'ın İtalyan commedia dell'arte'sinin kalıp kişilerinden yola çıkarak sinemada ge-

liştirdiği oyuncu uygulayımı. Commedia dell'arte'de kişiler görünçlüğe girer girmez izleyicilerce hemen tanınacak biçimde kalıplaşmıştı. Eisenstein, belirli bir kişinin, bir özyapının bütün özelliklerini gözlemliyor; bu kişiyi, bu özyapıyı dış görünüşü, fiziksel yapısıyla en iyi yansıtabilecek kişiyi binlerce insan arasından seçiyordu. Bunun sonucunda izleyici, görüntülükteki kişileri tıpkı commedia dell'arte'deki gibi şaşmaz, yanılmaz bir kesinlikle kavrayabiliyordu. Eisenstein giderek tiplemeyi tek tek kişilerden yığınlara doğru geliştirdi. Böylece yığın-kişi, sınıf-kişi'yi yansıtan toplu tipleme ortaya çıktı. Örneğin *Eski ile Yeni*'deki kaymak makinesini gözleyen köylüler, bütün köylüleri yansıtan tek bir köylü gibidir, LIX - LX, LXVII, *150*

titrem (tone): Sesin yüksekliğindeki değişikliklerle ortaya çıkan olgu, 80

titremleme (intonation): Sesteki yükseklik değişiklikleri, 71, 147

titremsel (tonal): Titremle ilgili, 80

tiyatro, XLII - XLVII, 18, 185 - 187, 219 - 220, 222 - 225

tiyatro bezemi, 96

TOLSTOY, Lev Nikolayeviç, Kont (1828 - 1910): Rus roman ve oyun yazarı, düşünürü, *30 - 31*, 57 - 58, 144, 222

topografi, 179

TREND, John Brande: Amerikan müzik eleştirmeni. *«Manuel de Falla ve İspanyol Müziği»* (*«Manuel de Falla and Spanish Music»*, 1929) adlı bir yapıtı vardır, 98

Tuleytule: İspanya'da bir kent (İspanyolca: Toledo). Arap egemenliği döneminde (711 - 1085) büyük gelişme gösterdi. El Greco'nun bugün müze olan evi de buradadır, 97

«Tuleytule'nin Görünüşü ve Planı»: El Greco'nun tablosu (1604 - 1611) Tuleytule'deki Greco Müzesindedir. Greco'nun aynı dönemde yaptığı *«Tuleytule'nin Görünüşü»* adlı bir başka tablosu da New York'taki Metropolitan Müzesi'nde bulunmaktadır, *97*

«Tunç Atlı» (*«Medni vsadnik»*, 1833): Puşkin'in ölümünden sonra yayımlanan destansı şiiri. Boldino'da yazıldı, *146*

«Turandot» (*«La Turandot»*, 1762): İtalyan yazarı Carlo Gozzi'nin beş perdelik acıklı güldürüsü. *«Binbir Gün»* adlı bir İran öyküler kitabından esinlenmiştir, 219

tutanak serimi (affidavit-exposition), 45

UDINE, Jean d': Gerçek adı: Albert Cozanet. Fransız yazarı. *«Sanat ve Davranış»* (*«L'Art et le Geste»*, 1910) adlı bir yapıtı vardır, 133
ulantı (enjambement): Koşuklarda tümcenin bir dizede bitmeyerek sonraki dize ya da dizelere taşması durumu, *59 - 62*
«Uyağın Fiziksel Temeli» (*«The Physical Basis of «Rime»*, 1931): Lanz'ın uyakla ilgili incelemesi, *80*
uzlaşıklık (consonance): (Müzikte) Bir aralık, bir uygu ya da bir uyumun dinleyicide sesler arasındaki belli belirsiz bir yakınlık duygusu uyandırması durumu. Eisenstein aynı şeyi sinemada görsel ve işitsel öğeler arasındaki uyum durumuyla anlatır. Karşıtı uzlaşıksızlık'tır, 81
uzlaşıksızlık (dissonance): Uzlaşıklığın karşıtı. Bir aralık, bir uygu ya da bir uyumun uzlaşıksızlığı, bir müzik parçasını oluşturan sesler arasındaki uyuşmazlıktır. Eisenstein aynı şeyi, sinemada görsel ve işitsel öğeler arasındaki uyumsuzluğa da uygular, 81

