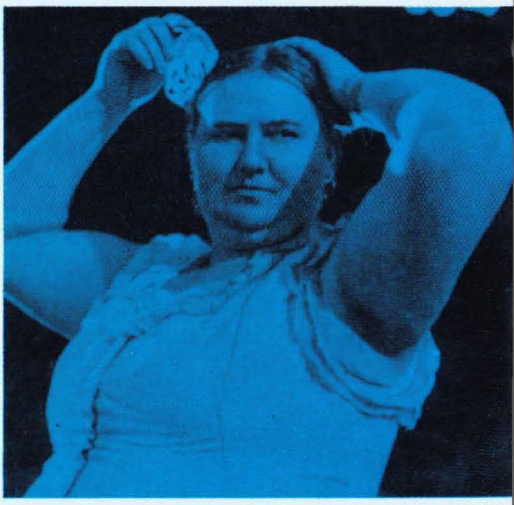
payel

SİNEMA SANATI

Çeviren: Nilgün Şarman

SERGEY M. EISENSTEIN









PAYEL YAYINLARI : 102
Sinema Kitapları : 3

Dizgi : Payel Yayınevi
Baskı : Teknografik Matbaası
Kapak filmleri : Ebru Grafik
Kapak baskısı : Çetin Ofset
Cilt : Esra Mücellithanesi

Eisenstein 23 Ocak 1898'de Riga'da doğdu. Ailesiyle gittiği Paris'te, 1906 yılında ilk kez sinemayı tanıdı. 1908'de Riga'da Fransızca ve İngilizce eğitim veren bir okula girdi. Daha sonra Petersburg'a giderek Mühendislik Okulu'na yazıldı. Güzel Sanatlara olan eğilimi yüzünden buradan ayrılarak Güzel Sanatlar Akademisi'ne girdi. 1917'de başlayan Sovyet Devrimi'yle birlikte Kızıl Ordu'ya katıldı. 1920'de Proletkult Tiyatrosu'na dekorcu olarak girdi. 1923 yılında *Glumov'un Günlüğü* adlı ilk kısa filmiyle sinemaya adım atmış oldu.

Potemkin Zırhlısı (1925), *Eski ile Yeni* (1929), *Aleksandr Nevski* (1938), *Korkunç İvan* (1944) gibi sinema tarihine geçen klasikleşmiş filmlerin yaratıcısı ve *Film Duyumu* ile *Film Biçimi* gibi sinemaya kuramsal bir temel kazandıran kitapların yazarı olan Eisenstein 11 Şubat 1948'de Moskova'da öldü.

Okurlarımız Eisenstein hakkında ayrıntılı bilgiyi yayınlarımız arasında çıkan *Film Duyumu* kitabında bulabilirler.

SERGEY M. EISENSTEIN

⌟

SİNEMA SANATI

⌟

ÇEVİREN: NİLGÜN ŞARMAN

Yapıtın İngilizce adı : Film Essays with a Lecture

*

İngilizce ilk basım : Dobson Books Ltd. 1968

*

Türkçe ilk basım : Aralık 1993

SERGEY M. EISENSTEIN

SİNEMA SANATI

Derleyen
JAY LEYDA

Önsöz: Grigori Kozintsev

İngilizce'den çeviren
NİLGÜN ŞARMAN

payel
PAYEL YAYINEVİ
İstanbul

Eisenstein'ın yayınlarımız arasında çıkan öteki kitapları:

FİLM DUYUMU
Çeviren : Nijat Özön

FİLM BİÇİMİ
Çeviren : Nijat Özön

İÇİNDEKİLER

Önsöz 9
Kişisel Bildiri 14
İşçi Filmleri Yapmanın Yöntemi 18
Sovyet Sineması 21
Sinemanın Yeni Dili 32
Bakış Açıları 35
Devingen Kare 48
GTK—GIK—VGIK (Geçmiş—Günümüz—Gelecek) 65
Yazından Dersler 75
Bir Söylencenin Somutlaşması 83
Yapı Üzerine Birkaç Düşünce Daha 90
Yumurcak Charlie 107
Ford'un Bay Lincoln'ü 138
Omuz Çekimi Görüşü 148
Düzenleme Sorunları 154
S. Eisenstein'ın Yayımlanmış Yazıları (1922-1964) 181

ÖNSÖZ

BIR Eisenstein bir yüzyılda ancak bir kez dünyaya gelir. İnsan doğası bir tinsel gelişiminin tepe noktasına erişir. Şaşırtıcı bir tepki aracı oluşur, tek ve asla çoğaltılamayacak: insanlığa bir üstün yetenek katılmıştır. Eğer bu kişi, bir sanatçıysa, onun hayal dünyası zamanın gerçek dünyasında bir iz bırakır ve zamanın kendisini fetheder: çağının bir bölümü onun sanatında yaşar. O bir ayna işlevi görmez: onun, çağındaki imgelerinin niteliği yansıtıcı bir yüzeyden çok daha fazlasına can verir.

Eisenstein'ın sanatı onun sanatçı duyarlılığından ve kişiliğinden ayrılamazdı. Bu duyarlılık ve beğeni onunla ilgili her şeyde gözlenebilirdi: yaratıcı sanatının doğasında, yaşadığı yerlerin görüntüsünde, konuşma biçiminde. Nerede yaşarsa yaşasın, içeriye girer girmez orada kimin oturduğunu kestirebilirdiniz. Her şey orada yaşayan kişinin izlerini taşırdı. Kapının eşiğinden başlayarak kitap yığınları; kitapların çift sıra dizildiği raflar, masalarda, iskemlelerde, her yerde: düşünbilim, resim, ruhbilim, güldürü kuramı, fotoğraf tarihi, halk dili ve argo sözlükleri, sirk, karikatür...Yalnızca konuların adlarını yazmak bile burada çok fazla yer tutar. Bilgi ve imgelem tüm odada keyif üretmek için birleşirdi. O da nesnelere sanki bir şakanın parçasıymış gibi davranırdı: duvarda garip bir yarım kabartmanın şahane bir rönesans çerçevesinin içinde ikiye bölünmüş bir yerküre olduğu farkediliyordu; büyük bir gümüş şamdan kravat askısı olarak kullanılıyordu. Kitap raflarından birinin bir köşesi şaşırtıcı yüzlerin imzalı resimleriyle doluydu — traş bıçağının mucidi Gillette'ten Yvette Guilbert'e kadar. Giysi dolabının üzerinde Çin tiyatrosunun kahramanları, tahtadan Rus meleklerinin arasında rol yapıyordu. Onur köşesinde ise Harpo Marx'ın

(bir "numarasında" inek memesi olarak kullandığı) imzalı lastik eldiveni bulunuyordu. Ona ait herhangi bir oda, bir karnavaldan arta kalmış nesnelerle tıka basa dolu bir tiyatro deposunu anımsatırdı. Değerli antik parçalar koleksiyoncusunu çağrıştıran bir şey yoktu. Belirli bir düzen, ya da bir bütünlük izi de yoktu. Sıralamasında bir tek yönetici güç vardı: çelişkiler. Ve bütün bunların üzerinde o, estetikle dalgasını geçiyordu.

Ama kitaplar onun gerçek tutkusuydu. Kitaplığı dinmek bilmeyen bir devinim içindeydi, burada kitaplara dinlenme izni yoktu: yapıtların ciltleri hiç yerli yerinde kalmazdı: her yerden fışkıran kitap aralıklarını (el altında ne varsa ondan yapılmış) her yerde görebilirdiniz: sayfa kenarları aldığı notlarla hatta çizimlerle doluydu, satırların çoğu renkli kalemlerle işaretlenmiş ya da altları çizilmişti. Odadaki her şey bu burgaçta yitiyordu? Bununla birlikte odanın görüntüsü sık sık değişirdi. Ve bütün bu kitap, tıpkıbasım ve ilginç nesneler yığını —ilkel düşünbilim araştırmalarından ondokuzuncu yüzyıl resimli bilmecelerine kadar— her şey bir çeşit kil gibi yoğuruluyordu: heykeltraş onları yeniden kalıba döküyor, hepsini bir sonraki yapıtı için kolayca biçimlendirebileceği bir gerece dönüştürüyordu. Bütün bu harmanlama ve esneklik anlaşılmazsa Eisenstein'ın sanatını besleyen temel besin de ya küçümsenir ya da çok abartılır.

Eisenstein sinema dünyasına girdiği zaman şöyle karar verdi: Sanat mucizesini gerçekleştirmenin vaktidir. Ancak daha fazla çalışırsak simyacının tılsımlı taşını bulur ve bütün maddeleri altına dönüştürebiliriz. Ve bu —insanların ruhlarını titreştiren bileşimin— saf altının bizim sanat sineması olarak bildiğimiz şeyle ortak hiçbir noktası yoktur. Yeni bir sanat dalı, tüm bilimlerin ölümsüz bütün diğer sanatlar —duvar resimleri, senfoni, antik tiyatronun trajik ayinleri— ile buluştuğu bir noktada, coşturuculuğun var olduğu ve kullanılmayı beklediği bir yerde biçimlenir.

Eisentein'ın sanatını anlayabilmek için, kişi onun filmlerindeki tamamlanmamış araştırmayı ve araştırmalarında da —hiçbir zaman çekmediği— filmleri görebilmelidir.. Belki de bütün bu nedenlerle ve boşa harcayacak, sorunları irdeleyecek zaman olmadığından *Potemkin* onun başarıyla tamamladığı tek yapıtı oldu.

*
* *

Günümüzde estetik bildiriye çok az saygı duyulmaktadır: bugün hangi sanatçı sözcüklere değer vermektedir? Ama bu konuda bizim kuşağımızın davranışı farklıydı. İnsanlar tam olarak üstesinden gelemeseler de, birtakım savlar ortaya atarlar ve yandaş toplarlardı. Bütün genç yönetmenler bu noktaya kadar birer "araştırmacıydı." Tasarım aşamasında bir kısıtlama yoktu, fakat tasarıları gerçekleştirdikleri filmlerde ender olarak yer alırdı. Böylesi araştırmalar, kurgulamada, güncelerde, duyguların en aza indirgendiği kayıtlarda yitip giderdi. Madde, düş dünyasının zenginliğini taşımıyordu. Böyle eski defterleri okumak kolay değildir. Kullanılan dil bile bir başka zamana özgüdür.

Eisenstein'ın ilk film yazıları kendine özgü bir bireysellik içindedir. Kişi birbirini kovalayan sıradışılıktan şaşkınlığa düşer: en alışılmadık sanat düşünceleri öğretici, duygudan uzak bir tonda bilimsel bir sözcük dağarcığıyla aktarılmıştır:

Tiyatronun temel gereçleri izleyicinin kendinden —ve bizim kılavuzluğumuzda bu izleyicilerin istenilen yöne (ya da duygulanıma) çekilmesinden— kaynaklanır, ki bu da (uyaran, duyuran, sağlık eğitimi yapan, vb.) her işlevsel tiyatronun asal görevidir. Bu amaç için gereksinme duyulan silahlar tiyatronun bir yana bırakılmış donanımındadır. (Ostuzhev'in "güzel şarkıları" primadonnanın pembe çoraplarından daha değerli, bir timbal dinletisi Romeo'nun kendi kendine konuşmasından, ya da şömine üzerindeki cırcır böceği, izleyicilerin başı üzerinden ateşlenen bir toptan daha az önemli değildir.) Çünkü her biri kendi yöntemiyle bizi bir tek ülküye götürür — bireysel kuralları aracılığıyla kendi çarpıcılık *alanlarına.*

Bu 1923'te yazılmıştı, ve biz katı öğreticilikle, daha alçakgönüllü türler (örneğin vodvil ve sirk) şaşırtıcı düzenlemeler ve bazı genel geçer numaralar kullanarak savaşıyorduk — şimdi bunlar ne kadar da eskimiş geliyor. Bununla birlikte dikkat edin, bu genç insanlar ne bilimsel terimlere başvuruyordu ne de daha sağukkanlı anlatım biçimleri deniyordu. Gene de hiç kimse baş kadın sanatçının çoraplarından "ülkü" ya da "silah" diye sözetmiyordu. Eisenstein LEF dergisi savlarından yararlanmış gibi görünüyor: işlevsellik, doğruluk, toplumsal gereksinim. Ama (Ostrovski'nin müzik salonu için kullandığı) canlı bir sirk çağrışımı taşıyan, nesnel "çarpıcılık" sözcüğünün yapıcılıkla çok az ortak yanı vardı. Eisenstein'ın bir yazısının yayımlandığı

LEF'in aynı sayısında bir de fotoğraf yer alıyordu, uygulamada LEF: iki koltuk birleştirilerek yatak düzenine getirilmişti. Hayır, Sergey Mikayloviç'in "ülküsü" başka öğelerin bileşimiydi.

Eisenstein'ın sinema yazılarını anlayabilmek için kişi onun senaryo tanımını anımsamalıdır. Meyerhold'un öğrencileri, bir senaryoya öğretmenlerinin bir oyunu algıladığı biçimde bakıyordu. Bir tek yazar vardı — yönetmen. Sahne düzeni ve roller bir yapımın gerçek dilidir (yazınsal bir senaryo yalnızca çağrışımların çıkış noktası demektir) ve film devinim ve kurgu ile oluşturulur. Senaryo —Eisenstein'ın tanımıyla (20'lerin sonlarında)— bir olayın duygusal olarak algılanmasıdır; yönetmen ise bunu görüntülerle yorumlar.

Birçok yönden Sergey Mikayloviç'in sinema yazıları, onun kusursuz bir senaryoya dayanan kusursuz filmleri ile çakışıyordu. Düşünceleri ya da daha yerinde bir deyişle duyguları, genellikle filmlerindeki gerçekliği aşıyordu. Ve böylece o sayısız çağrışım kümelerini çılgınca kâğıda döküyordu: onun kavramları yeni bir şeyde kök salacaktı, ama henüz sanatta değil.

Eski ile Yeni filminde paravan sahnesini tümüyle coşturuculuk üzerine kurmuştu. Bu sahnedeki başrolün niçin çiftçiler tarafından değil de (utangaç davranışları onlara ikinci dereceden bir rol verdirmişti) "arı sinema" yoluyla canlandırıldığını açıklarken, yönetmen olayın kurguyla elde edilen iç coşturuculuğuna değinerek, tartışmalara son vermişti:

Öyle bir sahne düşünün ki Musa çölün ortasında bir kayaya bir çubukla vurarak su dolu bir ırmak oluşturuyor ve susuzluktan kıvranan binlerce kişi kendini oraya atıyor,

ya da tanrı tanımazlar, altından bir dananın çevresinde çılgınca dansediyor,

ya da yüzlerce çılgın yandaşı ile birlikte Şaksei-Vaksei yobazların kılıçları üzerine atılıyor,

ya da hatta acılar içinde kıvranmayı erdem sayan din adamının coşkusunu gözünüzün önüne getirin, işte o zaman sahnemdeki kalabalığın duygusal çoşkunluğunu içinize sindirerek görüntüleri ters açıdan değerlendirebilirsiniz[1].

---

[1] 1946-47 yıllarında yazılan ve Eisenstein'ın 1964'de yayımlanan seçme yapıtlarının III. cildinde yer alan bitmemiş bir kitabın (1946'da yazılmış) "Pathos" adlı bölümünden.

(Yazılarında alçakgönüllü "hatta" sözcüğüne dikkat edin — ayrıca sık sık "çılgınca" deyişiyle de karşılaşabilirsiniz.)

Şimdi, dikkatimizi sahnedeki insanlara çekmiş olması gerektiğini, vb. açıklamak için büyük bir sanatçıyı, eski senaryo kavramları ile sorgulamaya kalkışmak anlamsız olur. Aynı zamanda biz onun nasıl bir sinema oluşturabileceğini de bilmiyoruz. Çoğunlukla ve kendi dışındaki nedenlerle filmleri bitirilemedi ve araştırmaları da hep yarım bıraktırıldı.

GRİGORİ KOZİNTSEV

KİŞİSEL BİLDİRİ*
Bir Berlin Gazetesi İçin, 1926

YİRMİ sekiz yaşındayım. 1918'den önceki üç yıl boyunca öğrenciydim. Önceleri bir mühendis ve mimar olmak istiyordum. İç savaşta, Sovyet ordusunda istihkâmcıydım. Bu işi yaparken, bütün boş zamanlarımı sanat ve tiyatro sorunlarını inceleyerek geçiriyordum: özellikle tiyatro tarihi ve kuramı. 1921'de Proletkult'a tiyatro bezemcisi (dekorcu) olarak girdim. Proletkult Tiyatrosu, yeni Rus devlet yapısının ülküsüne uygun düşecek yeni sanat biçimlerinin peşindeydi. Oyuncu birliğimiz gerçek sanatı yaratmaya çalışan genç emekçilerden oluşuyordu, onlar bu amaca yeni bir kişilik, dünya ve sanata yeni bir bakış açısı getirmişlerdi. O zamanlar onların sanatsal düşünceleri benimkiyle tam olarak çakışıyordu, bununla birlikte başka bir sınıftan olan ben onların vardıkları sonuçlara ancak uzun bir düşünme sürecinden sonra ulaşabiliyordum. Daha sonraki yıllar yoğun bir çabalama dönemiydi. 1922'de Birinci Moskova Emekçi Tiyatrosu'nun yönetmeni oldum ve Proletkult yönetimine tümüyle aykırı düştüm. Proletkult üyeleri Lunaçarski'nin çözümlemelerine neredeyse yapışmışlardı: eski gelenekleri sürdürmek ve sanatsal etkinliklerin devrim öncesi sorunlarıyla uyuşmak. Ben, sanatta yeni toplum koşullarına uyum sağlayacak anlamlı yapıtların ve *yeninin* peşinde olan LEF'in (Sol Cephe) sarsılmaz bir dayanışmacısıydım. O zamanlar içlerinde gelecekçi (fütürist) Meyerhold ve Mayakovski'nin de bulunduğu bütün gençler

*Kaynakça'da No.14'e bakınız.

ve yenilikçiler yandaşımızdı: en katı biçimde bize karşı olanlar ise gelenekçi Stanislavski[1] ve oportünist Tairov'du.

1922-23'de Emekçi Tiyatrosu'nda üç oyun sahneye koydum: ilke olarak bu oyunların sahnelenmesi, o zamanlar "etki" olarak adlandırdığım, tiyatro öğelerinin matematiksel incelenmesiydi. İlk yapımda *The Sage* (Bilge), klasik bir oyunu birbirinden bağımsız öğelerin "gösteriler"i olarak ele almıştım. Olay bir sirkte geçiyordu. İkinci yapım *Do You Hear, Moscow ?* (İşitiyor musun, Moskova ?) da tiyatro görüntülerini gerçekleştirmek için, matematik açımlamalarla uygulayım araçlarını kullandım. Bu yeni tiyatro efektlerinin ilk başarısıydı. Üçüncü yapım *Gas Masks* (Gaz Maskeleri) çalışma saatleri içinde bir havagazı işliğinde sahneye koyulmuştu. Makineler ve "oyuncular" birlikte çalıştı: bu da ilk kez olarak tümüyle gerçek, katışıksız nesnel sanat olarak belirtildi.

Böylesine bir tiyatro anlayışı kişiyi doğruca sinemaya götürür: başka hiçbir yöne çekilemeyen nesnellik yalnızca sinema dünyasında yer alabilirdi. İlk filmime 1924'de başladım, film Proletkult üyeleriyle birlikte yapılmıştı ve adı da *Strike* (Grev) di. Filmde herkesin anladığı biçimde bir öykü yoktu: bir grevin aşamaları ve "çarpıcı kurgu" vardı. Benim sanat görüşüme göre, kendiliğinden yaratıcılığa değil, çarpıcı öğelerin gerçekçi yapısına bağlı kalmıştık: bu öğelerin herbiri, her şeyden önce inceden inceye hesaplanıp çözümlenmeliydi: en önemlisi buydu. İster öyküde (sözcüğün herkes tarafından benimsenen anlamıyla) çarpıcı öğeler olsun, ister bütün bunlar *Potemkin*'imdeki gibi bir "öykü çatısı" altında kullanılmış olsun, benim için aralarında hiçbir ayırım yoktur. Ben, Almanya'da sık sık suçlandığım gibi, ne aşırı duygusal ne de kana susamış biriyim. Ama gene de bütün bu özelliklerle içiçeyim: bunun yanı sıra en yüksek gerilimi elde etmek ve istenen tepkiyi oluşturmak amacıyla, bütün bu öğeleri elimizdekilerle birleştirmenin ancak bir kışkırtma ile sağlanabileceğinin de farkındayım. Bunun tümüyle bir hesap işi olduğuna, ve burada "gerçek yaratıcı dehanın" yeri olmadığına kuşkum yok. Burada parlak zekâya, en kullanışlı betonarme yapının tasarısına duyulan gereksinim kadar yer vardır.

---

[1]Alman basını, benim isimsiz oyuncularımı, "sıradan insanlarımı", "can düşmanımı" Moskova Sanat Tiyatrosu'nun sanatçıları olarak tanımladıkça hep eğlenmişimdir.