üçboyutlu sinema (three-dimensional cinematography, stereoscopic cinematography): Görüntüleri, en ve boydan başka derinliği de verebilen filmlerin oluşturduğu sinema, 17
ünlüler (vowels), *85 - 87*, 125, 132
«Ünlüler» (*«Voyelles»*): Rimbaud'nun sonesi. İlk kez Verlaine tarafından 1883'te *«Lutèce»* dergisinde yayımlanmıştır. Bu şiirin çevirisi 85. sayfadadır, *85*, *125 - 127*, 129
ünsüzler (consonants), 133
üsttitremsel kurgu (overtonal montage, supratonal montage): Ya da «çoksesli kurgu» («polyphonic montage») Üsttitremler, müzikte, temel bir egemen öğe sesinin titreşimiyle birlikte yer alan bir titreşim dizisidir; bunlar temel sesin yanında yer alan ikinci derecede titreşimlerdir. Debussy, Scriabin gibi besteciler bu titreşimleri büyük bir ustalıkla kullanmışlardır. Eisenstein, aynı şeyi sinemaya uygular: Tek bir egemen öğenin kullanıldığı titremsel kurgunun karşısına, bir görüntüdeki bütün öğelerin «hak eşitliği»ne dayanan üsttitremsel kurguyu çıkarır. Bu tür kurguda görüntüdeki bütün uyaranlara aynı değer verilir, LXX, CXXXI - CXXXIII, *73 - 76*, 82

VAN GOGH, Vincent (1853 - 1890): Hollandalı ressam. Resim aracılığıyla insanın

en ürkütücü tutkularını dile getiren sanatçı. Van Gogh, gerçek nesneler yoluyla bu tutkuları yansıtmayı, özellikle renkleri büyük karşıtlıklar doğuracak biçimde kullanarak sağladı. *109,* 115, 116, 149

VERDI, Giuseppe (1813-1901): İtalyan besteci. Özellikle operalarıyla ünlüdür. Dramatik müziğin en büyük ustalarından, *142*

VERHAEREN, Emile (1855 - 1916): Belçikalı ozan, oyun yazarı. Simgecilerden. Belçika'nın Fransızca yazan en büyük ozanı sayılır. Yapıtlarının çoğunda günlük yaşamın güzelliklerini dile getirdi, 223

VERLAINE, Paul (1844-1896): Fransız ozanı. Yaşadığı başıboş yaşamını şiirlerinde de yansıttı, 137

VİGOTSKİ, Lev Semyonoviç (1896 - 1934): Sovyet ruhbilimcisi. Bireylerde, yılların geçmesiyle davranışlarında ortaya çıkan değişiklikleri inceleyen gelişim ruhbiliminin uzmanlarından. Vigotski bu alanın özellikle deneylere dayanan kolunda çalıştı, 131

«Viyana Tekvini» («Die Wiener Genesis»): 6. yüzyıldan kalma minyatürlü Yunan elyazması. Birçok minyatürle süslü olan bu *«Tekvin»,* Musa'dan başlayıp Yakup'un ölümüne dek gelir. Viyana Ulusal Kitaplığında bulunan bu yapıtın tıpkıbasımı 1931'de Viyana'da yapıldı, 165

VOLLAND, Sophie (1716 - 1784): Gerçek adı: Louise-Henriette Volland. Diderot'nun sevgilisi, dert ortağı. 1755'ten başlayıp 1784'te birkaç ay arayla ölümlerine dek süren bu dostluktan *«Sophie Volland'a Mektuplar» («Lettres à Sophie Volland»,* yayımı: 1829) adlı çok önemli bir yapıt doğdu. Diderot'nun Volland'a mektuplarından oluşan bu yapıt, Diderot'nun yaşamını, çağını, savaşımlarını aydınlatan bilgilerle doludur, 123

WAGNER, Richard (1813 - 1883): Alman besteci, yazar, ozanı. Müzik, şiir ve dansı birleştirdi, bundan dolayı yapıtlarına «tüm sanat çalışması» («Gesammkunstwerke) denildi. 83, 100, 183

WATTEAU, Jean Antoine (1648 - 1721): Fransız ressam ve gravürcüsü. Özellikle konulu, geniş görünümlü, kırsal düzenlemeleriyle dikkati çeker, *166-167*

WEBSTER, Noah (1758-1843): Amerikan sözlükçü ve dilbilimcisi. En önemli yapıtı irili ufaklı Webster sözlük-

lerine kaynak olan ve Amerikan İngilizcesinin en büyük sözlüğü sayılan «*İngiliz Dilinin Amerikan Sözlüğü*»dür (*«An American Dictionary of the English Language»*, 2 cilt, 1828), 59 - 60

WHISTLER, James Abbott McNeill (1834 - 1903): Amerikan ressamı. Daha çok Fransa ile İngiltere'de çalıştı. Resimlerinde renk tonlarının uyumlu düzenlenişine ve renklerin ses özelliklerine dikkat eder. Yalın, esnek, karşıtlıkları vurgulayan bir resim dili geliştirdi; «*Renkli Senfoniler*» adıyla tablolar yaptı, 100

WHITMAN, Walt (1819 - 1892): Amerikan ozanı. ABD'nin en büyük ozanı sayılır. Özgürlüğün, demokrasinin, sıradan insanın övgüsünü yapan şiirleriyle tanındı, 103, *116 - 118*

WILDE, Oscar (1854 - 1900): İngiliz yazar, oyun yazarı ve ozanı. Yaşamındaki düzensizlikle, yapıtlarına da yansıyan ayrıksınlık, espri, karşıtlamlarla dikkati çekti. Özellikle oyunları, G. B. Shaw'ın güldürülerinin bir öncüsü sayılır, 183

WILLUMSEN, Jens Ferdinand: Fransız sanat tarihçisi. Özellikle El Greco konusunda uzmanlaştı: «*Ressam El Greco'nun Gençliği*» (*«La jeunesse du peintre El Greco»*, 2 cilt, 1927), 99

WINCHELL, Walter (1897-): Amerikan gazeteci ve radyo yorumcusu. Kendine özgü biçemiyle dikkati çeker, 26

WÖLFFLIN, Heinrich (1864 - 1945): İsviçreli sanat tarihçisi. Özellikle Rönesans sanatı üzerindeki yapıtlarıyla ve sanat kuramı üzerindeki görüşleriyle ünlüdür, 89

«*Xanadu Yolu*» (*«The Road to Xanadu»*, 1927): Lowes'in, Coleridge'in «*Kubilay Han*» (*«Kubla Khan»*) ile «*Yaşlı Denizci*» (*«The Ancient Mariner»*) adlı şiirlerinin ayrıntılı çözümlemesini yapan incelemesi, *23*

YAHUDA (İskaryot, Judas Iscariot): İsa'nın on iki havarisinden biri. Havarilerin vekilharcı olan Yahuda, otuz gümüş dinar karşılığında İsa'yı düşmanlarına sattı; askerlerle birlikte İsa'yı görmeye giderek kararlaştırılan işaretle (öpücükle) onu ele verdi. İsa'nın çarmıha gerilişinden sonra vicdan azabıyla kendini astığı söylenir. Yahuda'nın adı bundan dolayı ihanetle, hainlikle bir tutulur. «Yahuda öpücüğü» de ya-

pay bir saygı ve sevgi gösterisi anlamına gelir. 114

YAKULOV, Georgi Bogdanoviç (1884 - 1928): Rus Tiyatro bezemcisi. Moskova'daki Kamerni Tiyatrosu için gerçekleştirdiği kimi bezemlerinin resimleri kalmıştır, 96

Yang ile Yin ilkesi: Eski Çin dünya görüşü ve felsefesinin temeli. Yang, «ışık»: Yin, «karanlık»tır. Bir çember olarak çizilen Yang ile Yin bu çember içinde birbirine kilitlenir. Yang ile Yin'den her biri kendinde öbürünün özünü taşır, her biri öbürünün biçimindedir. Böylelikle sonsuza dek birbirine karşıt, yine sonsuza dek birbiriyle birleşmiştir. Bunların çatışmasından Evrensel Düzenin Büyük İlkesi doğar. Görüldüğü üzere, Yang ile Yin, klasik Çin felsefesinde eytişimsel bir anlayışı yansıtır. Ayrıca yalnız felsefe alanında kalmamış tıp, kimya, beslenme, müzik... gibi alanlarda da uygulanma olanağı bulmuştur, *88 - 89*

yan yana koyma (juxtaposition): İki çekimin birbirini izlemesi, iki çekimde görüntü öğelerinin bir araya getirilmesi, *24 - 30*, 53, 72

yapıştırma (joining, splicing): Film parçalarının çeşitli yapıştırıcılar yardımıyla birbirine eklenmesi işlemi, 42, 78

YASTREBTZEV, Vasili V.: Rus yazarı. *«Nikola Andreyeviç Rimski-Korsakov Üzerine Anılarım»* (*«Moi vospominaniya o Nikolaye Andreyeviçe Rişkom-Korsakove»*, 1915*)* adlı bir yapıtı vardır, *99 - 100*