Sinema ile ilgili genel görüşlerime gelince, sinemayı bir bildiri sunma aracı olarak algıladığımı açıklamalıyım. Bence, "niçin" sorusunu tam olarak ortaya koymadıkça, kişi bir film üzerinde çalışmaya başlayamaz. Hangi gizli duygular ve tutkular üzerinde spekülasyon yapmanız gerektiğini saptamadıkça bir şey yaratmak olanaksızdır — kullandığım deyimi bağışlayın, "hoş" olmadığını biliyorum ama profesyonelce ve tam karşılığıdır. Biz izleyicilerin tutkularına çobanlık ederiz ama aynı zamanda bir güvenlik kapakçığı, bir paratoner kullanırız ve işte bu da bildiridir. Sanırım bu bildirileri yok saymak ve enerjiyi boşa harcamak kuşağımızın en büyük suçudur. Benim için ve kendi içinde bir filmin bildirisi büyük bir sanatsal gizilgüçtür, bununla birlikte bir bildiri, *Potemkin*'de olduğu gibi, her zaman siyasal, yani bilinçli bir biçimde siyasal olmak zorunda da değildir. Hiçbir bildiri getirilmediğinde, filmlere bir zaman öldürme aracı, yatıştırıcı ya da uyutucu olarak bakıldığında, bildiri yokluğu, varolan dinginliğin sürdürülmesi ve koşulların izleyiciye olduğu gibi benimsetilmesi yönünde yorumlanabilir. Sanki "sinema topluluğu" kilise topluluğuymuş da iyiyi, ölçülüyü, yurttaşların uçup giden umutlarını eğitmek zorundaymış gibi. Bu Amerikan sinemasının "mutlu son" denilen düşün biçimi değil midir?

Bana *Potemkin*'in Alman uyarlamasının filmin siyasal gerilim gücünü zayıflattığı ve aşırı duygusallığa sürüklediği söylenmiştir. Ama gene de biz her şeyden önce tutkulu, duyarlı kişiler değil miyiz? Görevlerden ve amaçlardan habersiz olduğumuz düşünülebilir mi? Zayıf yerleşik düzen'in alacakaranlığında yiten Berlin ve savaş sonrası Avrupa'sında filmin başarısı, varlığını sürdürmeye çalışan insanlığın yargılanması olarak ele alınmalıdır. Salt bu nedenle duygusallık aklanmamış mıdır? Bu filmin bildirisi, kişinin başını dik tutması ve kendini bir birey, bir insan, insan olma yolunda bir kişi olarak duyumsamasını sağlamaktır.

Potemkin Zırhlısı 1905 devriminin yirminci yıldönümü için yapılmıştı ve 1925 Aralığına hazır olmalıydı: yapım için üç ay — bu Almanya'da bile yapımcılık rekoru sayılır. Filmin kurgusu için, 15.000 metre filmin kurgulanması için bana iki buçuk hafta bırakıldı.

Bütün yollar Roma'ya çıksa bile —giderek uzun dönemde tüm gerçek sanat yapıtları aynı anlaksal düzeye gelse de— ne Stanislavski ve Sanat Tiyatrosu'nun, ne de Proletkult'un bu konuda herhangi bir şey yaratamayacağını vurgulamam gerekir. Uzun zamandır Prolet-

kult'la çalışmıyorum. Proletkult'takiler tiyatroda kalmayı sürdürürken, ben sinemaya geçtim. Görüşüme göre, bir sanatçı tiyatro ve sinema arasında bir seçim yapmalıdır: eğer gerçekten bir şeyler yaratmak istiyorsa aynı anda ikisinin birden "egemenliğine giremez."

Potemkin Zırhlısı'nda hiç oyuncu yoktur,[2] bu filmde yalnız gerçek kişiler yer almıştır ve yönetmenin görevi de doğru kişileri bulmaktır; tanrı vergisi yaratıcı yetenek yerine doğru dış görünüşleri arıyorduk. Her şeye bir devlet sorunu olarak bakılan Rusya'da böyle bir çekim yöntemi uygulamak olanaklıdır. "Hepimiz birimiz-birimiz, hepimiz için" savsözü, perdede yalnızca bir alt yazı olmaktan çok daha ötelerde bir şeydir. Denizcilikle ilgili bir film yapıyorsak tüm donanma emrimizdedir; eğer söz konusu bir savaş filmiyse tüm Kızıl Ordu hizmetimizdedir; yok eğer konu tarımsa birçok tarım komiseri yardıma koşar. Biz filmlerimizi ne salt kendimiz, ne yalnızca sizler ne de şu ya da bu kişi için çekiyoruz, filmlerimiz herkes içindir.

Almanya ve Rusya'nın sinema konusunda işbirliği yapmasının harika sonuçlar doğurabileceğinden kuşkum yok. Alman uygulayım (teknik) gizilgücünün yaratıcı Rus ateşiyle birleşmesi olağanüstü birşeyler üretebilirdi. Ama benim Almanya'da çalışmam olası değildir. Bana yaratma gücü veren ülkemi bırakıp gidemem. Belki de size sanatsal yaratıcılıkla toplumun tutumbilimsel temeli arasındaki ilişkilerin Marx'çı açıklaması yerine Antaeus söylencesini anımsatarak kendimi daha iyi anlatabilirim. Ayrıca, Alman film işleyiminin basmakalıp öğelerin peşinden ayrılmama eğilimi ve güdülen kâr amacı benim için burada çalışma koşullarını olanaksız kılmaktadır. Elbette insanların saygı duyacağı Alman filmleri vardır, ama şimdilik bir *Faust*'un ya da *Metropolis*'in bir yandan pornografi öte yandan aşırı duygusallık gibi birtakım ucuzluklar arasından yolunu bulabilmesi gerekmektedir. Alman filmleri gözüpek değildir. Biz Ruslar kaybetmektensa boynumuzu kırmayı yeğleriz. Ve böylece, şimdilik, yurdumda kalacağım. Şu sıralar kırsal bölgede, yeni tarım politikası için yoğun bir ekonomik çatışmanın anlatıldığı bir film çekiyorum.

---

[2]Eisenstein, yalnızca *Potemkin*'in Avrupa ve Amerika'da gösterime girmesi sırasında bu yarı-hakikat üzerinde inatla direnmiştir; bununla birlikte birkaç oyuncu yardımcısının filmdeki işlevinin kesinlikle *rol yapma* olmaması bunu haklı çıkarabilir. Belki de *Potemkin*'in "Moskova Sanat Tiyatrosu üyeleri" tarafından oynandığını belirten uyduruk tanıtım öyküsü, Eisenstein'ın bu aşırı sözleri söylemesine neden olmuştur. —*J.L.*

İŞÇİ FİLMLERİ YAPMANIN YÖNTEMİ*

BİR film yapmanın yalnızca tek bir *yöntemi* vardır: çarpıcı kurgu. Bunun ne olduğunu ve niçin kullanıldığını öğrenmek için, çok düzensiz ve anlaşılmaz olmakla birlikte film yapısına yaklaşımımın anlatıldığı *Cinema Today*[1] (Günümüzde Sinema) adlı kitaba bakınız.

Bizim sinemaya yaklaşımımız şunları getirmektedir:

1. Yapıt için belirli bir amaç. İzleyici üzerinde yararlı, duygusal ve ruhbilimsel etki: bu, uygun olarak yönlendirilmiş uyarıcı öğeler zincirinden oluşur. Ben bu *toplumsal yarar getiren etkiye yapıtın içeriği* diyorum.

Dolayısıyla, örneğin bir yapımın *içeriğini* tanımlamak olasıdır. *İşitiyor musun Moskova*?: toplumsal bir başkaldırıda saldırgan tepkelerin en üst düzeydeki gerilimi. *Grev*: aralıksız (rahatlama duygusu verilmeksizin) tepkeler birikimi, yani dikkati çatışma tepkelerine (ve sınıf sesinin yükselmesine) çekmek.

2. *Uyarıcı öğelerin seçimi.* İki yöndedir. Uyarıcı öğelerin kaçınılmaz olarak belli sınıflara seslendiği olgusunu doğru bir şekilde değerlendirmede, belli uyarıcıların, yalnızca belli bir sınıftan izleyici üzerinde belli bir tepki (etki) uyandırabileceği dikkate alınmalıdır. Daha kesin bir etki yaratmak için izleyici, mümkünse profesyonel bir çizgide birleştirilmelidir. Gece kulüplerindeki "ayaklı gazete" gösterilerinin yönetmeni bile, farklı izleyicilerin, diyelim ki metal işçilerinin ya da dokuma işçilerinin, aynı yapıta farklı yerlerde farklı tepki gösterdiğini bilir.

Hareketli anlatımlarda, bu türden bir sınıf "kaçınılmazlığı," izleyicilerden birinin özel koşullarından kaynaklanan nedenlerle, sahnelerden birinin şaşırtıcı bir şekilde kesilmesi olayıyla örneklenebilir: *Grev* 'de-

---

*Kaynakça'da No.8'e bakınız.

[1] Alexander Belenson, *Cinema Today* (Günümüzde Sinema), Moskova 1925.

ki kesimevi bölümünden sözediyorum. Bu bölümün belirli bir halk tabakası üzerinde yaptığı yoğun kanlı çağrışım etkisi iyi bilinir. Kırım sansürü, bunu —yüznumara sahnesiyle birlikte— kesmişti bile. (Bir Amerikalı *Grev*'i gördükten sonra, böyle keskin çağrışım öğelerine izin verilmemesi gerektiğini belirtti: ayrıca film yurt dışına gönderilmeden önce bu sahnenin tümüyle çıkartılmasının da şart olduğuna değindi.) Kesimevi sahnesindeki olağan "kanlı" görüntülerin belirli bir işçi kitlesinden oluşan izleyiciler üzerinde hiçbir korkutucu etki uyandırmaması da aynı basit nedenlere dayanır: öküzün kanı bu işçiler arasında ilk olarak kesimevi yakınındaki yan ürünler fabrikasını çağrıştırmıştır. Sığırların kesilmesine alışık olan köylüler için de bu öğenin pek bir önemi yoktur.

Bu uyarıcı öğelerin seçiminde izlenmesi gereken bir başka yöntem de bu uyaranların sınıf yaklaşımına uygun olmasıdır.

Olumsuz örnekler: piyasada yer alan kentsoylu (burjuva) yapıtların çoğu için son derece önemli olan cinsel çarpıcılık öğelerinin çeşitliliği: *Caligari*'de kullanılan dışavurumculuk örneğinde olduğu gibi, kişileri somut gerçekliklerden uzaklaştırma yöntemleri, ya da Mary Pickford'un tatlı orta sınıf zehiri, bizim sağlıklı ve gelişmiş izleyicilerimiz üzerinde bile etkili olabilen, bütün orta sınıf eğilimlerinin bencilce kullanılan ve dizgesel olarak öğretilen öğeleri.

Kentsoylu sineması, sınıf yasaklarını en az bizim kadar bilmektedir. New York sansür tüzüğünde[2], filmlerde kullanılması istenmeyen izleksel çarpıcılık öğelerinin bir listesini bulduk: "işgücü ve sermaye arasındaki ilişkiler"in yanısıra "cinsel sapkınlık", "aşırı şiddet", "bedensel görünüş bozuklukları" da yer alıyordu.

Uyarıcı öğelerin incelenmesi ve bunların belirli bir amaca yönelik kurgusu bize *biçim* sorunuyla ilgili tüm gereçleri sağlar. Görüşüme göre içerik, izleyiciye belirli bir sıra izlenerek gösterilen *bir dizi şokun nesnesi olan her şeyin özetidir*. (Ya da daha kabaca açıklarsak, dikkati yoğunlaştıracak gereç yüzdesi ne kadar yüksekse, uyandırılan acı duygulanım da o kadar yüksek olur.) Ama bu gereç, istenen etkiye yol açacak ilkelerle uyuşacak biçimde düzenlenmelidir.

Biçim —yapıtın gerçekçi yönden somut anlatımıyla— bu vazgeçilmez yüzdeyi de beraberinde getiren uyarıcı öğelerin yaratılması

[2]E. bu denetleme kurallarını 1911'de New York'da basılan bir kitaptan aktarıyor, *The Art of the Motion Picture* (Sinema Sanatı), ama bu başvuruyu tam olarak belirleyemedim. —*J.L.*

ve bir araya getirilmesi demek olan belirli birtakım gereçler aracılığıyla *amaçların gerçekleştirilmesidir*.

Kişi ayrıca "çarpıcılık anlarını" yani toplumsal yaşamın gidişi ya da olayların akışı ile ilgili olarak geçici bir biçimde alevlenen tepkileri de aklında bulundurmalıdır.

Bunlarla çelişen bir dizi "tükenmek bilmez" çarpıcılık görüngüsü ve yöntemi de vardır.

Bunların bir bölümü içinde sınıfsal yararlılığı da bulundurmaktadır. Örneğin, sağlıklı ve bütünleşmiş bir izleyici kitlesi sınıf çatışmasının anlatıldığı bir sanat yapıtına her zaman bir tepki gösterir.

Bunlarla eş değerde olmak üzere, ölüme meydan okuma eylemleri, çift anlamlılıklar ve benzerleri gibi "yansız" çarpıcılık etkileri de vardır.

Bunların özgürce kullanılması karşı-devrimci özün iletilmesinde *sanat için sanat* anlayışına yol açar.

Çarpıcılık anlarında olduğu gibi, kişi ideolojik olarak, bu yansız ve rastlantısal çarpıcılık öğelerine kesin gözüyle bakılamayacağını, bunların kendi başlarına değil bizim için gerekli olan koşulsuz tepkeleri uyandırmak amacıyla ve toplumsal ereklerimiz doğrultusunda belirli bir nesnellikle birleştirmeyi umduğumuz, toplum açısından yararlı koşullu tepkelerin geliştirilmesinde yalnızca bir yöntem olarak kullanılması gerektiğini unutmamalıdır.

Bu bildirinin suçlayıcı tonu (*Potemkin*'in Almanya'daki başarısı üzerine Berlin'e yaptığı kısa yolculukta yazılmıştır) Eisenstein'ın gençlik yazılarının bir özelliğidir. O sinema ve tiyatro ile ilgili devrimci ülkülerinin karşı çıkmalara neden olacağını biliyordu ve halka verdiği bütün demeçlerinde saldırgan bir tutum izliyordu. İlk bildirisi olan "Çarpıcı Kurgu", tiyatro uğraşının sonucu olarak sinemaya da aynen uyguladığı "çarpıcı kurgu" yönteminden hemen önce 1923'de yayımlandı. İki yıl sonra konusu ilk filmi *Grev*'le ilgili olan bir başka önemli bildiri daha yayımladı.

SOVYET SİNEMASI*

ETKİN ve ülkücü bir kültürde, hesap defteri tutma ve sayılama bilgileri bu kitabın konusunu oluşturamaz. Bu gibi durumlarda, kişi hoşgörüsüz, bağışlamaz ve köktenci olmak zorundadır. Aynı zamanda bu kayıt raflarında (arşivlerde) unutulacak bir sorun da değildir. Biz kendimizi hergün tartışmalara, yanlışlara, düzeltmelere ve yeni yanlışlara hazırlamalıyız.

Bu kitabın bana ayrılan bu bölümünü, Sovyet kültürünün, on yıllık varoluş süresinin yedisinde (üç yıl tiyatroda, dört yıl sinemada olmak üzere) hizmet verdiğim bölümünü ilkelerim doğrultusunda, çözümlemek üzere kullanacağım.

Önünüzdeki salt bir inceleme yazısı değil, bir bakıma bir ülkücülük programıdır.

Dolarla yönetilmeyen bir sinema: öyle ki bir kişinin cebinin, diğer kişilerin harcamaları sonucu doldurulmadığı; iki üç kişinin cebi için değil, 150 milyon insanın kafası ve yüreği için filmler yapan bir sinema işleyimi düşleyin. Her film kafaları ve yürekleri etkiler, ama kural olarak bu filmler özellikle kafalar ve yürekler için üretilmez. Filmlerin çoğu, iki üç cüzdanın çıkarı düşünülerek yapılır: bunlar yalnızca rastlantısal olarak milyonların kafasını ve yüreğini etkiler.

Ansızın yeni bir dizge doğuyor. Özel kâr çıkarına dayanmayan, çoğunluğun gereksinimlerine yanıt veren bir sinema oluşturuluyor. Böyle bir sinemayı düşlemek bile zordur, giderek olanaksızdır; ama kişi Sovyet sinemasını incelerse bunun olanaksız değil, çoktan gerçekleştirilmiş olduğunu görür.

---

*Kaynakça'da No.68'e bakınız.

Bununla birlikte, böyle bir sinema oluşturmak için belirli önkoşullara gereksinim vardır. Alım-satım yarışması ortadan kaldırılmalıdır. Büyük cepler, küçük cepleri öğütmemelidir: büyük balık kendinden daha büyüğü tarafından yutulmamalıdır. Bu ilişkiler zincirine ulaşmanın en basit yolu, büyük balığı yok edip gereksinim duyduğu besini elinden alarak, küçük balıkları diğer sürülerle ortak çıkarlarda birleştirmektir.

1917'de Rusya'da buna benzer bir şey oldu. Bireyci şişman balinalar, küçük balıklardan oluşan büyük bir ortaklaşmacı balinadan ürktü. Bu şişman bireyci balinalar denizlere ve okyanuslara kaçarken, yöneticilerinin gövdeleri altında ezilen 150 milyonluk güçlü topluluk kendi kendisinin efendisi oldu: ortaklaşa görkemli işler başarmanın görkemli ortaklaşmacı efendisi. Herkes kendi kişisel çıkarlarını korudu ve hâlâ da korumaya devam ediyor: ama bunun hoş yanı, bu çıkarların hiçbirinin komşunun çıkarlarıyla çatışmamasıdır, nedeni de bütün bu kişisel çıkarların bir tek amaca yönelik olmasıdır. Artık enerji ve gücün karşılıklı olarak boşa harcanması yoktur: bunun yerine, bütün bu çıkarlar doğrultusunda kullanılan en büyük bir ortak enerji birikimi vardır.

Bu çıkarlar sınıf çıkarlarıdır, yani 1917'de yönetimi ele geçiren emekçi sınıfının çıkarları. Bu sınıf birliğe, ortaklaşmacılığa ve işbirliğine dayalı tek bir organdır. Bu sınıf eğer herkes doyurulacaksa bunu başarmanın en kötü yolunun arkadaşını boğazlamak olduğu gerçeğini anlamıştır. Bunun sonucu olarak, bu sınıf birbirini boğazlama dizgesine son vermiş ve sağlıklı bir işbirliği dizgesi kurmuştur.

Bu sınıf, genel çıkarlar doyurulursa bireysel çıkarların da yerine getirileceğini anlamıştır. Bireysel yarışmacılığın yerini planlanmış ortaklaşmacı yapıcılık almıştır. Bu, utku kazanmış emekçi sınıfının amacıydı, ve bunun somutlaşmış örneği toplumsal merkezcilik ve tekelcilikteydi. Bunlar ilk Sovyet devletinin sarsılmaz temelinin bir bölümünü oluşturur: ve ikisi de tek merkezden yönetilen yoğun üretici güç ve araçlar yardımıyla elde edilmiştir. Dizge olmadan düzenli kaynaklar, merkezcilik ve tekelcilik olmadan da dizge olamaz. Akılcılık, çalışan kitlelerin çıkarını sağlamak amacına yönelik bütün yapıcı işlerde görev alan kitlelerin katkısı olmaksızın düşünülemez.

"HER AŞÇI YÖNETMEYİ BİLMELİDİR"

Kırmızı şala sarınmış bir kadını gösteren bir Sovyet afişi "düşülkeci" (ütopyacı) Lenin'in bu tümcesini taşır. Bu, önder Lenin'in öğretisidir; ve Sovyetler Birliği'ndeki her aşçı, bu kadının yönetmeyi bilmesi gerektiğini bilir. Üstelik o gerçekten yönetir de. Sovyet Meclisi'nde, Parti Meclisi'nde, Kadınlar Meclisi'nde ve sendikada sözcü olarak, yönetir, gelişime katkıda bulunur ve devlet siyasetini eleştirir. Bu eleştiriler gereklidir, çünkü bu yeni ve denenmemiş toplumsal yapıdan daha başka nerede yanılgılar ve umulmadık durumlarla karşılaşabiliriz?

Tek bir organ olan işçi ve köylü devletinde halk, devletin yaratıcı enerjilerini müthiş bir dikkatle izlemeli, denetlemeli, bunlar üzerinde yoğunlaşmalıdır. Çünkü tek bir bölümde yanlışlıklar ve aksilikler olursa, eğer tek bir parça bozulursa bütün dizge bunun acısını çeker. Eğer ülkenin bir bölgesinde tahıl üretimi kötü giderse, bu yıkım daha talihli bir bölgedeki birkaç istifçiyi zenginleştirmez; ekin üretimindeki başarısızlık, devletin çıkarlarıyla kendi çıkarlarını bir tutan tüm emekçiler ve çiftçi köylüler için ortak bir yıkım olur.

Ama gene de Sovyetler ülkesi henüz bir cennet değildir; çevresi her yönden az ya da çok dost olmayan komşularla kuşatılmıştır. 1917'de sürülüp atılan şişman balinalar, istekle, bu yeni toplumsal yapıya bir yumruk indirme fırsatı kollamaktadırlar. Bu ilişkiler zinciri, siyasetimiz gibi, sanatımıza da kendine özgü bir kişilik kazandırmıştır. Merkeziyetçilik ve tekelcilik Sovyetler Birliği'nde sinemanın örgütsel yöntemini belirler, ve emekçi sınıfının egemenliği de diğer kültürlerden farklı olan kültürümüzün, özellikle diğer ülkelerin sinemasından ayrılan sinemamızın "etkin" ve ülkücü kişiliğini ortaya koyar.

Lenin "Sinema bütün sanatlar içinde en önemli olanıdır" demişti. Biz buna bütün varlığımızla inanıyoruz. Sinemamızda yer alan biçim, örgütleme ve uygulayım yenileşmesi yalnızca toplumsal yenileşmenin, toplum düzeninin ve bunun uyandırdığı yeni düşünce biçimlerinin bir sonucudur. Sanatta yenileşme, isteğe bağlı değildir; bu ancak yeni toplum biçimleriyle saptanır. Toplumsal düzeni kavrama, sanatçıların yolunda yavaş yavaş ve matematiksel bir biçimde ilerlediği ve ancak büyük bir çaba harcadıktan sonra ulaştığı en yüksek amaçtır. Toplum düzenine uygun düşen bir sanat doğal ayıklama kurallarına göre gelişir; içinde görev almaya çalıştığı toplumsal düzene uymayan bir sanat zarar görür; öte yandan bizim üstün sanat anlayışımıza ters düşen bir toplum dizgesi de silinip gider.

Sinema Sovyetler Birliği'nden başka hiçbir ülkede, şu üç merkezcilik biçiminin bileşiminden yarar sağlamamıştır. Bunlar: ekonomik üretim merkezciliği, düşünyapısal (ideolojik) merkezcilik ve yöntem merkezciliğidir. Diğer ülkelerde de olduğu gibi, Sovyet sineması bizim önde gelen işleyimlerimizdendir, ve örgütsel olarak diğer kamulaştırılmış işleyimlerimiz gibi yönetilir. Sovyet filmlerinin hem yapımı hem de satışı merkezleştirilmiştir. Örneğin, şu sırada Sovkino bütün film donatım ve makinelerinin alım satımını yapan işyerlerini olduğu gibi, yabancı satışları da. Sovyetler Birliği'yle tecimsel anlaşması olan tüm ülkelerde yetkili temsilciler aracılığıyla denetlemektedir. Aynı zamanda Sovyetler Birliği'ndeki tüm yabancı film alım satımını da denetler. Ukrayna ve Gürcistan gibi özerk cumhuriyetlerin filmleri dışında, Sovyet filmlerinin üretimini ve satışını tekelleştirerek, Sovyetler Birliği'ndeki ülke piyasasının yüzde altmışını denetler. Sovkino, Sovyetler Birliği'ndeki sinema salonlarını da denetimi altında tutar ve satışların yüzde yirmibeşini denetimi dışındaki salonlara verir. Kendi ulusal sınırları içersinde bağımsız olarak çalışan ve tekelciliği uygulamaya çalışan özerk cumhuriyetlerin sinema örgütleri de Sovkino ile yakın bir iş ilişkisi içindedir. Gelecekte, çeşitli sinema kuruluşlarını tek bir devlet tekeli altında buluşturacak bir sinema işleyiminin oluşacağını umuyoruz. Böyle bir birleşme sinemayı Sovyet işleyimlerinin en güçlüsü kılacak ve sonunda ekonomik denetimin değişmesine yol açacaktır. Şimdiki durumda sinema, siyaset ve eğitim kuruluşlarının denetimi altındadır, tümüyle birleştiğinde ekonomik yönetimi elbette, Yüksek Ekonomi Kurulu'na geçecektir.

Yapım merkezciliği, gerçek anlamda birleşmiş sinemaya atılan ilk adımdır. Şu sıralarda ikinci basamağı da geliştiriyoruz: düşünyapısal (ideolojik) merkezcilik. Bizim sinemanın amacının salt eğlence değil, genelde kültürel ve toplumsal ereklere yönelik olduğuna inanıyoruz. Bu amaçlar özel çıkar ve kazanç öğeleri olmaksızın izlenmelidir. Sinema bir yönden işleyimsel girişim, bir yönden de sanattır. Bu sanatın tecimsel ve ekonomik yönü, 1917 Devrimi'nin ortaya koyduğu toplumsal ve kültürel görevlere bağlı olmalıdır. Sovyet sinemasının işleyimsel yönünü tümüyle birleştirmek amacıyla yapılan tasarılar, uğrunda savaştığı fikirlerin korunmasını ve yayılmasını isteyen işçilerin kurduğu yönetim örgenlerinin yalnız ekonomik değil, her şeyden önce ideolojik sıkı yönetimini de (egemenliğini de) olanaklı kılmaktadır.

Sovyet sineması, öncelikle kitleleri eğitmeyi amaçlamaktadır. Bu sinema, onlara genel ve siyasal bir eğitim sağlamanın yollarını aramaktadır. Sovyet Devleti ve bu devletin insanlarının düşünyapısı ile ilgili geniş bir yaymaca (propaganda) çalışmasını yürütmektedir. Sovyetler Birliği'nde, Ortaklaşmacı Parti Komitesinin tanıtım kurulu tarafından yönetilen tüm sanat dalları bu amaçları izler. Sovyet sineması, Halk Eğitim Kurulu ve Siyasal Eğitim Yüksek Kurulu'nun yönergesi altında çalışmaktadır. Bizim için "sanat" salt bir sözcük değildir. Biz bunu sosyalist yapı için verdiğimiz savaşımda ve sınıf çatışmasının ön saflarında kullanılan araçlardan biri olarak görüyoruz. Sanat, örneğin, metalurji işleyimiyle aynı sınıftadır.

Sovyetler Birliği'nde sanat, toplumsal amaçlara ve isteklere yanıt verir. Örneğin, bir gün tüm dikkatler bir köye yönelir: bu köyü eski göreneklerin çamurundan çıkarmak ve onu bütünüyle Sovyet dizgesinin çizgisine getirmek zorunludur: köylüler işbirliği ve ortaklaşmacı tutumla, özel mülkiyet ve bireysel yaşam savaşı arasındaki farkı görebilmeyi öğrenmelidir.

SOS!

Parti kuruluşunun depremölçeri Sovyet yaşamının bu bölümündeki duraklamayı kaydetmektedir. Hemen, bütün toplum düşüncesi bu yöne çevrilir. Tüm ülkede basın, yazın, güzel sanatlar tehlikeyi uzaklaştırmak için harekete geçer. Savsözümüz (sloganımız) "Yüzünüzü Köye Dönün" dür. *Smiçka*, işçi ve yoksul köylü birliği kurulur. Sovyet amaçlarının düşmanları ayıklanır. En güçlü yaymaca silahları harekete geçirilir; ve toplumsal tutum yararına bombardıman başlar. Burada sinema önemli bir rol oynar.

Yine, dikkatler başka bir yönde de yoğunlaşabilir. Yabancı bir ülkeyle kopmalar olur. Savaş kaçınılmaz görünür. Sovyetler Birliği'ni savunun! Sanatın her türü durumu açıklığa kavuşturmak için ülkeyle işbirliğine girer. Neyi savunacağız? Elde ettiklerimiz hepimizindir — bunlar birkaç kişinin özel varlığı ya da yeni ele geçirilen pazarın ve belirli bir topluluğun maddi ayrıcalığı değildir.

Sovyet sinema ve tiyatrosu, büyük toplumsal görevler üstlenmiş kişilerce her gün ortaya koyulan yeni toplum kurallarına ancak ayak uydurabilmektedir. Bunları, sanat aracılığıyla "nesnel" olarak gösterecek ve yansıtacak zaman yoktur. Bu gazete ve sinema arasında başabaş bir yarıştır. Örneğin, tahıl ekimi için sıkı bir çalışma başlar. En uygun

tahıllarla ilgili tüm filmler ülkenin çeşitli bölgelerine ulaştırılmalıdır. Seçilen tohumların ekiminin gerekliliğini vurgulayan filmler köylerde tekrar tekrar gösterilir. Köylülere ekinlerin dinsel ödevlerin yerine getirilmesiyle ya da yağmur dualarıyla büyüyemeyeceği anlatılmalıdır.

1905 Devrimi'nin yirminci yıldönümü gelir. Sovyet sineması bu heyecanlı yılı yeniden yaşatmalıdır. İşçiler, Odessa ve St. Petersburg proletaryasının özgürlük için yaşamlarını esirgemeden ortaya koyduğu geçmiş tarihi öğrenmelidir. Ya da 1917 Devrimi'nin onuncu yıldönümü gelir. "*Dünyayı Sarsan On Gün*" de rol alan büyük savaşçılar geçip gitmektedir: 7 Kasım Devrimi'nin merkezi olan kasabalar değişmektedir. Henüz tanıklar hayattayken, sinema o günlerin olaylarını tam bir doğrulukla kaydetmelidir. Gençliğin elinde büyük Devrim'in görüntülü anlatımı, diğer kuşaklara esin kaynağı olacak canlı bir ders kitabı bulunmalıdır.

"Genel anlamda" tarih, kentsoylu tarihçilerin ülkücülüğüdür. Geçmişin bu "büyük" ve "ünlü" kişileri kendi sınırlı görüşlerine karşın milyonların yazgısını yönetmiştir. Onlar yaratılmış "tanrı"lardır. Şimdi bu vaktini doldurmuş romantik kahramanlarla ilgili gerçekleri ortaya dökme zamanıdır. Resmi tarihin gizli tuzakları sergilenmelidir. Artık biz, kendi sınıflarının ve soylarının çıkarı için çalışan bir avuç bilgin tarafından yüceltilen bu masal kahramanlarının toplumsal temelini öğrenmek istiyoruz. Korkunç İvan, genç Sovyet emekçisinin ilgisini bir bakıma ancak Edgar Allen Poe kadar çeker; ama Rusya'nın ekonomik durumunu güçlendirip zenginleştiren Çar, dokuma alım satımının kurucusu olarak çok daha ilginç bir kişiliktir. Korkunç İvan'ın öyküsü, onun soylu sınıfın başı, mutlak imparatora nasıl dönüştüğünü anlatmaya devam etmelidir; toplumun üst sınıfları içindeki çatışmayı, ve nasıl zayıfladıklarını göstermelidir. Temel bu olursa öykü daha gerçekçi görünecek ve vahşi bir canavar olarak anlatılan Çar'ın şeytani kişiliğiyle ilgili bir masal olmaktan çıkacaktır. Tecimen-Çar, bundan daha somut ne olabilir? Sonuncu "efendimiz" II. Nikola'yı anımsayın. Bir buçuk saat süren bir filmde gözalıcı parlaklık, yalancılık ve aldatmaca yılları ortaya saçılmıştır.

Sovyet sineması, Sovyet Devletinin kültürel amaçlarına yönelik bir araçtır. Yurdumuzda sinemanın önde gelen kişileri, halkın deniz filmleri isteyip istemediğini, sinema delilerinin onsekizinci yüzyıl giysili filmlerine tutkun olduklarını, programı yeni vahşi batı filmlerine yer

verecek biçimde değiştirmenin erken olup olmadığını, çoktandır orman filmlerinin yapılmadığını ve şimdi bunları yapmanın bir yenilik olacağını, ya da *Büyük Gösteri*'ye halkın hâlâ ilgi duyduğunu ve bu nedenle savaş filmlerine ağırlık verilmesi gerektiğini tartışarak bir köşede oturmamaktadır. Sovyetler Birliği'nde önerilecek filmler tartışması gişelere dikilmiş gözlerle sürdürülmez. Sovyet gençliğinin yaşamıyla ilgili bir film yapımı tasarlanıyorsa, sinema yönetmenleri Sovyet gençliğinin önderi olan Genç Ortaklaşmacılar Birliği'yle bu konuyu gözden geçirir. Filmin amacı çeşitli sorunlara, Sovyetler birliği'ndeki gençler arasında bir tartışma ve düşünce ortamı oluşturarak, bir açıklık getirmektir. Sevi filmleri, yalnızca izleyiciyi heyecanlandırmak için değil, aynı zamanda cinsel ilişkilere ve eskinin yerini alan yeni ahlâk ilkelerine ışık tutmak amacıyla yapılır.

Sinema diğer canlı sorunlara da aynı biçimde el atar. Konular her yandadır. Devlet etkin yöntemlerle üretim giderlerini düşürerek sıkı bir fiatları indirme çalışması yürütmektedir. Biz buna "akılcılık" diyoruz ; ama akılcılığı güç kullanarak benimsetmeyi istemeyiz. Bu anlama yoluyla gerçekleşmelidir. Durum açıklığa kavuşturulmalıdır; kitleler bu konuda aynı çoşkuyu duymalıdır. Bu bir film için büyüleyici bir konudur. Gene, yerel ve merkezi ekonomik kurumları son derece katıdır. Bürokrasi, toplumsal yapıya sızmıştır. Bu zayıflık yergi, ağlatı ya da her ikisi birden kullanılarak altedilmelidir. Sinema, küçük adamın trajedisinin yenilmez etiket düzeninden kaynaklandığını göstermelidir. Akrabalık düzeni de sinema için bir başka konudur. Bazı yönetici işçilerin aşırı gelişmiş aile bağları vardır; bunlar arkadaş ve akrabalarını çalıştıkları kurumlara sokarlar. Bu gibi yeğlemeler Sovyet yasalarınca yasaklanmıştır. Karı-koca birarada oturabilir, ama kadın eşinin emrinde bir halk dairesinde çalışamaz. Bir işe girmek için gereken koşullar, sendikalar ve iş değişim daireleri tarafından belirlenmiştir ve sinema da milyonlarca izleyiciyi, akrabalık düzeninin kötülüklerini anlatarak etkilemeye çalışmaktadır. Bu yönde, Sovyet filmleri ülkenin herkese daha iyi bir yaşam sağlama amacına yönelik tüm kültürel donanımının bölünmez bir parçasıdır.

Pek sık olmamakla birlikte bazan, biri bir filmin öğretici yapısını hiçe sayarak tecimsel yapısını geliştirme çalışmaları yanılgısına düşer. Örgütlü Sovyet toplumu bu gibi girişimleri en acımasız eleştiriler ve kızgın saldırılarla karşılar. Tartışmalar tartışmaları kovalar. Konuşmalar düzenlenir. Sorun il ve ulus kurultaylarında tartışılır, ve sonunda

Ortaklaşmacı Parti sinema konusunda, izlenmesi gereken siyaseti kesinlikle ortaya koyacak bir biçimde sonuçlanan resmi bir tartışmayı başlatır. Biz bütün ideoloji ve yöntem kurumlarının öncelikle örgütlenmiş bir topluma bağlı olduğunu ve coşkulu bir dizgede her parçanın bütünü etkilediğini biliyoruz.

Sinema işleyimimizin (endüstri) kendi içinde örgütlenmesi diğer Sovyet işleyimlerininkine benzer. Kapasitesi ne olursa olsun sinema işleyimindeki tüm emekçiler sendikaya, ve Sanat Emekçileri Birliği'nin Foto-Sinema Bölümüne üyedir. Her sinema biriminin, bütün Sovyet üretimlikleri (fabrikaları) gibi birim emekçileri tarafından seçilmiş bir üretimlik kurulu vardır. Üretimlik kurulu, emekçi haklarının, özellikle Kasım devriminde elde edilen hakların dikkatli bir savunucusudur. Üretimlik kurulu, üretimlikteki toplumsal yaşamın merkezidir. Görevlerinden biri, film üretimi üzerinde düzenli tartışmalar yönetmektir. Bu tartışma toplantılarına işleyimin tüm kollarında çalışan emekçiler katılır ve her şey bu girişime ilişkin olarak ele alınır. Yönetmenden kapıcıya, giysi yapımcısından "yıldız"a kadar herkes bu toplantılara katılır. Yönetmen tüm emekçilerin katıldığı böyle bir toplantıdan önce bir yıl sonrakinin çalışma tasarısı ile ilgili bir rapor verir. Yıl sonunda emekçiler raporun ve gerçekleştirilen çalışmaların sıkı bir karşılaştırmasını yapar. Laboratuar yöneticisi olası yenilikleri bildirir. Sinema yönetmeni filmin kestirimleri aşan giderlerini ya da bu durumun sorumlusunu düzene koymak üzere çağrılır. Bütün emekçiler, her biri kendi uzmanlık alanı içinde, yeni filmin değerlendirilmesine katkıda bulunur.

Von Stroheim'ın *The Wedding March* (Düğün Töreni) filmi için yaptığı aşırı harcamaların hesabını genç eleştirmenlere nasıl vereceğini, ya da *Amerika* filminin Bağımsızlık Savaşı'nın ekonomik temelini yeterli bir biçimde yansıtamadığına işaret eden terzileri dinlerken Griffith'i, ya da marangozlara ve boyacılara bilanço cetvelini açıklamaya çalışırken Laemmle'yi görebilmeyi isterdim. Ülkemizde her film yönetmeninin yapmak zorunda olduğu budur. Bundan daha sağlıklı ve yararlı bir dizge düşünemiyorum. Bütün bu terziler, marangozlar ve boyacılar, uğruna bütün filmlerin yapıldığı ve gösterildiği sayısız diğer terzileri, yardımcıları, marangozları ve boyacıları temsil eder. Boşa harcanan her kuruş emekçilerin parasındandır, bu onun ve üretimliğin yüklenmek zorunda olduğu bir kayıptır. Üretimlik kurulu üyelerinin ciddi eleştirilerine ek olarak, film yönetmeni, üretimliğin

duvar gazetesinde yer alan karikatür ve yergilere de katlanmak zorundadır.

Bir ölçüde, üretimlik kurulu, ana düzenleme kurulu ile sinema işleyiminin ekonomik ve ideolojik tasarılarını denetimi altında tutan Eğitim Bakanlığının gider kestirim bölümünden, Sovyet girişimlerinin ekonomik ve ideolojik yönünü belirleyen son denetleme kurumu Emekçi ve Köylü Denetleme Daire'sine kadar bir bütün olarak sinema işleyiminin yapısını yansıtır.

Çoktan ulaşmış olduğumuz çözüm şudur: Sovyet filmleri, kitlelere, onların çıkarlarına ve örgütlerine hizmet eder: bu çeşitli örgütlü birimlerin ortaklaşmacı çabalarının göstergesidir. Uzmanlar, yönetmenler, alıcı yönetmenleri (kameramanlar), senaryo yazarları bunların tümü kendilerinin bu ortaklaşmacı kitlenin sözcüsü olduğunu bilir. Bunun sonucu olarak Sovyet filmlerinde gerçek yaşam vardır; böylece filmler insanların gerçek ruhunu ve çağın özünü iletir. Sovyet filmlerinin temeli Sovyet yaşamıdır. Film ister emekçi ailelerinin yeni ahlâk ilkeleriyle ilgili olsun, ister binlerce kişinin işbirliğine gereksinim duyan tarihsel filmler yapılıyor olsun, bunların hepsi yaşama karşı dürüsttür. Dürüst olmak zorundadır. Bu, *Grev*'le başlayan, *Potemkin, Eski ile Yeni* ve *Ekim*'le devam eden tüm filmlerimde beni derinden etkilemiştir. Sovyet senaryo yazarı ve film yapımcısı gereçlerini canlı kaynaklardan seçip almalıdır. Eğer senaryo aile sorunlarıyla ilgiliyse, bu kişiler, ana ve çocuklar için neler yapıldığını en iyi bilen, çalışan kadınlar konusunda uzmanlaşmış Ortaklaşmacı Parti'nin Kadınlar Kolu'yla ilişki kurmalıdır. Eğer film tarihsel konularla ilgiliyse, yönetmen, Devrim'e ilişkin bilgileri toplama konusunda uzmanlaşmış yerel ve merkezi tarih dernekleriyle, Eski Bolşevikler Derneği, Eski Siyasal Tutuklular Derneği, Ortaklaşmacı Akademi ve bütün diğerleriyle görüşmelidir. Eğer konu köy yaşamıysa, yönetmen Tarım Bakanlığı'ndan, tarım işçileri sendikasından ve benzeri kuruluşlardan son derece değerli bilgiler elde edebilir. Bu örgütler aracılığıyla ve onların önderliğinde film yönetmeni, filmin konusu hakkında hiçbir şey bilmeyen bu örgütlerin işbirliğini sağlar. Tarihsel olaylara kişisel olarak katılmış insanlar danışman ve oyuncu olarak, uzman örgütler, filmin içeriğini bilen dergi ve gazeteler yönetmenin yardımına koşar. Filmin yapımında görev alan herkes buluşur ve görüş alışverişinde bulunur; bilgi ve gereçler toplanır; yönetmenin denetiminde, filmin konusuna ilişkin önemli gerçekler ortaya konur. Filmin yapımı boyunca yönet-

men bütün bu örgütlerle en yakın işbirliğini sürdürür. Sovyetler Birliği'nde bu yaşam ilişkileri daha da ileriye gider. Senaryo doğrudan halka götürülür. Emekçi ailesi içindeki yeni ilişkilerle ilgili bir senaryo üretimlik toplantılarında tartışılır, ve emekçiler kendi deneyimlerinden yola çıkarak değişiklikler önerirler. Çiftlik sorunlarıyla ilgili bir senaryo için tarım uzmanlarına danışılır; biyologlar sığır yetiştirmenin anlatıldığı bir senaryoyu yeniden gözden geçirir.