«Yaşamın Her Durumuna Uygun Söylevler ve Kutlamalar»: V. Effrend adlı bir yazarın 1900'de Sen Petersburg'da yayımlanan görgü kitabı, 13

Yaşasın Meksika!: Eisenstein'ın filmi, LXX - LXXVI, CLVI - CLVIII, *203 - 207*

YESENİN, Sergey Aleksandroviç (1895 - 1925): Rus ozanı. Rus imgeci topluluğunun kurucusu, 67

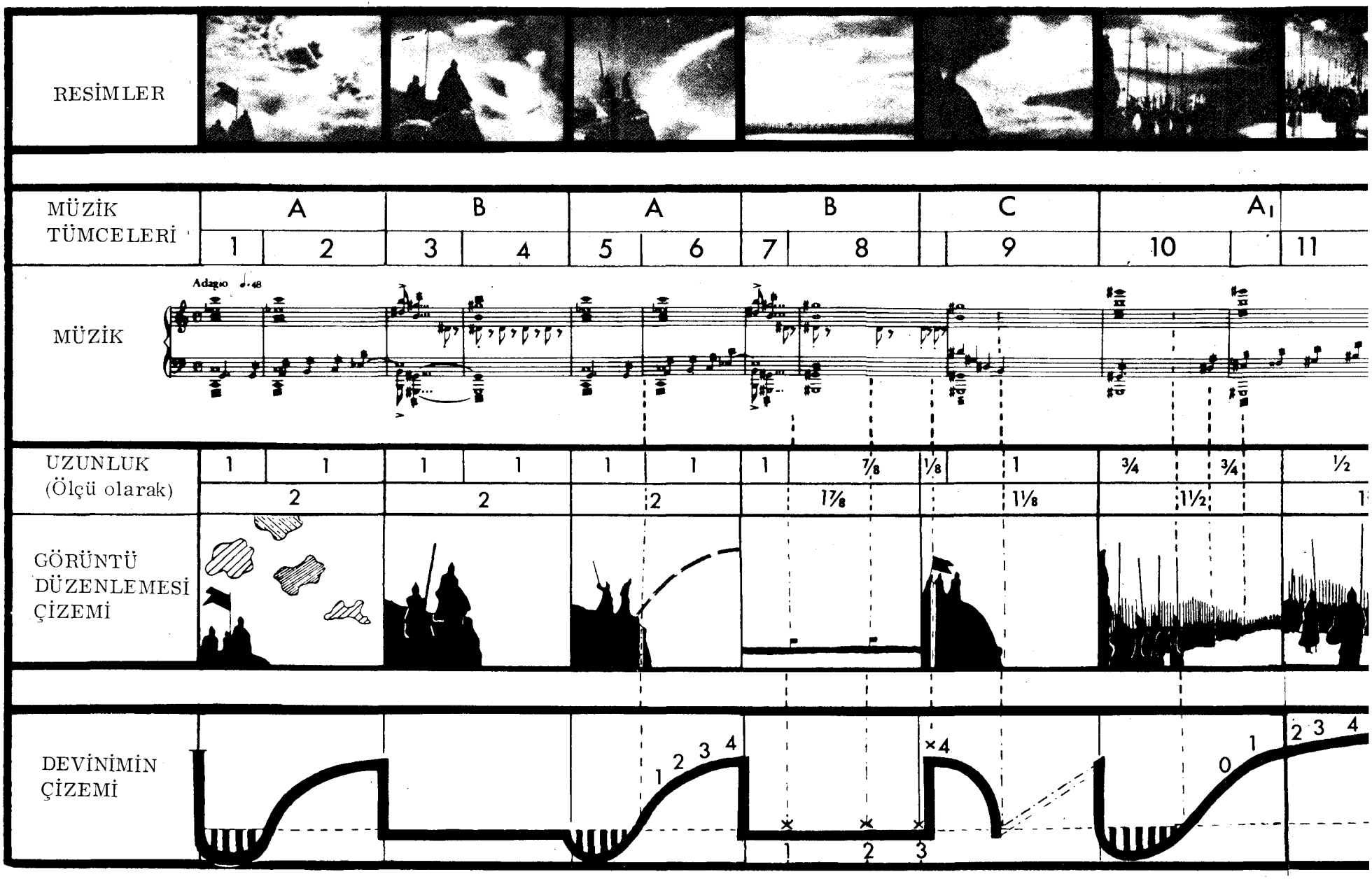
yineleme (repetition): 89 - 90

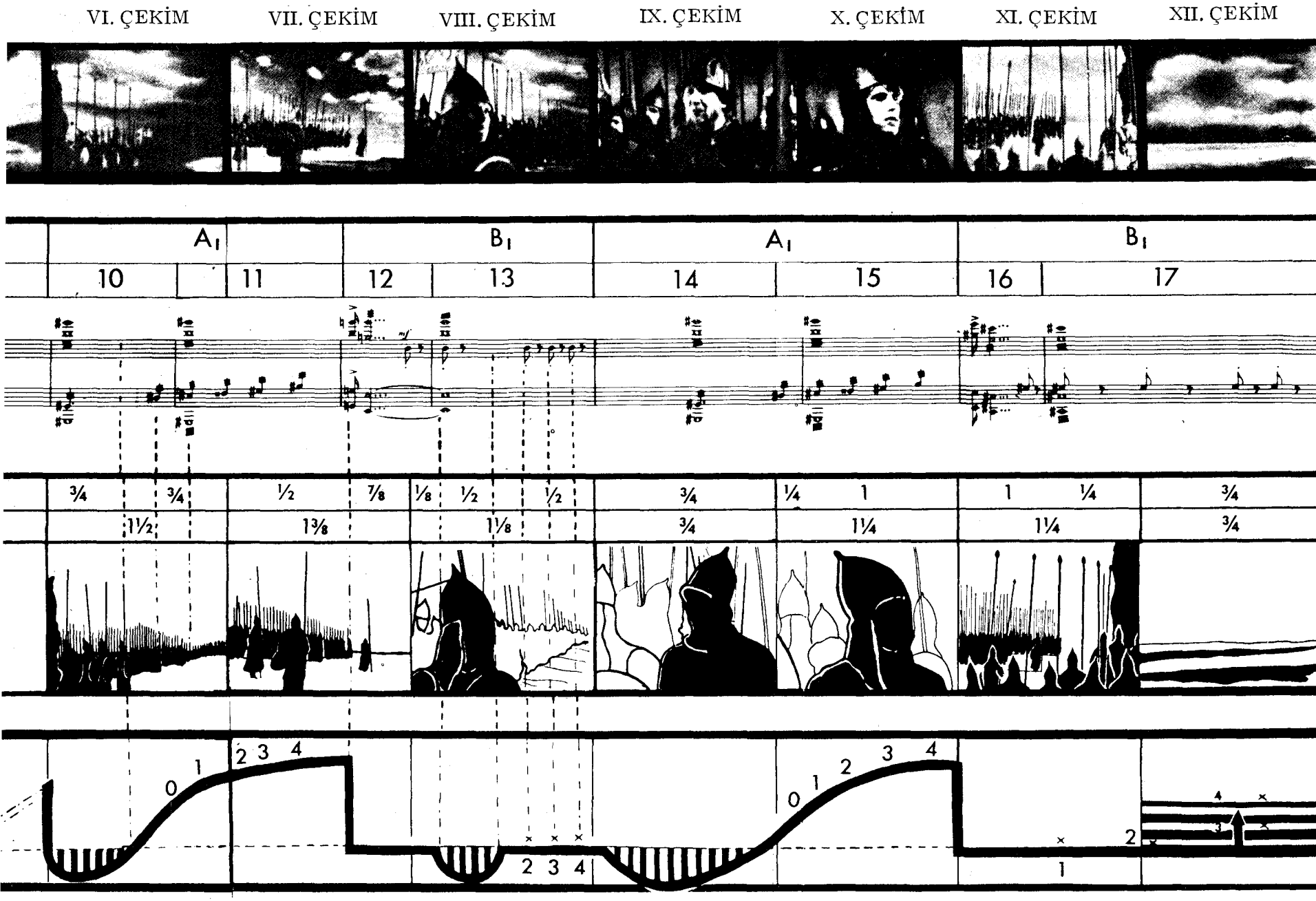
«Yitik Cennet» (*«Paradise Lost»*, 1667): Milton'un on iki kitaptan oluşan destansı şiiri. Konusunu doğrudan doğruya Kutsal Kitap'tan alarak, Tanrı'nın dünyayı yaratması üzerine Şeytan'ın başkaldırışını, Adem ile Havva'yı kandırarak yasak meyveyi yemelerini sağlamasını ve ikisinin de cennetten kovulmalarını anlatır, *62 - 67*