Bu dizge, Sovyet sinemasını derinden etkilemiştir. Biz "kurulmuş" sahne düzenine karşıyız. Bizim dizgemiz Hollywood'unkinden farklıdır. Bir film için bir üretimliğe gerek duyduğumuzda onu "kurmak" zorunda değiliz, gerçek bir üretimliğe gideriz; öykünülmüş bir üretimliğin hiçbir zaman gerçek bir üretimlik havası yaratmayacağına inanıyoruz. *Ekim* filmini yaptığımızda Leningrad'daki Kışlık Saraya gerek duydum; filmin yapımını rahat stüdyo ortamı yerine bu ölü sarayda gerçekleştirmeyi yeğledim. Gerçek sarayın nemli mahzenleri ve fareleri bize yardım etti ve böylece perdede filmimiz için gereken çevre düzenlemesini tam bir doğrulukla kurmuş olduk. Ayrıca bu filmin yapımında üç dört bin örgütlü emekçi 1917 Temmuz'unda Petrograd sokaklarındaki kitle kıyımını canlandıran oyuncular olarak yer aldı. Hiçbir provaya gerek yoktu; emekçiler bunun nasıl yapıldığını çok iyi biliyorlardı. İşte böylece bir film, binlerce emekçi ve uzmanın rol aldığı ve katkılarını yönetmenin bireysel biçemi doğrultusunda biçimlendirdiği büyük bir ortaklaşmacı çabanın ürünüdür. Bu bizim çalışma yöntemlerimizden biridir, ve biz bunu geliştirerek, sinema için gerekli olan üçüncü ve son merkezleştirme işlemine doğru yol alıyoruz: yöntemin merkezileştirilmesi.

Bu bildiri 11 Ağustos 1925'de *Kino*'da yayımlandığında, Eisenstein'ın topluluğu *Grev*'in tasarlanan bölümlerini bir yana bırakmış ve 1905 devriminin yirminci yıldönümünü kutlamak için bir başka film çekmeye başlamıştı. *1905 Yılı*'nın geniş anlatım alanından, Sovyet sinemasının dünya çapındaki ilk başarısı, *Potemkin Zırhlısı* doğdu.

Potemkin'den sonra, konu seçimi hiç de kolay değildi. Isaac Babel'in yardımıyla *Birinci Süvari Ordusu* ve Sergey Tretyakov'un senaryosunu yazdığı, Çin devrimi konusunda *Cungo* filmleri tasarlandı; topluluk sonunda, yeni tarım politikasını konu alan bir film üzerinde çalışmaya başladı. Bu film, *Genel Çizgi*, sonradan *Eski ile Yeni* olarak adlandırıldı. Bu 1927'de Ekim devriminin onuncu yıldönümünü kutlamak amacıyla, *Ekim* filminin çekimi için yarıda kesildi.

1928'de *Ekim* filminin son kesimi sırasında ve elden geçirilecek tarım konulu filme dönmeden önce Eisenstein yazma ve öğretme ile geçen bir dönemin tadını çıkarttı. Joseph Freeman onu iki yıl sonra Amerika Birleşik Devletleri'nde *Ekim Sesleri* adı altında yayımlanan, Sovyet Sanatları konusunda bir sinema bölümü içeren kitaba katkıda bulunması için davet etti. Yukardaki makale, Eisenstein'ın elyazması düzeltileriyle birlikte, orada yayımlandığı biçimdedir.

SİNEMANIN YENİ DİLİ*

SOVYET sineması şu sıralarda gelişiminin en ilginç evresindedir. Dahası var.

İnanıyorum ki, ancak şimdi gerçek Sovyet sinemasının oluşturulacağı yöntemlerle ilgili kestirimlerde bulunabiliriz, yani yalnızca kentsoylu sinemanın sınıfsal niteliklerine karşı çıkmakla kalmayan aynı zamanda *kendi yöntemleriyle* bu sinemayı *alteden* gerçek Sovyet Sineması'nın yöntemleri. Kısa bir süre önce fazlasıyla görmüş geçirmiş tiyatro sanatı dizgesi ("star" ve "vedet" düzeni) Alman resimli filmleri (izlenimcilikten *Caligari*'ye kadar) belirli hiçbir amacı olmayan filmler, vb. aracılığıyla, sinemacılığın, herkes tarafından sevilip kolay okunan yazından (dedektif öyküleri türü) yararlanarak yaşamına başladığını belirtmiştim — ve şimdi bu, birincisinden ayırmak için *ikinci yazınsal dönem* olarak adlandırdığım evreye dönmektedir.

Ama eğer, birinci yazınsal dönemde sinemacılık masalımsı konularla yazının destansı ve dramatik deneyimlerine başvurduysa yani, yapısal öğelerini tümüyle yazından aldıysa, ikinci yazınsal dönem bunun tersine yazından farklı bir yönde — yazına ilişkin gereçlerin uygulayım deneyimleri çizgisinde yararlanır.

Burada, sinema ilk kez yazınsal deneyimlerden *kendi dilini*, *kendi konuşma biçimini*, *kendi sözcüklerini*, ve *kendi imgelerini* oluşturmak amacıyla yararlanmaktadır. Bu dönem —oyun yazarlığına göre— en parlak yapımların dile getiriliş biçiminin, gerçek sinemacılık açısından bebeklerin yarım konuşması gibi algılandığı zaman sona eriyor. Örnek

---

*Kaynakçada No.52'ye bakınız.

olarak, belki de sinemacılık tarihinin gelmiş geçmiş en dikkate değer yapımı olan Chaplin'in *A Woman of Paris* (Parisli Kadın) filmini gösterebiliriz[1].

Sinemanın yeni dönemi, soruna içerden —tümüyle sinemacılık anlatımının *etkileyici* yöntembilimsel doğrultusunda— saldırmaktadır.

Yapının ilk başta bir parça duraksaması şaşırtıcı değildir. Aslında, oluşturulan yeni sinema dili, kendisine uygun düşen ve amaçlanan algılama biçimlerine yönelik yöntemleri araştırmaya başlamıştır. Neyin uygun olmadığını ya da yanlış uygulandığını söylemeye kalkışmak karışıklığa yol açar. Yeni sinemacılık olanaklarının çalışma alanı, *sınıf yararına kullanılan kavramların*, yöntemlerin, taktiklerin ve uygulanabilir imlerin doğrudan perdeye aktarılması ve bu amaç için dramatik ve ruhbilimsel geçmişin kuşku tuzaklarından yardım beklememesi gibi görünmektedir. Sinemacılığın toplumsal amacı aslında tümüyle değişmiştir. İlk dönem sinemacılığı öncelikle, doğası gereği saldırgan duyguları belirli bir yönde (ve olabildiğince uzak hedefleri sağırlaştırıcı bir biçimde) yaylım ateşine tutarak en üst düzeye getirme görevini üstlenmiştir: buna karşılık günümüz sinemacılığının görevi çok daha karmaşıktır: onun görevi yeni kavramları ya da genelde onaylanmış bilgileri izleyicinin bilincine ağır ağır ve derinlemesine işlemektir. Birinci durumda, çabuk, duygusal bir *boşalım* peşinde olmamıza karşın, yeni sinema, sonucunda ne doğrudan ne de çabuk bir anlatım biçimi bulamayacak olan *yoğun ve düşündürücü bir süreci içermelidir*.

Elbette, böyle bir görev eski duraklama dönemindeki sinemacılığın etkinlik alanı dışındaydı. Kavramların iletildiği yeni sinemacılık, hâlâ biçimsel yapısının ilk evresindedir.

---

[1] Birçok çarpıcı değer içeren bu olağanüstü film, anlatmak istedikleri konusunda oldukça yanlış değerlendirilmiştir. Benim görüşüme göre bu film hiçbir biçimde anlamsal bir yararlılık taşımamakta, yalnızca uyarıcı bir özellik içermektedir. *A woman of Paris* bizim için hangi alanda olursa olsun erişilen olası başarı aşamaları konusuda tümüyle soyut bir anlam. Bu bakımdan sinema için filmin anlamı, bir Dorik tapınak, iyi bir perende ya da Brooklyn köprüsü ile tamı olarak aynı önem sırasındadır.

Ülkemizde bu film, yararlılık sağlayan bir görüngü gibi algılanmıştı: gerçekte ise bir öykünme nesnesi ve giderek bir çalıntı yapıt biçimine dönüşmüştü. Buna benzer tutumların örnekleri, Sovyet sinemasındaki biçimsel ideolojinin genel gelişimi çizgisinde tepki ve yozlaşma öğeleri olarak sinema tarihimizin üzücü sayfalarında yeralmaktadır.

Ve yeni bir bakış açısından, sinemanın çocukluk döneminin ilk yol göstericisinin —yazının— incelenmesi yeni sinemanın şimdiki biçimsel ideolojisini güçlendirecek sınırsız katkılarda bulunmuştur, böylece (yine yeni bakış açısından) sinemanın gençlik döneminde iki kez daha yaygın olan olanaklarının uygulayım abc'si yeni biçimsel yöntemlere büyük ölçüde bilgi sağlamalıdır.

Dünün sanatsal sinema hilesi — (gerçek anlamda hile) izleyiciler üzerinde parlak bir etki bırakmaya yönelikti ya da sahne yetkililerinin dokunaklı söz söyleme sanatının aşırı süslü biçemi (oynatımda durmaksızın yinelenen resimli kartpostal etkileri ya da örneğin anlamsız zincirleme çekimler gibi, tümüyle biçemsel abartmalarla) dopdoluydu. *Bugün* bunun yeni bir anlamı vardır. Adına aptalca "hile" denilen "uygulayım olanakları" kuşkusuz, yeni sinemacılığın yapısında, film yapımına yol açan yeni kavramlar kadar önemli bir etmendir.

İngilizceye çeviren
Winifred Ray

Bindokuzyüzyirmidokuz. Eisenstein'ın kuramını geliştirmesinde olduğu kadar meslek yaşamında da önemli bir yıldı. *Eski ile Yeni* adı altında gösterilen tarım politikası hakkındaki filmin son evresinde, Eisenstein bakışlarını Sovyet filmlerinin üstlenebileceği yeni ve şaşırtıcı bir yönteme çevirdi — soyut düşüncelerin çekimi. *Ekim* filminin hızlı yapımı sırasında bu buluşunu birkaç bölümde (özellikle "tanrılar" ayrımında) deneme fırsatı elde etti ve resmi kuruluşların *Eski ile Yeni* filmine el atmasına karşın, bu film onun "anlaksal (intellectual) sinema" deyimiyle ne anlatmak istediğini ortaya koyan tek tamamlanmış yapıtı olarak kaldı. Bununla birlikte, bu yıl içinde yer alan tüm bildirileri, yaptığı görüşmeler ve konuşmaları, içinde sesli film düşüncelerinin de yer aldığı buluşunun coşkunluğu ile dopdoluydu.

Almanca yazılmış ve "Moskova, Nisan 1929" tarihli başlıksız, önemli bir el yazması, daha sonra yurt dışında iki değişik adla yayımlandı: "Film Biçiminin İlkeleri" ve "Film Biçimine Eytişimsel Yaklaşım." Film konulu Rus kitaplarına aynı sıralarda yazdığı iki ek yazı da Eisenstein'ın asal ilgi alanlarından oldukça uzaktır. Bunlardan en çok bilineni, N. Kaufman'ın Japon sineması konusundaki kitabına yazdığı sonsözdür; diğeri ise Alman alıcı yönetmeni (kameramanı) Guido Seeber'in yazdığı Vladimir Nilsen'in (Tisse gözetiminde) çevirdiği *Der Trickfilm* kitabına verdiği önsözdür.

BAKIŞ AÇILARI*

HAYALİ ve gerçek bunalımlarla dolu dönüm noktasının karmaşıklığında,

ciddi ya da değersiz tartışmaların düzensizliğinde (örnek: "oyuncularla mı yoksa onlarsız mı çalışmalı?"),

—ellerde sımsıkı kavranmış makaslar— ve herkesin kolayca ulaşabilmesini de sağlayarak sinema kültürünü ileri götürmek yönünde bir gereksinim var.

Toplumcu yapımızın anamalcılık-sonrası biçimleriyle aynı düzeyde biçimler bulma gereğinin ivediliğiyle, bu yapılanmayı yaratmakta olan sınıfın kültürel yetisi arasındaki çelişkiler ve engeller ortasında,

kitlelerle iletişim kurmanın ve milyonlar tarafından anlaşılma niteliğinin aksamadan tutarlı bir biçimde ilerlemesi yönünde,

yalnızca şu soruna ya da bu temel koşula getirilecek kuramsal çözümlere sınırlar koymaya hakkımız yoktur.

Buna koşut olarak sinemamızın bakış açısını nasıl geliştireceğimizle ilgili genel ilkelerin ve sorunların üstesinden gelebilmemiz için sinema biçimi konusundaki günlük düzen içinde yapılan araştırmalarla birlikte çözümler de bulunmalıdır.

Ama eğer, toplumsal tüketicinin günübirlik dar açılı eğitimi için tüm akıllı ve işe yarar yaklaşımları bir yana koyarsak, geleceğe yönelik kuramsal bir Beş-Yıllık-Plan programı oluşturma işini daha da ciddiye almalıyız.

Ve böylece gerçek ortaklaşmacı sinema için —tüm geçmiş ve şimdiki sinemacılıktan farklı olan— yeni işlevsel bir bakış açısı bulabiliriz.

Aşağıdaki düşünceler, bu boylamda sunulmuştur.

*
* *

---

*Kaynakçada No.61'e bakınız.

Genelde Marx'çılığı kavramak hoş ve yararlıdır. Ama bu kavrayış Bay Gorki'ye sanatçıların yani imgelerin diliyle *konuşmayı seçenlerin rolünden çok, öğüt verenlerin yani* mantık diliyle *konuşmayı yeğleyenlerin rölünün yetersizliğini açıklamanın sağladığı yeri doldurulamaz yarardan çok daha fazlasını getirmiştir. Bay Gorki bunun böyle olduğunu kavradığında bağışlanacaktır.*[1]

Plehanov onbeş yıl önce böyle yazmıştı.

Bereket versin ki, Gorki o zamandan bu yana "bağışlandı." Anlaşılan, Marx'çılığı iyice öğrendi.

O zamanlardan beri, öğüt verenlerin rolü sanatçılarınkiyle içiçe geçip birleşti. Bu noktada ise *propagandacı* ortaya çıktı.

Bununla birlikte, imgelerin dili ile mantığın dili arasındaki tartışmalar sürmektedir. Eytişimsel (diyalektik) dilde bile, bu ikisi "uzlaşamamaktadır."

Gerçekten de sanat cephesinde dikkatlerin merkezi, Plehanov'un karşı savından uzaklaşıp birkaç farklı karşıt düşünceli kişi üzerinde yoğunlaşmıştır.

Sonradan ilk karşı çıkmalara bir çıkış yolu olarak bir bireşim olasılığını gösterebilmek için, önce bunlarla ilgilenelim.

Şimdi: çağdaş sanat anlayışı bir kutuptan ötekine: "sanat yaşamın algılanmasıdır" formülünden yola çıkıp "sanat yaşamın kuruluşudur" formülüne dek uzanmaktadır. Benim görüşüme göre, böyle bir kutupsal zıtlaşma yanılgılara düşmek demektir: sanatın işlevsel tanımı olarak değil, "algılama" teriminin ardında yatan yanlış anlamalar açısından.

Anlamın, kavram tanımıyla çakışacak biçimde, tümüyle dilbilimsel açıdan çözümlenmesi yöntemini gözardı etmek bizim için yanlıştır. Çoğu zaman dile getirdiğimiz sözler, bizlerden "çok daha akıllıdır."

Biz genellikle, bir tanımın sözel anlamını, ilettiği kavrama aykırı düşecek biçimde, yalınlaştırılmış ve sıkıştırılmış bir formülde aramaktan mantıksızca kaçınırız. Bu formülü çözümlemek, onu çağrışım gereçlerinin dışında kalan "pazarlanabilir" tuzaklardan kurtarmak anlamına gelir: bütün bu yüzeysel çağrışımlar, özü çarpıtmaktadır.

Elbette, baskın gelen çağrışımlar, şu ya da bu terimin formülleştirildiği ve en yaygın biçimde kullanıldığı çağda egemen olan sınıfa yanıt

---

[1]G.V. Plehanov, *For Twenty Years*'ın (Yirmi Yıldan Beri) üçüncü basımına önsöz (Moskova, 1914).

verenlerdir. Biz bütün "akılcı" sözcük ve teknik terim yükümüzü kentsoylu sınıfın elinden aldık. Bir terimin geçerli olan kentsoylu (burjuva) anlamı, kentsoylu ideolojiye ve kolaylığa uygun düşen çağrışımlar yığınıyla birlikte gelmektedir.

Bu arada, her terim, herhangi bir olguda olduğu gibi, yorum "ikiliği" de içerir — hatta buna "ideolojik yorum" bile diyebilirim. Durağan ve devingen. Toplumsal ve bireysel.

Eski sınıf egemenliğine yanıt veren böyle bir çağrışımsal "kuşatma" gelenekçiliği, bize sürekli engel olmaktadır.

"Sınıf katmanlarının oluşumu" gibi içsel bir edimi etkilemek yerine, sözcük-kavramı, sınıf görüşümüze uygun düşmeyen geleneksel bir biçimde yazar, anlar ve kullanırız.

Kavramsal içeriği açısından çözümlenen bir sözcüğün anlamı konusuna Berkeley değinmiştir:

Sözcüklerin çok yararlı olduğu yadsınamaz, onlar aracılığıyla bütün devirler ve ülkelerde, soru soran insanların ortaklaşa çalışmalarıyla tüm bilgi birikimleri açığa çıkarılmış ve kişisel varlık biçimine dönüşmüştür.[2]

Aynı zamanda, bizim yukarıda sözünü ettiğimiz konuya da dikkatimizi çeker: bir kavramın algılanmasının, bir terimin tek yönlü ya da yanlış kullanımı sonucu çarpıtılmasına.

Ama aynı zamanda, eşsiz ürünler veren bilgiyle ilgili olarak, sözcüklerin kötüye kullanılması durumunda ve bunların genel anlatım biçimlerindeki söylenişleriyle, dilbilimin ilerlemesine mi katkıda bulunulmaktadır yoksa engellenmekte.midir konusunun neredeyse bir sorun haline dönüştüğü de kabul edilmelidir.

Berkeley'in bu durum için önerdiği çıkış yolu, bir terimin, sınıf çözüm-

---

[2]George Berkeley, Cloyne Piskoposu, *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* (İnsan Bilimleri İlkeleriyle İlgili Bir İnceleme); buraya, 1710 ve 1734 basımlarının yenilenmiş basımından aktarılmıştır (Londra 1937). Berkeley'in Giriş bölümünden alınan bu parçalar Rusça'ya E. tarafından, E. Cassirer'in *Philosophie der symbolischen Formen* 1. Cilt (Berlin 1923) adlı kitabındaki alıntıdan çevrilmiştir.

lemesinden kaynaklanan toplumsal kapsamından arıtılmasına değil, "arı düşünceyi" amaçlaması açısından, bir idealistinkine benzemektedir.

Bunun sonucu olarak dileğimiz, herkesin düşüncelerini, dikkatleri dağıtan ve yargıları körelten sözcük düzeninden ve engellemesinden sıyırarak bunlara bir açıklık kazandırabilmek için, en üst düzeyde çaba göstermesidir... bizim yalnızca elimizin altındaki eşsiz meyvalara sahip güzel bilgi ağacını gözlemleyebilmek için, sözcüklerin perdesini kaldırmaya gereksinimimiz vardır.

Plehanov aynı "sözcük kullanımı" sorununa oldukça farklı bir açıdan yaklaşmaktadır. O, sözcükleri toplumsal-yaratıcılık bağlamından ayrılmaz bir biçimde, üst yapı kapsamından yola çıkıp üretici taban, bunun uygulayımsal bağlantıları ve kökenlerine uzanan çözümlemeler çerçevesinde incelemektedir. Konuya yaklaşımı, kullandığımız diğer araştırma gereçleri kadar inandırıcı bir özdeksel (maddi) kanıt gibi görünmektedir. Nitekim "tarihin özdeksel açıklanmasını, ilkel toplum ideolojisinin ve sanatının en fazla incelenmiş, araştırılmış bölümüne dayandırmanın kaçınılmaz" olduğunu gösterirken, kanıt olarak von den Steinen'in dilbilimsel düşüncelerini öne sürmektedir

Von den Steinen, "Zeichnen" (çizim) sözcüğünün, "zeichen" (işaretler yapma) sözcüğünden türetildiğini ve nesneleri belirtmek anlamında benimsenip kullanıldığını düşünmektedir.[3]

Sözcüklerin kullanmaya alışık olduğumuz anlamı bizim onları dikkatle dinlemekten kaçınmamıza yol açar, ve araştırma alanında yapılanları önemsememize de bizi sıkıntılara ve farklı tartışma ortamlarında mantıksızca zaman harcamaya sürükler.

Örneğin, "biçim ve içerik" sorunu çevresinde, bakın, ne kadar çok gereksiz tartışma var!

Bütün bunların tüm nedeni etkin ve gerçek "içerik" ediminin ("kendimize saklama" gibi içinde saklı) içeriğinin, *yeti*'ymiş gibi, özelliksiz, durağan bir içerik anlayışına dönüşmesindendir.

---

[3]G.V. Plehanov, *Fundamental Problems of Marxism* (Marksçılığın Temel Sorunları), von den Steinen'in *Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens* kitabından aktarılarak (Berlin 1894), Eden ve Cedar Paul tarafından çevrilmiştir (Londra, 1929).

Buna karşılık, *The Rails are Humming* (Raylar Mırıldanıyor) oyunu, ve *Iron Flood* (Demir Tufanı) romanının "kapsamı" hakkında konuşmak hiç kimsenin aklına gelmez.

Ve *form* (biçim) sözcüğünün Yunanca (sazdan örülmüş sepet demek olan) *phormos* ve bu kapsamda bu sözcükten türetilmiş diğer "örgütsel çıkarımlar" üzerinde inatla direnmek yüzünden ne kadar kanlı mürekkep dökülmüştür.

Tartışmaların mürekkep seli altında titreyip durmakta olan sazdan sepet, içinde aynı mutsuz "kapsam"ı barındırmaktadır.

Bu arada Yunanca Sözlükten, Rusça'da *form* sözcüğünün anlamının *obraz* (imge) olarak verildiğini görebileceğimiz, Rusça "yabancı sözcükler" sözlüğüne dönelim. Preobrazhenski'nin *Rus Dilinin Sözcükbilim Sözlüğü*'ne göre *obraz* sözcüğünün kendisi obrez (sınır) ve *obnaruzhenye* (herkese duyurma) sözcüklerinin bir türevidir. Bu görüşlerin herbiri biçimin parlak bir tanımlamasını yansıtmaktadır: bireysel dengeli (*an und für sich*) bir görüşle —"sınır" sözcüğünde olduğu gibi— belirli bir görüngünün beraberinde getirdiği koşullardan ayrılması biçiminde (örneğin, Leonid Andreyev'in bu tanıma *sıkı sıkıya bağlı*, Marx'çı olmayan biçim tanımı gibi).

"Herkese duyurma" *obraz* sözcüğünü başka bir açıdan "herkese duyurmanın" etken toplumsal işlevi, yani belirli bir görüngü ve çevresi arasındaki toplumsal bir ilişkiyi saptaması anlamında tanımlamaktadır.

"İçerik" —sınırlama eylemi—anlamı çağdaş bir biçimde iletmek için kullanılan *örgenleşme ilkesidir*. Örgenleşmiş düşünme ilkesi, bir yapıtın olaylara dayanan tam "içeriği"dir. Bu ilke, toplumsal-ruhsal uyarıcıların özdekleşmiş bileşimi, *herkese duyurma* aracılığıyla *biçim* olarak ortaya çıkar.

Hiç kimse bir gazetenin *içeriğinin*: Kellogg Antlaşması, *Gazette de France*'daki bir skandal ya da sarhoş bir kocanın karısını çekiçle öldürmesi gibi günlük bir olaydan kaynaklanacağını varsayamaz.

Bir gazetenin *içeriğinden* sözederken —okurun sınıf kültürünü hedefleyen—gazetenin örgenselliklerini ve aydın kişilere yönelik *kapsamını* belirtmek istiyoruz.

Ve bu da, *ideolojiyi* oluşturan biçim ve içeriğin üretime dayalı ayrılmazlığındadır.

Proleter ve kentsoylu gazetelerin eşit olgusal kapsamı olmasına karşılık, *içerik* konusunda bu nedenle farklı kutuplarda yer alırlar.

"Algılama" terimine gelince, yanlışımız neredediır?

Bunun kökleri eski Kuzey Almancası'nın "Kna"* (yapabilirim) sözcüğüne ve bunun yanısıra eski bir Saksonya sözcüğü olan "biknegon"a (katılıyorum) dek uzanmaktadır — bu sözcüğün varlığı "algılama" sözcüğünün tek yönlü *anlamlandırılmasıyla*, yani "düşüncenin kusursuz kavranışı" teriminin kentsoylu yorumu sonucu, anlaşılması zor bir düşünsel işlev gibi ortadan silinmiştir.

Şimdiye kadar, "algılama" etkinliğinin "*algı*" teriminde, hemen işlerlik kazanacak sonuçlar getirecek bir değişiklik yapmak olanaksız gibi görünmektedir.

Tepkebilimde, algılama sürecinin belirli bir konuya etkin bir tepkeyle karşılık veren —yani en mekanik işlemlerde bile edilgen değil etkin olarak ortaya çıkan—birkaç koşullandırılmış uyarıcıyı artırdığı saptanmış olmasına karşılık, *uygulamada*, algılama konusunda akıl yürütmeye başladığımız zaman, Plehanov'un araştırıp bulduğu Renan'ın "kusursuz algılama" yöntemiyle eş değerde olan iş ve etkinlikten ayrılma formülünün yoldan çıkmışlığına kapılma eğilimimiz artmaktadır.

....*Ernest Renan* Anlaksal ve Aktöresel Düzeltimler *adlı denemesinde "biz kendimizi derin düşüncelere bırakmışken dayanıklı köylüleri işlerimizi bizim yerimize yapmaya zorunlu tutacak" güçlü bir yönetimi gerekli buluyordu*[4].

Bize göre algılamayı kapsayan bir soyutlamanın derhal işlerlik kazanacak etkilerden ayrı olarak düşünülmesi olası değildir. Algılama sürecinin üretici süreçten ayrılması bizim düşüncelerimizde yer alamaz.

Renan'ın özgün metninden aktarılan bu bölümün "tandis que nous speculons" tümcesi ile bitişi dikkate değer. "Speculons" sözcüğü "kendimizi düşüncelere salmak" biçiminde çevrilebilir. Böyle bir terimin, birbirinden oldukça farklı çağrışımlar zincirine ayrılmaz bir biçimde bağlanması da dikkate değer.

Soyut bilimde, bilimsel düşünce biçimi, bilimin hangi dalında olur-

---

* "Können" (güç) ve "kennen" (algılamak) sözcükleri Almancaya doğrudan bu sözcüklerden girmiştir.

[4] Renan'ın *La Reforme intellectuelle et morale* (Anlaksal ve Aktöresel Düzeltimler) kitabından yapılan bu aktarı, Eleanor Fox tarafından çevrilen Plehanov'un *Art and Social Life* (Sanat ve Toplum Yaşamı) yapıtında bulunmaktadır. (Londra 1953), sayfa 190.

sa olsun, "düşünce" adını vermeye hazır olduğumuz davranışların tüm bağlantılarının dışındadır — "bilim uğruna bilim", "algılama uğruna algılama."

Kurmaca felsefenin yeri, toplumcu yapı koşullarında, ancak asal gereklilikler konusunda ileri sürülen görüşlerinki kadardır.

Bizim için bilmek, edime katılmaktır.

Bunun için İncil'deki şu tümceye önem veririz —"ve İbrahim Peygamber karısı Sarah'yı *tanıdı* (bildi)— bunun anlamı hiç de «onunla tanıştı!» demek değildir.

Algılama, kurmaktır. Yaşamı algılama —birbirinden çözülmez biçimde— yaşamın yapılaşmasıdır, onu *yeniden kurmaktır.*

Yapılaşma çağında böyle bir anlayışa karşı çıkılamaz! Çözümlemeler için yapılan araştırma biçimlerinde bile. Toplumcu yeniden yapılanma olgumuz ve toplum düzenimiz bütün bu karşı çıkmaları çürütmektedir.

Sanatta çağımızın ileriye dönük devinimi, "mantık dili" ile "imge dili"nin ilkel karşı savı arasında yükselen Çin Seddi'ni yıkmalıdır.

Sanatın gelecek döneminden bu engellemeleri bir yana atmasını istiyoruz.

Nitelik bakımından: Biz farklılaşmış ve yalıtılmış kavramların, *nicelik olarak,* birbiriyle ilişkiye girmesini arzu ediyoruz. *Nitelik olarak* bilim ve sanatın birbirine karşı çıkmasını artık istemiyoruz.

Biz bunları *toplumsal etkinliğin birleşmiş yeni görüşü* biçiminde ortaya çıkarmak için nicel olarak karşılaştırmak istiyoruz.

Bunun gibi *bileşik* bir yöntemi önceden görebilmeyi sağlayan bir kaynak var mıdır? *Bileşik* diyorum çünkü, biz bu çözümün yalnızca bir bölümü ilgilendiren "bilgi veren yapıtlar eğlendiricilikten, eğlendiricilik de öğreticilikten yoksun olmamalıdır" formülünden olabildiğince uzak kalmasını istiyoruz.

Bir ortak temel var mıdır? Etki alanları içinde bu alanların karşılıklı zıtlaşmalarında ortak olan şey nedir?

Görüş ayrılığı olmadan sanat olamaz. Sanat bir süreçtir.

Gotik kemerlerin bir ok gibi yükselen biçiminin, yer çekimi kuralının karşı konmazlığına başkaldırışı gibi.

Bir tragedya kahramanının, yazgısının yüz çevirmesiyle yıkılışındaki gibi.

İşlevsel amaçlı bir yapının, toprak ve yapı gereçleri sonucu yerle bir olması gibi.

Yeni şiir tartımlarının, ölü koşuk ölçütlerini altetmesi gibi.

Heryerde — çabalama. Çelişkilerin çatışmasından doğan denge. Bunun gerçekleşmesi, algısal duyum tepkilerinin yeni alanını ardısıra sürükleyerek, yoğunluk kazanmaktadır. Bu arada, doruk noktasına henüz ulaşılmamıştır. Birimlerde ve bireylerde değil, toplulukta, izleyicilerde. Ayrıca, izleyici yaratıcı oyuna tam olarak katılmamaktadır. İşte kopma buradadır.

Topluluklardan (collective) topluluklar. Küçük duvarlarla ayrılma. Bir spor oyununda bile, duvarlar bir topluluğu diğerinden ayırmaya çalışır. Sanat gibi bakılan spor oyunları hem izleyiciyi hem de yaratıcıyı içine alır. Katılmaya çağırır. Antik çağın tragedya-öncesi oyunları ile başlayan döneme, şimdi spor aracılığıyla dönüşün çağdaş durumuna katılmaya.

Elbette belirli topluluklarda, çağdaş ortaklaşmacılık ve ilkel ortaklaşmacılık arasında böyle "biçimsel" bir ilişki vardır.

Bununla birlikte — ya *bilim*?

Kitap. Basılmış sözcük. Gözler. Beyine yönelik gözler. Kötü!

Kitap. Sözcük. Gözler. Bir köşeden bir köşeye *devinen*. Daha iyi!

Kim elde kitap, bir köşeden bir köşeye volta atarak sınava çalışmamıştır?

"Artı-değer ... demektir" tümcesini ezberlemek için uğraşırken kim parmaklarıyla trampet çalarak uyumlu bir tempo tutturmamıştır? Yani kim bir soyutlamayı belleğine yerleştirmek için görme duyusuna yardım eden uyarıcıların devimsel ritminden yararlanmamıştır?

Daha iyi. İzleyici. Öğretmen. Elbette, öğretim dünyasının gücü tükenmiş bir memuru değil. Her an ve hep aynı ateşli hevesle integral hesabından sözeden ve Camille Desmoulins, Danton, Gambetta ve Volodarski'nin halk ve devrim düşmanlarına karşı verdikleri savaşımın sonsuz ayrıntılarını çözümleyen Profesör Sohotzki* gibi (sayıları gittikçe azalan) birkaç tutkulu kişiden söz ediyorum.

Öğretmenin kişiliği sizi tümüyle içine alır. Ve tüm çevrenizdekileri. Bu çelik gibi kucaklaşmada, coşkuya kapılmış izleyicilerin soluğu ansızın aynı uyuma ulaşır.

İzleyici kitlesi —sirkte, stadyumda ya da bir toplantıda olduğu

*Yazının bu bölümünün Almanca metninde E. mühendislik akademisindeyken Sohotzki'nin matematik profesörü olduğunu belirtir. —*J.L.*

gibi— tek bir kişiye dönüşür. Bu oyun alanında tek bir dürtü vardır. Tek bir yürek gibi atan ilgi.

Ve ansızın matematik bir soyutlama can kazanır.

En güç formül —soluk alıp verir gibi— ezberlenir.

Yavan bir integral hesabı, gözlerin ateşli pırıltısında anımsanır. *Ortaklaşa* yaşanmış bir *algılamanın* anımsamaya yardım eden ipuçlarında.

Biraz daha ileri gidelim. Müzik kuramına. Tıkırdayan tek atlı bir araba, yorgun argın, tozlu bir tepeyi gam aralıklarında aşmaya çabalamaktadır *do-re, re-mi, mi-fa, sol*... Piyano kendini aşırı zorlamaktadır. Sonunda yaylılar da sinirler gibi uyumsuz sesler çıkarır. Hayır, bir işe yaramıyor. Ses ve işitme duyusunu birleştiren örgensel ayrılma sürecine geri dönemezsiniz. Ve ansızın tüm bireysel "nefesliler" korosu başlar. Ve bir "tansık" gerçekleşir. Bir *topluluk eyleminde*, gam gam üstüne çalınarak zayıf küçük sesler genişler ve gelişir. Ses çıkmaktadır —işe yaramıştır— başarılmıştır.

Ansızın kayboluverir. Ve garip ölçülü bir dans odada devinmeye başlar. Bu nedir? Şarap tanrısının kendinden geçme durumu mu? Hayır — öğrencilerinin solfej konusunda ritmik belleğini, yalnızca el çırpmak yerine *tüm bedenin* ritmik devinimini öğreterek kusursuzlaştırma düşüncesini ortaya koyan Jacques-Dalcroze'dir. O, bunun tempodaki en ince ayrıtıları (nüansları) belirginleştirmeye yardım ettiğini bulmuştur.

Ve biraz daha ileri gidelim. Bir topluluk ikiye bölünür. İki çalışma masası. İki rakip. Birbirine yöneltik iki "silah." Diyalektik ateşinde, tartışmalarda, nesnel bilgi, görüngü değeri ve gerçekler, —bir duvardan bir duvara—vurulur ve tavlanır.

Buyurgan-erkbilimsel "Bu böyledir" tümcesinin canı cehenneme. İnanç üzerine kurulu belitler parçalanıyor. "Başlangıçta söz vardı..." Ama *belki de* var,— dı değil? Uygulamalara gerek duyan çelişkiler kuramı, *diyalektik* anlaşmazlığı da kapsar.

Bir görüngünün özünü yakalamak için, çelişkilerin diyalektik kavranışını da içine alır. Karşı çıkılmaz bir biçimde.

Sınırlı bir yoğunlukla. Bir iç savaşımla çözümlenen karşı görüşler, kişisel yapı ve yargı öğelerini de kapsamalıdır. Bir iç karmaşa, koşullu tepkeler ve koşulsuz tepkelerin ansızın parlaması sonucu derinleşebilir.

Diyalektik ateş potasında, yeni yapılaşma öğesi ergitilmektedir.

Yeni bir toplumsal tepke işlenmektedir. Ayrım nerededir? Tragedya ve deneme yazısı arasındaki uçurum nerededir? Her ikisinin nedeni de, *iç çatışmaları uyandırmak ve onların diyalektik çözümü ile algılayabilen kitlelere, yaratıcılık için yeni bir dürtü getirmek değil midir?*

Topluluklara seslenmenin kusursuz yöntemi ile bilgi kazanmanın kusursuz yöntemi arasındaki ayrım nerededir?

"Duygular" ve "uslamlama" dünyası arasındaki ikiliğe, yeni sanat tarafından yeni sınırlar getirilmelidir.

Duyarlılığı bilime dönüştürmek için.

Anlaksal (intellectual) sürece, tutku ve ateşini geri vermek için.

Soyut düşünceler sürecini, uygulayımsal eylemlerin ateşine atmak için.

Gücünü yitirmiş kuramsal formüllere, yaşamı duyumsayan biçimlerin çoşkusunu geri vermek için.

Arzuya bağlı biçimselliğe, ideolojik formüllerin açıklığını kazandırmak için.

Bunlar birer meydan okumadır. Bunlar içine girmekte olduğumuz sanat dönemine ilişkin arzularımızdır.

Hangi sanat dalında bu istekler aşırı sayılmaz?

Tümüyle ve yalnızca sinemada.

Tümüyle ve yalnızca *anlaksal sinemada.* Duygusal, belgesel ve kişisel değer ölçülerine bağlı olmayan salt film sentezinde.

Yalnızca *anlaksal* sinema "mantık dili" ile "imge dili" arasındaki uyuşmazlığı çözümleyebilir. Diyalektik-film dili üzerine kurulu olanı*.

Anlaksal (intellectual) sinema, biçim ve toplumsal işlevi açısından öncelsizdir. Duyarlılık ve algılamanın yeni sınırlarını içeren sinema, etkin uyarıcıların tüm donanımına —görsel, işitsel, mekanik ve dirimsel— sahiptir.

Ama buna giden yolda birkaç kişinin kurban edilmesi gerekir.

Yolu kapatan birinin.

---

*Eisenstein, bu yazının Almanca metnine bu noktada yeni bir sonuç bölümü eklemiştir [buradaki alıntılar, Christel Gang'ın Ağustos 1931 *The Left* (Sol) çevirisindendir]:

Yalnızca kavramların gelişimindeki diyalektik düşünce ayrılıklarını birleştirebilme yetisine sahip böyle bir sinema aracılığıyla, kitlelerin kafasını yeni düşünceler ve algılamalarla etkileyebiliriz. Yalnızca böyle bir sinema, biçimi ile, çağdaş işleyim tekniğinin en üst derecesini egemenliğine alır.

Bu kimdir? Bu, adına "yaşayan insan" denilen kişidir.

Bu kişi yazında aranandır. Tiyatro alanında o çoktan, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun sahne kapısında yarı yarıya terk edilmiştir.

Şimdi o sinema sanatının kapısını çalmaktadır.

Yoldaş "Yaşayan İnsan"! Yazın alanında söz söyleyecek yetkiye sahip değilim. Tiyatroda da öyle. Ama senin sinemada yerin yoktur. Sinemada sen bir "sağ yorumcusun". Senin için istenen teknik araç ve gizilgüçlerin en üst basamağı değildir, ne de sen bunları dile getirebilecek güçtesin — çünkü işleyimsel gelişimin derecesi ideolojik biçimi de zorunlu kılar. Sanat alanında, sen işleyimsel gelişimin en alt basamağına bağımlısın. Köken olarak sen, sanatın üstün işleyimsel biçiminde yani genelde sinema özelde ise anlaksal sinemada saban gibi bir şeysin. Böyle bir sinemayı sana uyarlamak ya da seni ona uydurmaya çalışmak boşuna zaman yitirmektir.

"Yaşayan İnsan" tiyatro ortamının kültürel sınırları ve yetenekleri içinde tükenmiştir. Sol tiyatroda değil, özellikle Moskova Sanat Tiyatrosu'nda: bu istekler çerçevesinde görkemli "ikinci gençliğini" kutlayan Moskova Sanat Tiyatrosu'nda ve onun eğilimlerinde bu durum oldukça mantıklı ve tutarlıdır.

Sol tiyatro, olaylara bağlı uyumsuzluk nedeniyle, yaşamını sürdürememiştir. Bu gelişiminin son evresinde, sinemaya ya da AKhRR'nin* ilk basamağına geri dönerek bölünmüştür. Bu iki evre arasında, tiyatro olarak değil bir büyük sanatçı olarak yalnızca Meyerhold kalmıştır.

Realpolitik (Gerçek Politika) koşullarında, sinema Moskova Sanat Tiyatrosu'nun belirli etkilerini bir yana atmamış, tersine sinemanın olabilecek en üstün biçimi olan anlaksal sinema doğrultusunda onun yöntemlerini inatla korumuştur. Perdeyi "Yaşayan İnsan"a kaptırmak film-kültürü işleyimine giden yolda kesinlikle "uygun olmayan bir gelişim"dir.

Yalnızca böyle bir sinema, radyo, teleskop, ve görecelik kuramı tansığı ile bir arada olma hakkına sahiptir. Eski ilkel film, soyut film türü ile birlikte yeni, anlaksal (intellectual), *somut* film türünden önce yok olacaktır. Bunların ilki, sesli filmle birleşse bile yaşamını sürdüremeyecektir. Anlaksal filmde ses, diğer etki araçlarının arasındaki hakettiği yeri alacaktır! Sinemadaki devrim sesli-filmden kaynaklanmayacaktır. Sinemanın devrimi filmin anlaksallaştırılmasıyla gerçekleşccektir.

Bu Sovyet sanatının, sanatın evrensel tarihine armağan ettiği gerçek katkıdır. Bu bizim tüm çağımızın sanata katkısıdır. Hedefi Yaşam olan yolda, artık sanat olmayan sanata.

*Devrimci Rusya Sanatçılar Birliği.

Sinema bizim ideolojik tartışmalarımızda, temel diyalektiğin somut, duyusal bir uyarlamasını perdeye aktarma konusunda yeterlidir ve bunu başarmalıdır da. O bunu öyküye, konuya ya da yaşayan adama başvurmaksızın gerçekleştirmelidir.

Anlaksal (intellectual) sinema "sağa sapma", "sola sapma", "diyalektik yöntem", "Bolşevizm taktikleri" gibi sorunların kökenini çözümleyebilir ve çözümlemelidir de. Bunu yalnızca kendine özgü "küçük sahneler ve olaylar" aracılığıyla değil, tüm *dizgeleri* ve *uslamlama dizgelerini* düzenleyerek yapabilir. Örneğin özellikle, "Bolşevizmin Taktikleri" ve şimdi de "October Revolution" (Ekim Devrimi) ya da "The Year 1905" (1905 Yılı) gibi. Gerek izlekleri (temaları) — ruhbilimsel ve ruh tanıtımsal— gerek "oyun kahramanı aracılığıyla" ortaya koyulan gösteri yöntemleri açısından son derece ilkel olan kalıplar, sanayileşmiş anlatım araçlarına kıyasla çok azdır. Ve kuşkusuz, sözü edilen yöntem ve dizge, tümüyle farklı bir ortamda ve ayrı bir bakış açısıyla somut gereçleri kullanmalıdır.