«Yozlaşma» (*«Entartung»*, 1893 - 1894): Nordau'nun batı uygarlığının yozlaş-

masını konu alan kitabı. *130*

«*Zamanda Bir An*» («*A Moment in Time*», 1926): Hughes'in romanı,
zamandaşlık (simultaneity) 77
ZOLA, Emile (1840 - 1902): Fransız romancısı; Fransız doğalcı okulunun önderi ve kuramcısı. Zola'nın yapıtları gözlemlere, araştırmalara, belgelere dayanan; ayrıntılara dek titiz bir doğrulukla işlenmiş ürünlerdir. Irmak roman türünün başlıca temsilcilerinden olan Zola, Balzac'ın «*İnsanlık Güldürüsü*» dizisinden esinlenerek, bir ailenin kuşaklar boyunca öyküsünü irdeleyen yirmi romanlık bir dizi yayımladı. Aynı zamanda bir gazeteci olan Zola, haksızlıklara, adaletsizliklere tüm gücüyle karşı çıktı. Dreyfus'ü savunan ve dönemin cumhurbaşkanına seslenen «*Suçluyorum*» («J'accuse») yazısından dolayı hüküm giydi. Zola, Eisenstein'ın çok değer verdiği yazarlardan biridir; derslerinden çoğunda Zola'nın yapıtlarını örnek olarak işlemiştir. 128


I. ÇEKİM
II. ÇEKİM
III. ÇEKİM
IV. ÇEKİM
V. ÇEKİM
VI. ÇEKİM
VII. (
RESİMLER
MÜZİK TÜMCELERİ
A
B
A
B
C
A1
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
MÜZİK
Adagio ♩=48
UZUNLUK (Ölçü olarak)
1
1
1
1
1
1
1
7/8
1/8
1
3/4
3/4
1/2
2
2
2
1 7/8
1 1/8
1 1/2
1
GÖRÜNTÜ DÜZENLEMESİ ÇİZEMİ
DEVİNİMİN ÇİZEMİ
1 2 3 4
×4
1 2 3
0 1
2 3 4


VI. ÇEKİM
VII. ÇEKİM
VIII. ÇEKİM
IX. ÇEKİM
X. ÇEKİM
XI. ÇEKİM
XII. ÇEKİM
A1
B1
A1
B1
10
11
12
13
14
15
16
17
3/4
3/4
1 1/2
1/2
7/8
1 3/8
1/8
1/2
1/2
1 1/8
3/4
3/4
1/4
1
1 1/4
1
1/4
1 1/4
3/4
3/4
0
1
2
3
4
2
3
4
0
1
2
3
4
1
4
2



SERGEY M. EISENSTEIN

«Film Duyumu» dört bölümden oluşmaktadır. «Sözcük ile Görüntü» adını taşıyan birinci bölümde Eisenstein, kurgunun yazın alanındaki örneklerini, kullanılışlarını ortaya koyar ve çözümler. «Duyumların Eşlenmesi»nde de müzik, şiir ve resimde kurgunun ve özellikle görsel-işitsel olayın çözümlemesini yapar. «Renk ile Anlam» bölümünde ise, rengi ele alarak, sanatçının yapıtını oluştururken başvurabileceği «karşılıklar»ı araştırır. «Biçim ve İçerik: Uygulama» adını taşıyan son bölümde ise baştan sona, *«Aleksandr Nevski»*nin bir ayrımını en ince ayrıntılarına dek çözümleyerek, sinemada görsel-işitsel birliğin nasıl sağlanabileceğini somut bir örnekle ortaya koymaktadır.

*«Film Duyumu»*nda ayrıca Eisenstein'ın sanat yaşamına girişini, tiyatro çalışmalarını, çarpıcı kurguyu buluşunu anlatan «Nasıl Yönetmen Oldum?» ve «Çarpıcı Kurgu» adlı yazılarıyla birlikte, *«Grev»*, *«Bir Amerikan Trajedisi»*, *«Sutter'in Altını»*, *«Yaşasın Meksika!»* ve *«Fergana Kanalı»* gibi filmlerinin oyunluklarından parçalar da yer almaktadır.

Sinemanın temel kuramsal yapıtlarından olan bu önemli kitabı Nijat Özön'ün Türkçeye çevirmiş olması ve Eisenstein'ın yaşamını, yapıtlarını ve kuramını en ufak ayrıntılarına dek tanıtan uzun bir «Giriş» yazması da ayrıca büyük bir önem taşımaktadır.

PAYEL
1250 L
a