Eski rol yapma biçiminde tiyatro ve sinema.

Kavrayış yükselmesinin diyalektik düşünce ayrılıklarını da kapsayabilen yeni sinemanın payına, ortaklaşmacılık ülkücülüğünü milyonlara aşılamak görevi düşmektedir.

Bu, sanat olarak biçimlenip gelişiminin bir sonraki basamağına doğru yol alırken, topluluk eğitiminden ve öğretimin karmaşık yöntemlerinden başlayıp sanatın en yeni biçimine kadar giden her şeyi bircilik dizgesine bağlayan kültürel devrimde yer alan araçlar zincirinde son halkadır.

Sorunlarına yalnızca böyle bir çözümle yaklaşabilen sinema "sanatların en önemlisi" seçilmeye hak kazanmıştır.

Yalnızca bu biçimde, kentsoylu sinemadan asal olarak ayrılabilir.

Yalnızca bu biçimde, Ortaklaşmacılığın gelecek döneminin bir parçası olabilir.

Eisenstein'ın en önemli yazılarından biri, *Eski ile Yeni* filminin gösteriminden ve 1929 Ağustos'unda Aleksandrov ve Tisse ile birlikte yurt dışında, sesli film uygulayımını incelemek üzere ülkeden ayrılışından hemen önce yayımlanmıştır. "Bakış Açıları" yazısı onun Sovyet basınında yer alan "anlaksal sinema" kuramının tam bir formülüdür, bu o zamandan bugüne "çöküş" ve "biçimci" eğilimlere yaptığı eleştirilere kanıt olarak kullanılmıştır. Bu yazıya gösterilen sert tepki, yazının yayımlandığı ve Lunaçarski'nin destekle-

diği derginin [*Iskusstvo* (sanat)] zamansız kapanmasına da neden olmuştur. Eisenstein'ın kuramına bir çözüm oluşturan bu parça, onun yeni kuramını uygulamayı tasarladığı ilk konunun Marx'ın *Kapital*'inin çekimi olduğunu okurun anımsamasında yardımcı olacaktır — bu nedenle burda önemli olan terimlerin tanımı ve aydınlatılmasıdır. Yurt dışına yaptığı yolculuk, *Kapital*'i çekme dileğine bağlı olduğu kadar, Avrupa ve Amerika stüdyolarında sesli filmi incelemek istemesiyle de ilişkiliydi.

DEVİNGEN KARE*

İLK bakışta bu incelemenin gereğinden fazla ayrıntılı olduğu ya da konusunun yeterince "derinlik" taşımadığı düşünülebilir. ama benim amacım. her yaratıcı sanat yönetmeni. yönetmen ve görüntü yönetmeni için bu sorunun temel önemini belirtmektir. Ve onlardan da bu sorunu olabildiğince önemseyen bir yaklaşım beklerim. Çünkü ne zaman bu sorunu düşünsem, yeterince dikkatli davranmadığımızdan ve yeni perde biçiminin yanında ya da karşısındaki her şeyi tam olarak tartmaksızın kalıplaşmaya izin verdiğimizden, gelecek yıllar içinde. Geniş Film ve Geniş Perde'nin uygulayımsal gerçekleştirilmesi kadar başarısız kalacak, şimdiyse bize özgürlük fırsatı tanırmış gibi görünen bu yeni durum için harcanan ortak çabanın bir kez daha felce uğrama tehlikesi beni tepeden tırnağa titretmektedir.

S.M.E.

Rio Papagayo
Guerrero
Meksika

Sayın Başkan, Akademi Üyeleri,

Sanırım şu dakika beyaz perdenin görüntüsel gelişiminin en önemli tarihsel anlarından biridir. Sesin yanlış kullanılışının, perdenin *görüntülere ilişkin* başarılarını altüst ettiği şu anda —bunun nerelerde yapıldığını hepimiz biliyoruz— yeni perde biçimine uygun düşen durumuyla geniş perdenin gelişi bizi bir kez daha tümüyle uzamsal sorunların içine başaşağı atmıştır. Hattâ bundan da öte bu bize, sinemada, bir zamanlar kesinlikle değiştirilmez nitelikte olan ekran boyut-

*Kaynakçada No.74'e bakınız.

larının esnek olmayışı nedeniyle, otuz yıl boyunca hiçbir esnekliğe olanak tanımayan resimsel (görüntüsel) düzenlemeleri estetik açıdan gözden geçirme ve yeniden çözümleme olanağını vermektedir.

Ah! Ne büyük bir gün!

Aynı zamanda acıklı, çünkü bu yüzden bu sevindirici fırsatta kendini açıkca gösteren gelenekler ve gelenekselcilikle, düşüncelerin korkunç köleliği ortaya çıkmaktadır.

Bu toplantı için gelen çağrı kartı, geniş film tasarısı için perde oranlarını öneren, üç farklı orantıdaki yatay dikdörtgeni içermekteydi: 3 - 4 : 3 x 5 : 3 - 6. Aynı zamanda perde düzenleyicilerinin ve yeni çerçeve biçiminin gelecek dönem yaratıcılarının, yaratıcı imgelemini çevreleyen sınırları da gösteriyordu.

Abartılı bir biçimde simgesel ve kaba olmak ya da önerilen biçimlerin emekleme evresindeki dikdörtgenlerini, sonunda sinemanın zarar görecegi yerlerde bulunan dolarların, sterlinlerin, frankların ve markların tecimsel baskısının ağırlığı altında daraltılmış filmlerin, yavaş yavaş gündeme gelen düşünüş biçimine benzetmek istemiyorum.

Ancak, bu oranları tartışmaya sunmakla çerçevenin *yatay biçimde* olmasının sonucu olarak 30 yıldır kompozisyon olanaklarının %50'sini dışlamakla yetindiğimiz olgusunun altını çizdiğimizi belirtmek isterim.

"Gözardı etmek" sözcüğüyle tüm *dikey ve düşey düzenleme* olasılıklarını anlatmak istiyorum. Ve, otuz yıldan bu yana —benim içinse altı yıldan beri— bizi edilgen yataylığa boyun eğdiren görüntü çerçevesinin iğrenç üst bölümünü yoketmek için, ortaya çıkan geniş filmle bize verilen fırsatı değerlendirmek yerine, hâlâ bu yataylığın önemini vurgulama noktasında yerimizde saymaktayız .

Amacım, perdenin ışığından yoksun bırakılan bu yüzde elli oranındaki düzenleme olanaklarını savunmaktır. Arzum, bu erkek, güçlü, yiğit, etken ve dikey düzenleme biçiminin şarkısını söylemektir.

Büyümenin, gelişmenin ve güçlenmenin simgesi olarak bu dikey biçimlerin, çapraşık cinsel ve erkeklik organını çağrıştıran doğasına eğilmeye meraklı değilim. Bu, işin kolayına kaçmak olur ve belki de birçok duyarlı dinleyiciye çirkin gelebilir.

Ama dikey algılamaya yönelik bu devinimin, bizim yabanıl atalarımızı bir üst basamağa çıkardığını belirtmeliyim. Bu dikey eğilim, dirimbilimsel, kültürel, anlaksal, işleyimsel çabalarda ve bunların sonuçlarında izlenebilir. Biz yaşama, karınları üzerinde sürünen kurt-

çuklar olarak başladık. Sonra yüzlerce yıl dört ayağımız üzerinde yatay bir biçimde koştuk. Ama ancak arka ayaklarımız üzerinde yükselip dikey duruma geçtiğimiz zaman insana benzer bir şey olmaya başladık.

Yüz açımızın dikeye dönüşmesinde de aynı süreci yineledik.

Bütün bu dirimbilimsel ve ruhbilimsel devrimlerin ve davranışlarımızdaki olağanüstü değişikliklere neden olan sarsıntıların ayrıntılı bir özetini veremem, buna gerek de yoktur. Yalnızca insanların etkinliklerini belirtmek yeterlidir. Uzun yıllar boyunca, insanlar ilkel tarımın doğası gereği toprağa bağımlı bir biçimde tarlaların sonsuz genişliğinde sürüler halinde kabile olarak yaşadılar. Ama ilerleyişi sırasında elde ettiği ve onu toplumsal, kültürel ve anlaksal gelişiminin bir üst basamağına çıkaran her başarıyı dikey bir kilometre taşına işaretlediler. Eski zamanların gizemli Hint öğretilerinin dikey erkeklik organları simgeleri, Mısır bilicilerinin dikilitaşları, Roma İmparatorluğu'nun politik gücünü canlandıran Trajan sütunları ve Hıristiyanlığın getirdiği yeni ruhun haçı gibi. Gizemli ortaçağ bilgilerinin, sivri Gotik kemerler ve kulelerde yukarı doğru atılan biçimlerinde ortaya çıkışı gibi. Tam, matematiksel bilgi çağında, Eyfel Kulesiyle gökyüzüne doğru yükselen zafer şarkılarının haykırışında olduğu gibi! Ve işleyimimizin, şaşkınlığa düşmüş gökkubbenin ufuk çizgisine saldıran kocaman gökdelenler ordusunu ve tüten sonsuz bacalar dizisini ya da çevreyi kafes gibi saran petrol pompalarını dönemimize sokması gibi. Her yerde dolaşan yük arabalarının sonsuz izleri, yeni bir Times ya da Chrysler binası dikmek için birbirinin üzerine yığılmaktadır. Ve bir zamanlar yolcu kamplarının gösterişsiz ve sıcak merkezi olan kamp ateşi, dumanını fabrika bacalarının yüksekliklerı arasından tüttürebilmek için beklemektedir.

Kuşkusuz, şu ana kadar hepiniz, tüm sanatların en bileşimsel ve en üstün optik çerçevesi konusunda ileri sürdüğüm önerilerde —sinema kapsamına giren bütün olanakların kullanılmaması olgusuna karşın!— onun dikey olmasında direndiğimi düşünebilirsiniz.

Hiç de değil.

Çünkü fazlasıyla işleyimselleşmiş Amerikalı'nın ve kendi çabasıyla işleyimselleşmeye çalışan Rus'un yüreğinde, hâlâ sonsuz ufuklara, tarlalara, ovalara ve çöllere duyduğu derin özlem yatmaktadır. Makinalaşmanın doruk noktasına ulaşan bireyler ya da uluslar hâlâ bunu dünün köylü ve çiftçileriyle birleştirmektedir.

"Büyük patikalara", "savaşan kervanlara", "kapalı yük arabalarına" ve "eski dost ırmakların" sonsuz genişliğine duyulan özlem...

Bu özlem, ufkun yataylığını genişletmek için haykırmaktadır.

Ama öte yönden, işleyimsel kültür de bazen bu "küçümsenen biçime" övgüler yağdırmaktadır. Bu işleyimsel kültür upuzun Brooklyn Köprüsü'nü Manhattan'ın soluna koyar ve onu Hudson Küprüsü'nden sağa geçirmeye kalkışır. Zavallı *Puffing Billy*'nin gövdesinin uzunluğunu, bugünün Güney Pasifik lokomotiflerininki kadar büyütüp geliştirmeye çalışır. İnsan gövdelerinden (aslında bacaklarından) oluşan uzun zinciri sayısız müzikli oyun kızları dizisi gibi sıraya sokar, zaten, elektrik ve çelik çağının diğer yatay utkularına nasıl bir sınır koyulabilir!

Tıpkı, tümtanrıcılığın (Panteizmin) yatay eğilimlerinin karşıtı olarak, doğa ananın bize Ölüm Vadisi'nin kıyısında ya da Mojave Çölünde 90 metre yüksekliğindeki General Sherman ve General Grant ağaçlarıyla; (bütün ülkelerin coğrafya kitaplarına göre) arabalarla motorlu taşıtların, kökleri arasından geçmesine olanak sağlamak üzere yaratılmış dev Sekoya ağaçlarını armağan etmesi gibi; tıpkı okyanus kıyısındaki dalgaların sonsuz yatay dansına karşı çıkarcasına gökyüzüne doğru fışkıran sıcak su kaynağıyla karşılaşıvermemiz gibi, tıpkı güneşin tadını çıkararak yayılan timsahın flamingo ve devekuşu eşliğinde dimdik ayakta duran zürafaya saldırması gibi — bunların her üçü de dikey olarak yükselen biçimlerine oldukça uygun düşecek bir görüntü perdesi oluşturabilmek için yaygara koparmaktadır!

İşte bu nedenle, perdenin ne yatay ne de dikey orantıları *tek başına* en kusursuz sonuç olarak kabul edilebilir.

Aslında hepimizin gördüğü gibi, doğa biçimlerinde olduğu kadar, işleyim biçimlerinde ve bu biçimlerin yanyana gelmesi durumunda, kendimizi her iki eğilimin çatışması ve çarpışması içinde buluruz. Ve güvenilir bir ayna olan perde yalnızca duygusal ve trajik çatışmalarda değil aynı zamanda ruhsal ve optik uzamsal zıtlaşmalarda da, hem optik görüntü olarak göze, hem de ruhsal açıdan anlam olarak izleyicilerin eğilimlerine uygun bir savaş alanı olmalıdır.

Yeniden düzenlemeyle, bir filmin hem yatay hem de dikey biçiminin eşitlenmesi nedir?

Böyle bir savaşta, savaş alanı kolayca bulunabilir; bu, eşit uzunluktaki kenarlarıyla dikdörtgeni andıran *bir karedir.*

Dünyanın tüm anlamlı dikdörtgenlerini kapsayan ve sağa, sola,

yukarıya, aşağıya diyerek birbiri ardından gelen tüm baskılara yanıt verebilecek tek biçim budur. Ya da *kare olmanın* "evrensel" ağırbaşlılığıyla, izleyicilerin ruh dünyasına kazınacak tek biçim.

Bu, özellikle, merkezdeki minicik bir kareden başlayıp, tüm perdeyi kaplayacak *boyutların devingen* zinciri içinde yer alır.

"Devingen" kare perde, yani gösterimde görüntü alanının görkemli ve algılanabilir geometrik biçimini taşıyan boyutlarıyla, duyguları etkileme fırsatı veren kare perde.

(Burada şuna dikkatinizi çekerim: 1. Bu, yansıtılmış imgenin değişken orantılarındaki devingenliğin, film karesinin —görüntü çerçevesinin— bir kısmının gizlenmesiyle elde edilmesi demektir.

Ayrıca şuna dikkatinizi çekerim: 2. Bu durumun, 1:2 (3:6) oranlarının sağ ve sol tarafları, geri kalan alanda dikey bir şerit oluşmasını sağlayacak ölçüde kapatmak yoluyla bir "dikey olasılık" sağlanması önerisiyle ilgisi yoktur. *Dikey canlılık* asla böyle sağlanamaz: Bunun iki nedeni vardır: 1. Görüntü içeren alan, dikey olarak kapatılmış alan yanında, *eksensel olarak ona karşıt* bir şey şeklinde yorumlanmaz, tersine, her zaman için kapatılmış (maskelenmiş) alanın *bir parçası olarak* algılanır. 2. Dikey canlılık, yatay egemen öğeye bağlı olan *yüksekliği hiçbir zaman aşmadığından*, asla bir karşıt alan ekseni — dikeylik izlenimi vermez. İşte bu nedenle, benim kareleşme önerim, sorunu, çeşitli türden gizlemenin günümüz standart film boyutlarının oranlamalarında, hattâ —*Potemkin*'de Odessa merdivenleri sahnesinin açılışında— benim tarafımdan da kullanılmış olmasına karşın oldukça yeni bir alana kaydırmaktadır.)

Kuramsal terimler ne olursa olsun, yalnızca kare, bugüne kadar perdeden uzak kalmış birçok şeyin uygun biçimde çekimine gerçekten olanak verecektir. Kıvrılan ortaçağ sokaklarında dolaşan bakışlar ya da bunları gölgeleyen görkemli Gotik katedraller. Yok eğer anlatılan bir doğu kentiyse, bunların yerini alan minareler. Totem heykellerinin iyi bir çekimi. New York'taki Paramount binası, Primo Carnera, ya da —en ucuz dergide bile bulunabilen ama perdeden uzak kalmış— tüm etkileyiciliğiyle Wall Street'in uçsuz bucaksız kanyonları.

İşte benim biçim anlayışım.

Varılan sonuçların temel aldığı bileşimsel yaklaşımlar yüzünden, söylediklerimin doğruluğuna yürekten inanıyorum. Giderek anlattıklarımın sıcak karşılanması, savımın kuramsal sağlamlığı konusunda beni yüreklendirmektedir.

Ama, perdenin (uzanıp kalmış ruhuna son derece uygun düşen) yatık biçiminin ince ve bilgiç bir kalabalıktan oluşan savunucuları vardır. Bu sorunlar üzerine yazılmış bir yığın özel ve garip yazı bile vardır, ve eğer yeğledikleri biçimlerle ilgili savları eleştirel olarak gözden geçirmezsek, konumuzu eksik bırakmış oluruz.

II

Bu toplantıdan önce konuşma metnine ekli olarak bize dağıtılan (Akademi Yardımcı Yazmanı Bay Lester Cowan'ın parlak bir biçimde derlediği) kitapçık, perde orantılarıyla ilgili yazıların nesnel ve kısa bir incelemesini içermektedir. Bu yazıların çoğu yatay görüntü çerçevesini destekleyen bir tutum göstermektedir.

Farklı bölümler ve özel uzmanlık alanlarından gelen bu yazarların hepsini oybirliğiyle savunulan yanlış önerilerde bir araya getiren bu tartışmaları inceleyelim.

İleri sürülen başlıca dört sav vardır:

İkisi estetiğin egemenliğiyle ilgili.

Biri fizyolojik.

Biri de tecimseldir.

Bunları sırasıyla çürütelim.

Perdenin yatay biçimini savunan estetik savlarının ikisi, resim sanatı ve sahne çalışmalarında geçerli olan geleneklerden türetilmiş çıkarımlar üzerine kuruludur. Bunlar hiçbir biçimde dikkate bile alınmaksızın, tartışma kapsamının dışında tutulmalıdır, çünkü en büyük yanılgılar kesinlikle bir sanat dalının yüzeysel görüntü benzerliklerine bağlı uygulama sonuçlarını, bir başka sanat dalına taşıma çabalarından kaynaklanmaktadır. (Tümüyle farklı bir uygulama ise bütün sanat algılamalarına bir temel oluşturan ve bunlara tıpatıp benzeyen ruhbilimsel görüngülere uyan *yöntem* ve *ilkelerde* bir benzerlik bulmaya çalışmaktır — ama şimdi, hepimizin göreceği gibi, yüzeysel bir biçimde ortaya atılan bu *benzerlikler* bu durumun çok uzağındadır!)

Gerçekten de, şimdi görevimiz, farklı sanatları ele alıp uyarlarken her birinin kendine özgü özelliklerine göre yöntem benzerliklerindeki en belirgin ayrımları arayıp bulmaktır. Bir sanatın örgensel kurallarını bir başkasına zorla benimsetmeye çalışmak tümüyle yanlıştır. Bu uygulama zina gibi bir şeydir. Başka birinin karısının koynuna girmeye benzer.

Ama bu sorunun savları, kendi güçlerinden kaynaklanan öyle yanılgılarla dolu öneriler getirmektedir ki yanlışlarını göstermek için bunları bir kez daha gözden geçirmeye değer.

1. Loyd A. Jones (sıralamada 9.) sanatsal düzenlemelerde kullanılan çeşitli dikdörtgen orantılarını tartışmakta ve tablo oranlarının sayılama bilgilerine dayalı inceleme sonuçlarını vermektedir. Araştırmasının sonuçları taban sayılan yükseklik oranının 1'den fazla belki de 1.5'in üstünde olduğunu destekler gibi görünmektedir.

Son derece şaşırtıcı bir açıklama. Bay Jones'un böylesine kesin bir açıklama yapmasına olanak vermek üzere kuşkusuz elimin altında bulunan bu dev istatistik yığınını bir kenara atıyorum.

Ama, Amerika ve Avrupa'da son günlerde yapmış olduğum hızlı yolculuk sırasında gittiğim müzelerden edindiğim imgesel anılarımı gözden geçirdiğimde ve çalışmalarım sırasında incelediğim grafik ve derleme yığınını anımsadığımda, bana yatay düzenlenmiş resimler kadar dikey duran resimler de varmış gibi geliyor.

Sanırım herkes benimle aynı düşüncededir.

Belki de Bay Jones'un bu birbirini tutmaz sayılama bilgileri — resim sanatının en kötü dönemindeki— resmin "öykü anlatan" türü olan ondokuzuncu yüzyıl izlenimcilik-öncesi döneminin düzenleme oranlarına verdiği aşırı önemden çıkarılmıştır. Resim sanatının ilerleyen gelişim çizgisi dışına çoktan atılıvermiş olan bu ikinci-üçüncü sınıf tablolar Picasso ve Léger'nin bulunduğu yerlerde bile değersiz küçük kentsoylu yağlıboya taklidi tablolar biçiminde dünyadaki tüm kapıcı odalarının duvarlarına asılarak resim sanatının yeni okullarına baskın çıkmaktadır!

Resim sanatının bu "öykü anlatan" grubunda kuşkusuz 1:1.5 orantısı egemendir, ama bu gerçek eğer resim düzenlemesi açısından ele alınırsa hiç de geçerli sayılmaz. Bu oranlar aslında —resim sanatının sorunu olan, resimde alan düzenlemesi ile hiçbir ilişiği bulunmayan— "ödünç alınmış nesneler"dir. "Çalınmış" demekten için "ödünç alınmış" dediğimiz bu oranlar doğrudan sahneden edinilmiştir.

Bu resimlerin her birinin *sahne düzenlemesi* bilerek ya da bilmeyerek, kendi içinde tutarlı bir süreç izler, çünkü bu okulun resimleri, resimle ilgili sorunlarla değil, "sahneleri betimlemekle " uğraşır — resim sanatının amacı bile *sahne* terimleriyle dile getirilmiştir.

Ondokuzuncu yüzyılın bu tür resimlerde oldukça bereketli olduğundan sözettim ama diğer dönemlerin bundan yoksun olduğu izlenimini de

uyandırmak istemem! Örneğin Hogarth'ın *Marriage á la mode* (Moda Evlilik) dizisini düşünün — taşlamayla ve sahnesel bir biçimde "temsil edilen" kısa öykülerden oluşmuş çoşku verici resim dizisini...

Resmin yaratıcısının, uygulayımsal ve uğraşsal bir biçimde ve aynı zamanda (Hollywood'da sanat yönetmeni dediğimiz) bir sahne düzenleyicisi olarak yer aldığı bir başka durumda ise bu görüngünün hiç önemi yoktur. Ortaçağ minyatür sanatından söz ediyorum. İncillerin yaldızlı sayfalarına işlenmiş dünyanın en küçük fırçaişi telkâri resimlerin ya da *livres d'heures*'ün (dua kitaplarının) (sakın *hors d'oeuvres* —çerezle— ile karıştırmayın) yaratıcıları: onlar aynı zamanda çeşitli dinsel oyunların bezemlerini çizen mimarlardır. (Örneğin Fouquet ve isimleri kendilerinden sonraki kuşağa ulaşamamış sayısız sanatçı.) Sahne açıklığına en yakın oluşumu aramamız gereken bu yerde, biz onu savsaklıyoruz. Ve bu gibi atılımlardan tümüyle yoksun bırakılmış bir özgürlük arıyoruz. Niçin? Çünkü o zamanlar *sahne* açıklığı yoktu. O zamanlar sahnenin sağ ve sol yanları Cennet ve Cehennemle kuşatılmıştı, ön taraftan da —bugün İsâ'nın çarmıha gerilmesini anlatan oyunlarda olduğu gibi— üzerinde gökyüzünün sonsuz maviliğinin parıldadığı (malikane denilen) düzenlenmiş dekor parçalarıyla kapatılmıştı.

Sanırım böylece, resim sanatının "üstün" ve kendine özgü varsayılan biçiminin tümüyle başka bir sanat dalından alındığını kanıtladık.

Resim, bütünüyle resim sanatıyla ilgili sorunlara dönüp kendini izlenimcilik akımının etkisinden kurtardığı andan başlayarak, her türlü açıklık biçimini ortadan kaldırır ve bir örnek ve amaç olarak Japon izlenimci resimlerinin çerçevesizliğini benimser. Bu simgesel bir biçimde fotoğrafın doğum anıdır. Belki belirtmek çok garip ama, bu devingen resim (bu kez *canlı* olarak) gelecekteki ruh değiştokuşu sırasında bir sanatın (resim) olgunluk dönemi ve bunun ardılı sanatın (fotoğrafın) çocukluk dönemi gelenceklerini korur. Hokusai'nin *Hundred Views of Fuji*'si (Fuji'nin Yüz Görünümü) ile, —birbirinin içinden geçen— iki derinlik düzlemini resimlemeye yönelik belirgin bir eğilimle gerçekleştirdiği bir sürü çekim arasındaki ilişkiye dikkat edin (özellikle *örümcekağı arasından görünen Fuji* ile *bacaklar arasından görünen Fuji* ya da yıkanan kadınlar: *kadın terzileri* ve *çamaşırcı kadınlar* derlemelerinden oluşan dizisiyle Edgar Degas, çevre sınırları içinde alan düzenlemesi ile ilgili düşünceleri eğitme

konusunda elde edilebilecek en iyi okuldur — aynı zamanda, bu dizilerde durup dinlenmeksizin 1:2'den 1:1'e ve 2:1'e atlayan ölçüleriyle çerçeve düzenlemesinde de).

Sanırım şimdi burada tartışılması tasarlanan ruhbilimsel öğelerden çok görüntü öğelerine önem veren Miles'in[1] savlarından birini aktarmanın tam zamanıdır. Miles'a göre "her şey (yatay algılama doğrultusundaki eğilim) belki de insan gözünün baktığı genişlikte simgelenmektedir; bunun özelliği yükseklikten çok genişliğindedir."

Bir an için bu savın kendi içinde tutarlı olduğunu varsayalım, hattâ kendisine ileri sürdüğü düşünceler için parlak bir örnek de verelim, kraldan fazla kralcı olalım. Bu bile onu kurtaramaz! Bu arada şunu söyleyeyim, bu örnek Japon kır manzarası tahta baskılarının tipik bir biçimidir. Bu, düzenleme olarak, kenarlardan hiçbir biçimde bir çerçeveyle kısıtlanmamış ve dikey sınırları altta beyazdan başlayıp yukarıda en koyu mavinin, bu kısıtlı alana göklere özgü rengin gölgeleriyle saldıran (yalnızca özel durumlar için değil) ölçüye uydurulmuş, bildiğimiz tek düzenlemedir.

Bu son görüngü, Japonların aşırı duyarlı gözlemiyle yakalanmış, üst gözkapağından göze düşen gölgenin izlenimi olarak açıklanabilir.

Bu biçim anlayışında, Miles'ın yukarıdaki görüşlerine tam olarak uyan imgesel bir kanıt bulunduğu sanılabilir. Ama bir düş kırıklığı daha: madem ki çerçeveli resim anlayışı gözlerimizin görüş alanından kaynaklanamıyor, tersine kapı ya da pencere aralığından —ya da yukarıda gösterildiği gibi sahne açıklığından— yakaladığımız doğa görüntülerinin olağan çerçeveliliğinden ortaya çıkıyor, o halde Japon'ların düzenlemesi de sürme panel duvarlarıyla sonsuz ufuklara açılan tipik Japon evlerindeki kapı ve kapı çerçevesi yokluğundan türetiliyor demektir.

Ama bu biçimin görüş alanı oranlarını gösterdiğini varsaysak bile, Japon sanatının dikkate değer bir başka görüngüsünü de göz önünde almak zorundayız: yatay *dönen resim* biçiminde yukarıda sözü edilen yan sınırların yokluğunun kâğıt üzerindeki özdekleştirilmesi, yalnızca

---

[1]Bu notlar Lester Cowan tarafından 17 Eylül 1930'daki tartışmaya hazırlık olarak derlenmiştir. E.'nin bütün alıntıları, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Hollywood'da başvurulabilecek notlardandır. Loyd A. Jones'un bildirisi "Rectangle Proportions in Pictorial Composition" (Görüntü Düzenlemesinde Dikdörtgen Orantılar) *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*'in (Sinema Mühendisleri Birliği Dergisi) Ocak 1930 sayısında yayımlanmıştır, bu sayı konuya ilişkin öbür bildirileri de içermektedir.

Japonya ve Çin'e özgüdür ve başka hiçbir yerde geçerli olamaz. Ben buna *dönen resim* diyorum çünkü yatay bir biçimde biri diğerinden çözülerek bitip tükenmek bilmeyen savaşların, şenliklerin ve alayların bölümlerini göstermektedir: örneğin Boston Müzesi'nin onur kaynağı: metrelerce uzunluktaki *Burning of the Sanjo Palace*; (Sanjo Sarayı Yangını) ya da British Museum'daki ölümsüz *Killing of the Bear in the Emperor's Garden* (İmparatorun Bahçesindeki Ayının Öldürülüşü) algılamanın yatay eğilimlerinden ortaya çıktığı düşünülen bu yatay resmin eşsiz türünü yaratarak, son derece ince sanatsal aşırı duyarlılıklarıyla Japon'lar, daha sonra Bay Miles'ın görüşüne göre mantıksız olmasına karşın zıt biçimi —aslında estetik gereksinimini dengelemek amacıyla— oluşturdular: işte bu nedenle Japonya (Çin'le birlikte) *dikey dönen resmin* doğum yeridir (eğer Gotik dikey pencere düzenlemelerini göz önüne almazsak) bütün dikey düzenlemelerin en uzun boylusu budur. Aynı zamanda bu dönen resimler, yüzlerin, giysilerin, arka plan ayrımlarının ve sahne niteliklerinin ilginç bir biçimde oluşturulmuş şaşırtıcı düzenlemesi ile renkli tahta baskılarının kalıbını almış gibi görünür.

İnanıyorum ki, yatay algılamanın bilimsel yönden araştırılmasının (hiçbir zaman kanıtlanmamış olmakla birlikte) doğru olduğu varsayılsa bile uyumlu bir dengeleme gücü sağlamak için dikey düzenlemelere de gerek duyulur.

Uyuma ve algılama dengesine yönelik bu eğilim öbür yatay perde yandaşlarının öne sürdüğü «uyumlu» «estetik» olma savlarından epeyce farklı bir yapıdadır.

Bay Cowan'ın özetinden bir alıntı:

Howell ve Dubray (10), Lane (7), Westerberg (11) ve Dieterich (8) yüzyıllardan beri sanatta egemen olan devingen benzeşikliğin ilkelerine dayalı ("altın kesim" olarak da bilinen) "sarmal kare" dediğimiz dikdörtgene uygulanan yaklaşık 1.618:1 oranının en çok aranan oran olduğu konusunda aynı düşünceleri paylaşmaktadır. Yalınlaştırmak için genellikle 1.618:1 yerine (1.667:1'e eşit olan) 5:3 oranı ya da (1.6:1'e denk gelen) 8:5 oranı önerilmektedir.

"Yüzyıllar boyunca sanatta üstünlük" ilkesi temelde yeni bir sanat dalı olan en genç sanat sinemaya uygulandığında, zaten derin kuşkulara yol açmaktadır.

Sinema bütünüyle devingenlik ve hız görüntüsüne dayalı ilk ve tek sanattır ve daha şimdiden, duruk sanatların özelliklerini taşıyan —yani kendi içindeki varolma olanaklarını doğuracağı yaratıcılık gücünden yoksun tutan— katedraller ve tapınaklar kadar *uzun ömürlü* olacaktır (tiyatro, dans ve müzik* — sinemadan önceki bu devingen sanatlar bu olanağı, yani onları oluşturan sanatsal etkinliklerden bağımsız ölümsüzlük niteliğini ve bu yolla da kendisine ters düşen duruk sanatlardan ayrılabilme özelliklerini elinden kaçırmıştır).

Eğer sanatın bu yeni konuğunun —sinemanın— bütün temel öğeleri ve öncülleri kendinden önceki sanatlardan bütünüyle farklı ise, neden bu yanılgılarla dolu "altın kesime" bu kadar kutsal saygı gösterilmektedir?

Bu oranlara gösterilen eğilimi anlatmak için "altın kesime" yakıştırılan diğer iki adı düşünün: "hızlı kare" ve "devingen bakışımlılık (simetri)" ilkesi.

Bunlar devingenlik özlemiyle durukluğun umutsuzca attığı çığlıklardır. Bu oranlar belki de, gözün önce bir yönü izleyip sonra da diğer yöne savrulmasına yol açarak en yoğun gerilime neden olacak en uygun oranlardır.

Ama biz filmimizi perdeye yansıtmakla, gerçekte de varolan bu "saltmal kareye" ulaşmamış mıydık?

Ve bir şeritteki ritmik kesmeler ilkesinde, aslında da varolan bir dinamik simetri bulmadık mı?

Bir bütün olarak sinemanın utkuyla hayata geçirdiği, uygulamayla sağlanmış bir eğilim. Ve bunun sonucu olarak, ilerlemesi için *perde biçimine* gerek duymayan eğilim.

Öyleyse, devingenliğe ulaşmak için çabalayan duruk dikdörtgenin gerçekleşmemiş arzusunun, günümüzdeki can sıkıcı anısının başarısını neden ardımızdan sürükleyip durmaktayız?

Tıpkı, devingen resmin, duruk resim sanatındaki devingenliğin geleceğe dönük çabalarının mezar taşı olması gibi.

Bu "altın kesime" gizemli tapınmayı korumak için hiçbir tutarlı neden yoktur. Biz uyumlu orantılar yaratmak için olağanüstü duygularımızı abartan ve hiçbir yararlılık ilkesine bağımlı olmadıkları halde, sulama kanallarını birkaç kutsal uyum formülüne göre açan Yu-

*Plakların sonsuzlaştırılan devingen biçimi de şimdi filmin bir parçası olarak düşünülmelidir.

nanlı'lardan yeterince uzağız. (Yoksa bunlar savaş siperleri miydi? Tam olarak anımsayamıyorum ama kesin olarak bildiğim bir şey varsa, o da tümüyle soyut, estetik ve yararlılık düşüncesi gütmeyen bir tutumla kullanışlı kanal açma yöntemini gerçekleştirdikleridir.)

Yalnızca bir aylık olan geniş perde üzerine, bu yüzyıllık oranların yüklenmesi Yunanlıların yaptığı iş kadar anlamsızdır. Ve resim sanatıyla ilgili bu görüşleri sona erdirmek üzere, *eğer* perde çerçevesinin *başka bir şeyle* ilişkisi kurulmak isteniyorsa ne demeye resim sanatıyla devingen resim arasında arabuluculuk eden kartpostal ve amatör fotoğrafçılık karşılaştırmasını kullanmıyoruz?

İşte şimdi, en azından bu alanda her iki eğilim içinde eşit adaletin uygulanması konusunu düşünebiliriz.

Kodak cep makinemizin aynı beceri ve duyarlılıkla dikey ya da yatay biçimde plajda güneşin altında uzanan, düğünlerinde el ele poz veren, evliliklerinin gümüş ya da altın yılını kutlayan çocuğumuzun, annemizin, babamızın ya da büyükannemizin resimlerini çekivermesi gibi.

Estetiğe ilişkin ikinci sav tiyatro ve müzikli gösterilerin etkinlik alanından çıkmaktadır ve Bay Cowan'ın yinelemesiyle aşağıdaki gibidir: "... geniş film için ileri sürülen diğer sav, sesli filmin içinde taşıdığı ve daha çok sözlü sahne oyunlarına özgü eğlenceleri sunan sessiz sinemanın yoksun olduğu (gerçekten yoksun mu??? S.E.) olanaklara dayanmaktadır" [Rayton (3)].

Her zamanki inceliğimi koruyarak ilk ağızda bu durumun sesli filmler için korkunç bir baş belası olduğunu söylemeyeceğim. Söylemeyeceğim, yalnız düşüneceğim ve herkesin paylaşması gereken bir gözlemle, yani estetik ile sesli filmin düzenleme kurallarının oluşturulamayacağını saptayan bir gözlemle kendimi sınırlandıracağım.

Sesli filmin şimdiki kötü kullanımını, bizi önümüzdeki otuz yılda perdenin şu otuz aylık kötü kullanımında yer alan oranlara tutsak edecek bir öneriye temel saymak en azından kendini bilmezliktir.

Benim düşünceme göre geniş perde sinemayı sahneye yaklaştırmak yerine kurgunun büyülü gücüyle yapım olanaklarında yeni bir çağ açarak onu sahneden bütünüyle uzaklaştırmaktadır.

Bu konuya daha sonra —yemek üstüne tatlı gibi— gene değineceğiz. Yatay oranlar konusunda kesin bir biçimde dile getirilmiş üçüncü sav, yapısal etkinlikten çıkarılmıştır. Bu da onun öncülleri kadar yanlış olmasına engel değil. Dieterich (8) ve Miles (1) gözün yapısal

özellikleri yüzünden geniş resmin daha kolay algılanabilir olduğunu belirtmektedirler. Miles'ın söylediğine göre,

Gözleri yatay yönde devindiren bir çift kas olmasına karşın dikey yöndeki devingenliği için iki çift kas bulunmaktadır. Dikey devinimleri yapmak, geniş bir açıyı görmek için yapılanlardan daha zordur. İnsan kendi doğal çevresi içinde yaşarken dikey oranla yatay olarak dizilmiş nesneleri algılamaya genellikle daha fazla zorlanmıştır. (!!! —S.E.) Bu da onun görsel algılamasında işlerlik kazanan yerleşik bir alışkanlığı oluşturmuştur...

Bu sav son derece akla uygundur. Ama bu tutarlılık araştırmamız, algılayan gözlerimizin yatay bir biçimde yer aldığı yüzümüzden boynumuza doğru indiğinde değişir. İşte burada aynı alıntı tümcesini tümüyle zıt anlamda yorumlayabiliriz. Çünkü burada başın aşağı eğilme ve yukarı kalkma eylemi onun sağa sola dönmesine karşıt oluşturacak bir kas çalışmasına zıt koşullarda olanak vermektedir. Başın eğilmesi ve yukarı kalkması (dikey algılama) gözlerin sağa sola (yatay algılama) devinmesi kadar kolay gerçekleşmektedir. İşte burada algılamanın yapısal yardımıyla Bilge Doğanın bize kare uyumu sağlayan dengeleme devinimini armağan ettiğini görürüz. Ama hepsi bu değil.

Benim örneğim, dengeleme örneğimde olduğu gibi algılama denetiminin bir başka görüngüsünü oluşturmuştur: *algılamadaki devingenlik* görüngüsü. Gözlerin yatay, başın dikey boyutlarında.

Bu da Dieterich'in (8) savını kendiliğinden çürütmektedir.

Her iki gözün görüş gücüyle (baş durağanken) algılanan toplam alanın yapısal ilkelerinde ve her iki gözle kolayca algılanabilen bölümlerde, bu alanların gerçek sınırları düzensiz eğimlerde olsa bile, oluşan biçim yaklaşık 5x8'lik bir dikdörtgendir.

Başın durağan durumu için... ama başın *durağan olmayan* durumunu yeni anlattık, böylece bu sav da önemini yitirdi.

(Bu arada, başın önlenemez durağan ve bağımlı durumu ancak sinemada, sevgilinin omzuna yaslandığı andır. Ama izleyici kitlesinin en az yüzde ellisini göz ardı eden bu gibi gerçeklerle zaman harcayamayız.)

III

Geriye son sav kalıyor: Parasal.

Yatay olarak yerleştirilen alan, koltukların arka bölümüne sarkan balkon ve birbiri üzerine sıralanmış locaların oluşturduğu görünüme en iyi biçimde uymaktadır. Bu koşullarda perde yüksekliğinin olabilecek en kesin sınırı Sponable (2) tarafından her 46 sıraya 7 metre olarak düşünülmüştür.

Eğer tam anlamıyla parasal düşüncelerle yönetilmeyi sürdürecek-sek — dikey düzenlemeleri kullanarak, halkı üzerlerinde sarkan balkonlar olmayan daha pahalı ön sıraları seçmeye zorlama hakkımız da var demektir.

Ama başka bir gerçek yardımımıza yetişiyor — bu da *ses gereklerine* hiç de uygun olmayan günümüzdeki sinema salonlarının şimdiki biçim ve orantılarındaki uygunsuzluktur.

Akustik optiğe yardım ediyor.

Sesli filmlerin sinema salonlarında olması gereken en uygun oranları araştıran belgeleri inceleyecek vaktim olmadı.

Yalnızca, geçmişte kalan uzak ve soluk mimarlık öğrenimimden anımsadığım kadarıyla tiyatro ve dinleti salonlarında en iyi akustiği elde etmek için dikey kesimin parabolik olması gerekmektedir.

Açıkça anımsadığım şey ise iki kusursuz yapının tipik oranları ve biçimidir. Biri görsel gösteriler için kusursuzdur:

Buna Roxy (New York) diyelim.

İşitsel gösteriler için olanı ise:

Paris'teki Salle Pleyel'dir — bir dinleti salonunda şimdiye kadar elde edilebilen en kusursuz akustiğin doruk noktası.

Bunların her ikisinin de oranları birbirinin *tam* tersidir. Eğer Salle Pleyel yan yatırılsaydı Roxy olurdu. Eğer Roxy yukarı çevrilseydi Salle Pleyel olurdu. Roxy'nin yatay düzenlenmiş balkonlarının ve koltuklarının bütün oranları, koridoru andıran derinlemesine uzayan dikey yerleşimiyle Salle Pleyel'inkinin tam tersidir.

Görsel ve işitsel gösterilerin kesişme noktası olan — sesli film gösterim salonları, her iki eğilimi aynı güçle kaynaştırmalıdır.

Gelecek günlerin sesli film salonları yeniden kurulmalıdır. Onun bu yeni biçimi "eski Roxy" ile "eski Pleyel'in" görsel ve işitsel algılamalar karışımıyla koşullandırılmış geleneğin, yatay ve dikey eğilimlerini birleştirme konusunda — devingen kare perdeyle yatay ve dikey

etkilerin itici gücünün kullanıldığı gösterilere en uygun düşecek biçim olacaktır.*

Ve sona kalan ama en az öbürleri kadar önemli olan bir konuyu, sesli filmler üzerinde bir dereceye kadar başarılı olmuş ve şimdi de kirli ellerini kendi temel isteklerine aşağılık bir biçimde boyun eğdirmeye çalışarak Grandeur filme uzatan bir eğilime meydan okuyarak vurgulamak istiyorum. Bu, her şeye karşın, kusursuz biçimde kesilmiş ve bir araya getirilmiş ilk "iyi" sesli film örneğini beklemekte olan ve tamamı sesli filmlerin daha şimdiden zayıflattığı kurgu ilkelerini baştan sona düzeltme eğilimidir: söz konusu sesli film, sinemasal anlatım ve yaratma alanında, capcanlı, ölümsüz ve de temel bir kurgu ilkesini yeniden ortaya çıkarmış olacaktır.

Şu ana kadar, aralarında arkadaşım Vidor'un ve hepimizin gelmiş geçmiş en Büyük Usta'sı D.W.Griffith gibi kişilerin de bulunduğu perdenin en büyük sanatçıları tarafından bile bir bölümü benimsenen sayısız alıntıya başvurdum. Örneğin, "Artık dans sahnelerini "izlemeye" gerek yoktur, çünkü olağan genel çekimde çoğu dansta yer alan bütün yatık devinimler için geniş bir yer vardır..." ("hareketli alıcı" dans eden bir kızın ayaklarını izleme ve inceleme aracı değil, izleyici kitlesinde özel ve güçlü bir duygulanım uyandırma aracıdır! *Eski ile Yeni*'nin hasat bölümündeki ve *Batı Cephesinde Yeni Bir şey Yok*'un makinalı tüfek sahnesindeki alıcının sallanan devinimini anımsayın. —S.E.) "Omuz çekimleri geniş filmde de gerçekleştirilebilir. Kuşkusuz, 35 mm.lik bir alıcı kullandığımız zamanlardaki kadar yaklaşmanız

*Perdenin yeni biçimine uyarlamak için, şu anda elimizde bulunan sinema salonlarının yeniden yapılması ve düzenlenmesi üzerinde belirli hiçbir uygulama söz konusu olmaksızın bütünüyle sanatsal kaygılardan uzak bir biçimde düşünüldüğünde) Motion Picture Academy uzmanlarının kestirimine göre yaklaşık 40.000.000 dolara mal olacaktır. Ama üstün yetenekli makinacılar bir çıkış yolu bulmuştur: filmi önce 65 mm.lik Grandeur negatifine çekmek; daha sonra bunu (farklı orantılar nedeniyle, daha küçük ölçüdeki selüloitin sağladığı bütün alanı kapsamaksızın) 35 mm.lik pozitifin boyutlarına getirmek; ve son olarak da, mercekleri büyüterek, boyutlarını genişleterek ve sinema salonlarının duvarlarına uyum sağlayacak bir biçimde oranları değiştirerek görüntüyü perdeye yansıtma yöntemi. Aynı işlem, çizimde gösterildiği gibi, eşit dikeylik sağlamak için yatay çizgide yapılan hafif bir değişiklikle ve sonra da (boyutlar küçültüldüğünde) olağan perde boyutlarını aşmayacak eşitlik sağlanarak dikey düzenlemelerde de kullanılabilir. Geriye yalnızca dikey düzenlenmiş görüntülerin sınırlarındaki küçük bir bölümlük kayıp için sızlanmak kalır; bu sızlanma da yalnızca balkondaki ve koltuk bölümündeki en kötü yerler için geçerlidir, buralarda bile görüntü kaybı yok denecek kadar azdır.

gerekmez, ama omuz çekiminde de aşağı yukarı aynı boyutlara gelebilirsiniz..." (Omuz çekiminin etki değeri hiç de onun boyutlarına bağlı değildir, tersine birbirini izleyen çekimlerin boyutlarıyla elde edilen optik etki ölçülerine dayanır. —S.E.) "Bununla birlikte geniş filmde de birkaç omuz çekimine gerek duyulur. Yine de omuz çekiminin asıl amacı düşüncelerin anlaşılmasını sağlamaktır (!!! —S.E.). Ve geniş filmle, 35 mm. lik filmde ancak altı ayaklık omuz çekimiyle elde edebileceğiniz tam boyuttaki görünüşlerin tüm ayrıntı ve anlatımını gerçekleştirebilirsiniz..." (Perde uygulamaları konusunda benim kişisel beğenim sözkonusu olduğunda kaşın kolayca seçilemeyen kıpırtısını yeğlememe karşın tüm bedenin de bir şeyler anlatabileceğini belirtirim. Bununla birlikte, gene de —gösterilmek istenen durumlar ve ayrıntıların yalıtımıyla dikkatin bir noktada toplanmasını sağlayan ve bedenin doğal boyutlarında gerçeğe uymayan bir büyümeyi gerçekleştirmemize yardım eden— omuz çekiminin hiç kullanılmamasını da kabul edemeyiz. —S.E.)

Omuz çekimleri, oynak alıcı çekimleri, perdedeki kişilerin ve nesnelerin tam boyutlarda gösterilen çeşitlemeleri ve kurguyu ilgilendiren öbür öğeler yalnızca bir yüzü gösterinceyi kolaylaştırma, bu yüzde dile gelen "bir düşünceyi açıklama" görevinden çok asal olarak sinemayla ve sinema algılamasının anlatım araçlarıyla ilgilidir.

Bildirmiş olduğumuz gibi (ve Aleksandrov'un da, söylemek istediklerinin acıklı bir biçimde yanlış yorumlandığı *Romance Sentimentale* adlı taşlamasında alçakgönüllü denemeyle göstermeye çalıştığı gibi) sesli kurgunun gelişiyle, bu ortadan kalkmayacak, tersine yöntem ve olanaklarını çoğaltıp büyüterek gelişecektir.

Aynı biçimde, geniş perdenin gelişi, bir kez daha kurallarının incelenip elestirilmesine katlanacak olan kurgunun gelişimindeki bir sonraki basamağa damgasını vuracaktır; bu kurallar büyük bir güçle, eski perde biçiminin kullanıldığı günlerdeki birkaç kurgu işlemini olanaksızlaştıran ve işe yaramaz hale getiren, ama bunun yanı sıra bize çeşitli perde biçimlerinin uyumlu bir bileşimi olarak yeni dev gibi bir tanıtıcıyı ve boyutların, oranların ve taslakların birçok başarılı geometrik boyutlarıyla ortak etkisinin algı alanımıza saldırısını sağlayan, tam perde boyutlarının değişiminden etkilenen kurallardır.

Ve buna bağlı olarak, eğer Olağan Perde kurallarının birçok niteliğinin arkasından "kral öldü" diye bağıracaksak, aynı biçimde Gran-

deur Film'in şimdiye kadar hiç düşünülmemiş ve düşlenmemiş kurgu olanaklarını karşılarken de "yaşasın kral" diye bağırabilmeliyiz.

Santa Maria Tonantzintla,
Cholula, Meksika.

1930'da Paramount stüdyosu bir sözleşme imzalayınca, *Kapital* tasarısı ve "anlaksal sinema" kuramı, Eisenstein grubuyla birlikte Amerika Birleşik Devletleri'ne gitti. Ama, karşılıklı olarak her iki taraftan da bir düzine kadar başka film tasarısı önerilince, bu tasarı ve kuram Hollywood'da gerçekleştirilemeden kaldı. Bay ve Bayan Upton Sinclair'in parasal yönden desteklediği bir filmi çekmek için Meksika'ya gitmeden hemen önce, Eisenstein, 17 Eylül 1930'da Academy of Motion Picture Arts and Sciences tarafından, son zamanlarda ortaya çıkarılan geniş film için gerekli yeni perde boyutlarını tartışmak üzere düzenlenen özel bir toplantıya katıldı. Eisenstein bu taplantıda düşüncelerini açıklığa kavuşturamadığına inandığından, Meksika'ya ulaşır ulaşmaz bunları *Close-Up*'ta yayımlanmak üzere Kenneth Macpherson'a yolladığı makalesinde açıkca belirtti. Macpherson bu makaleyi, beraberinde yolladığı mektuptan bir bölümle birlikte yayımladı.

GTK—GIK—VGIK
Geçmiş—Günümüz—Gelecek*

SINEMA Okulu'nun yıldönümü kutlamalarının özel bir önemi var, çünkü, dünyanın başka hiçbir yerinde bu nitelikte bir başka film okulu daha yok. Bizim okulumuz gibisi bulunamaz, ne filmlerin Babil'i Hollywood'da ne de dünya film işleyiminin öbür sayısız Babil'inde.

Bu ilginç durumun nedeni açıktır. Sinemamız Amerika'nın araçlarından, Almanya'nın ham film işleyiminden, İngiltere'deki öğrenme isteğinden yoksun değildir. Böyle bir okul ancak Sovyet ülkesinde doğabilir ve işlerlik kazanabilirdi. Yalnız burada Batı'daki benzeri bir okulun olanaklarını işlemez hale getiren temel engeller süpürülüp atılabilirdi. Yalnız burada, bu toplumsal yarışma ülkesinde, anamalcı yarışmanın kargaşasına bir son verilebilirdi. Yalnız burada, kentsoylu toplumdaki ilişkilerin geleneksel etkilerine ve başarısızı başarıyla alteden geleneksel başarı kavramına yeni bir anlayışla bakılabilir.

İki yarışmacı. Biri öbürüne üstün gelir. X Y'den daha kötüdür. Öyleyse yaşasın Y. Ama bu durum bizim için (eğer aynı bakış açısıyla ele alınırsa) öncelsiz bir aykırılıktır. İki yarışmacı. Biri yenilir. Öbürü kazanır. Öyleyse öbürü daha iyidir. Ama ilki kötü müdür? Hiç de değil! İkisi de iyidir. Ve bu nedenle birbirleriyle yarışmazlar. Çünkü her ikisinin de ilgi alanı toplum çıkarına yöneliktir. Bu toplum çıkarı ikisinin düşüncelerinde de ilk yeri alır. Ve bir yarışmada kaybeden de kazanan kadar onur duyar.

---

*Sinema Okulu'nun onbeşinci yıldönümü için yazılmıştır, bununla birlikte bu yazı, okulun bütün tarihiyle değil, yalnızca benim orada görev aldığım dönemle ilgilidir — yani 1928'den günümüze kadar (bu yazı 1934'ün sonlarında yazılmıştır). Kaynakçada No.119'a bakınız.

Bu bizim için a.b.c gibi bir şeydir. Bu şimdi bizim doğamıza yerleşmiştir.

Ama, bizim usta film yönetmenlerimizin "meslek sırlarını" yetişen yeni kuşağa aktardığını söylediğimiz zaman, Amerika'lı ve Avrupa'lı yönetmenlerin kuşkusunu, şaşkınlığını ve içine düştükleri dehşeti görmelisiniz. Okul hakkında onlara birşeyler anlatmaya başladığınız zaman, gözlerinin şaşkınlıkla koskoca açıldığını görebilirsiniz: neredeyse düşüncelerini okuyabilirsiniz: "Ekmeğinizi elinizden alacaklar. Neden böyle yapıyorsunuz?"

Gene de bunu yapıyoruz — ve öbürlerini de bunu yapmaya yönlendiriyoruz.

Ülkemizde hepimize yetecek ekmek var. Mal sahipliği dürtüleri bizim düşüncelerimizden çoktan çıkıp gitti. Üstelik uzun uygulayım ve deneyim yıllarından sonra yeni özdeksel ve tinsel değerler oluşturuldu. Yalnız bir tek tasamız var: gelişen sinemacılığımızın çoğalan etkinlik alanlarında yapım aşamalarını dolduracak yeterli sayıda beden, kafa ve yaratıcılık gücü bulunacak mı?

Bütün ülkelerde mühendisler, mühendislere bilgi verir. Teknisyenler, teknisyenleri eğitir. Sanat da, bunlar gibi bir kişileşme aşamasına gelebilmelidir. Gene de örgenleşmiş ve toplumsallaştırılmış bir düzenden başka hiçbir yerde yaratıcı bir emekçi, kendinden daha genç bir yaratıcı emekçiyi eğitemez.

Başka bir yerde "yaratıcı yetenek", üstün insanların ayrıcalıklı kastına açık bir giriş kartıdır. Yaratıcı bir kişi, kendi etkinliklerini "gizemli" bir biçimde bile anlayamaz. Bu etkinlik uğruna, sözkonusu giriş kartı, kastı olabildiğince seyrek tutmak için kullanılır. Koleksiyonunda tek olduğu sanılan bir nesnenin eşini bulan kentsoylu bir toplayıcı kopyayı yokedip "tek" nesnenin sahibi olarak kalmak için dünyanın parasını harcayabilir.

Büyük bir sanatçı da yeni başlayanı "kaçırmak" için yapabileceği her şeyi yapar. Bütün bunların hepsi yaratıcı işler için gereksinimin sınırlı olmasındandır. Çünkü yeni tiyatro ve sinemalar açılmamakta, eskileri de kapanmaktadır.

Ustalık için gereksinim artmamakta tersine azalmaktadır. Çünkü buna olan gereksinim, iki üç yıldızın dışında, küçük kentsoylu beğenisinin darboğazını aşamamaktadır.

Biz, bunun tersine, yaratıcılık etkinliği ve yaratıcılık enerjisi için geniş ölçüde ve çok sayıda uygulama amaçlıyoruz. Tiyatro ve sinema

amaç ve nicelik olarak genişliyor. Ve temelde niteliğe, kültürel niteliğe ve başarılan işlerin niteliğine yönelik artan bir istek ve gereksinim var.

Bu durum yeni bir gerekliliği doğurur — yaratıcılık sorunlarını, yaratıcılık eğitimini ve öğretimini, araştırma ve deneylerle bilimsel olarak bulgulama. Yaratıcılık sorunlarının ve yaratıcı işlerin kuramlarıyla birlikte uygulamalarının da incelenmesini önleyen gizemli kast perdelerini çıkarıp atmak için.

Bunu toplumsal olarak yalnız biz gerçekleştirebiliriz. Yöntembilimsel olarak da.

Bizimkinden başka hiçbir toplumsal yapı, böyle bir etkinlik için gereken ruhbilimsel ve toplumsal önerileri ortaya koyamaz. Bizim bu toplumsal dizgemiz tek başına olayların gizemini ve gizliliğini çekip atabilecek araç ve isteğe sahiptir. Yaratıcılık sorunlarını ve süreçlerini algılama konusunda, bebeklik döneminden ancak bir adım öteye gidebildiğimizi söyleyebiliriz: yani ancak ilkokul çağına gelebildik.

Görüngülerin belirli alanlarında yaptığımız araştırma yöntemlerimiz, bir bakıma hep kutsal bir sır gibi görülmüş olan konuların anlaşılmasında sonsuz ufuklara yolaçmıştır. Sanattaki bilgi ve çözümlemeler alanına böyle bir açıklık getiren bu yöntem, dikkate değer bir başarıyla "uygulamalı estetik" —yapıcı yaratıcılık uygulamasında— da gerçekleştirilebilir. İlk basamakta, her geçen gün bu sorunlarla ilgili Marx'çı klasikler fonunu zenginleştiren kitaplara yenileri katılır; ikinci basamakta ise henüz yalnızca ilk adımları attık.

Şunu bütün içtenliğimle bildirmeliyim: Okul beni tüketiyor. Yapılmakta olanların coşkun sanat aşkıyla tükendim: temel kuralların açıklanması, yapıtların düzenindeki oranlar ve bunların yaratılma süreçleri beni tüketti. Ve bütün bunlar çok az bilinen ve çok az incelenen filmciliğin uğraş alanında ortaya çıktı: yani bir filmin görsel-işitsel bütünlüğünü düzenleyen yönetmenin etkinliğinde. Bu, yaratıcı bir emekçi için son derece zararlı olabilir. Belki de durum onun kendi yaratıcılık mesleğinin ortadan silinmesini de açıklayabilir. Yaratıcının suskunluğu, girişin hep yasak olduğu bölgelere çözüm hançerini saplamaya kendini izinli sayan kişiler için bir ödül olabilir.

Bazıları buna hâlâ "Yapabilen — yaratır; yaratamayan — öğretir" diyebilir. Bununla birlikte, bunu söyleyenler bir şeyi unutmaktadır. Öğrenme henüz özdevingen öğretme basamağına ulaşamamıştır. Şu andaki durumuyla "öğretme" hâlâ gerçekten "yaratma" anlamına gel-

mektedir, çünkü bu, film yönetme sanatını yaratıcı bir biçimde kavramak için, kişinin dizge ve yöntemlerini oluşturması gereken, neredeyse çıplak bir alandır. Ve bu yapıcı çalışmanın, kişinin kendi yaratıcılık görevinden hiç de aşağı kalır yanı yoktur.

Ama öte yandan, sanattaki en üstün başarıların tümünü elinde tutan bileşik yapıcı yöntemlerin kurulmasında öncüllerinin ve çağdaşlarının deneyimlerini birleştirip toplayan bir araştırmacının, bir öncünün duygularıyla karşılaştırılabilecek daha başka ne vardır!

Yaratıcılığın yapıcılık sürecine, bilimsel Marx'çılığın kalıtsal ilkelerinin etkili biçimde uygulanmasını, yalnızca gelişen, üstün bir amaca ulaşmaya çalışan, büyüyen, başaran, emekleri boşa giden, başaramayan genç kuşağın yaratıcılık çabalarıyla içiçe olanlar kavrayabilir.

Büyük sanatçıların ancak emekçi sınıfından kendi kendine doğduğunu öne süren eski Proletkult görüşü artık çoktan rafa kaldırılmıştır. Yaratıcı emekçinin yönetmenlik öğrenimine duyduğu öğrenme açlığı yaratıcılık özlemlerinden söz eden herkes için son derece açıktır. Yengi kazanmış emekçi sınıfının bu genç kuşağındaki yaratıcılık arzusunu görmek, kendi deneyimlerinin gelişimini eski kuşağın film yapımcılarının özetlenmiş deneyimleriyle buluşturmak, bunlara yapım öyküleri ve masallarla değil eksiksiz bilgiler ve deneyimler aracılığıyla ulaşmak — işte kendi filmlerinin çerçevesi dışına çıkan, Sovyet sinemasının kuruluşunda kendi yaratıcılıklarının katkılarını da düşleyen sinema sanatçılarının önünde yer alması gereken amaçlar bunlar olmalıdır.

Bizim için bu yıldönümü kutlamaları bir şölen olayı değildir. Bize göre bu yıldönümü kutlamaları, yoldan gelip geçenlere parmağını uzatarak "O zamanlar SİZ ne yapıyordunuz" diye soran iç savaş döneminin afişinden etkiler taşımaktadır. Bu törenlerin yaklaşımı, yakın tarih dilimlerinden herkesi sorumlu tutar. Bu sorumluluk da yapılanların henüz çok az olduğunu anlama noktasında başlamalıdır. Bu bir alçakgönüllülük değildir. Bu az çok başarılmış işlerin, engin bir görüşle, gerçekleştirilmesi geleceğe bırakılmış işlerle karşılaştırıldığında ortaya çıkan doğal bir duygudur.

Okulun çifte sorumluluğu vardır: insanlarla, onların gerçekleştirdiği işlerin sorumluluğu. İnsanlarımızın birçoğu film yapımcılığına sürüklenmiştir. Kuleşov işliğinin onur duyabileceği Pudovkin, benim işliğimin gurur kaynağı Vassiliev, görüntü yönetmenlerinin onuru Go-

lovnya ve Volçok gibi büyük sanatçıların yanısıra, GTK* ve GIK, yapımcılık ailesine uyumla katılmış çeşitli yetenek ve uzmanlıkta daha başka birçok emekçi adı sayabilir.

Okulun görev ve hizmetleri bununla da sınırlı değildir. Onun ödevleri, sinema sanatçılarının zorunlu eğitiminin ötesine taşar. En az bunun kadar önemli bir başka görevi de sinemacılığın yöntem ve bilgilerini uygulamaya sokmaktır. Öğrenim dallarında, seminerlerde, görevlilerde ve özel uzmanlık ana bölümlerinde, bilimsel araştırma çalışmalarını örgütlemek NIS'in** görevidir. Bunların görevi şu anda geçerli olan sinemacılık uygulamalarının konu ve sorunlarıyla ilgili önerileri ve incelemeleri sağlamaktır. Bunlar ayrıca GIK'nın özellikle iki öğrenim dalında kullanılan yöntemlerden de sorumludur: yönetmenlik ve fotoğrafçılık.

Burada Okul'un 1928'den bu yana yaptığı kesin bir yön değişikliğini de belirtmeliyiz. Sonuçta bir Teknik Okul'dan Yüksek Okul'a dönüşmesiyle, yönetmenlik dersleri, GIK'nın ilk yıllarındaki etkinliklerinde bulunmayan iki önemli eğilimi gerçekleştirmiştir.

Önce, sanat öğretimi yönteminin ulaşmaya çalıştığı son amaç olan "sanatsal" stüdyodan çok, daha yüksek düzeyde bir eğitim vermeyi benimsemiştir.

Daha sonra da sinemayı, kuşku verici "fotojenik" terimi üzerine kurulu diğer sanatların akrabalığından ayıran kendine özgü estetik nitelikleri sonucu "kendi kendine doğmuş" bir sanat olarak belirleyen ilk eğilimden farklı olarak, diğer sanatlarla birleştirmiştir.

Bu yalnızca yazın, tiyatro, resim sanatı ve müzik kültüründe, yalnızca tepkeler ve ruhbilimde yapılan en yeni bilimsel bildirilerin incelenmesinde ve sinemaya özgü konuların öğretiminde ancak algılama ve bilgi vermenin yapıcı ve uygulanabilir düzeyinde bir araya gelebilen öbür bilim dallarıyla yakın ilişkiye girilerek gerçekleştirilebilir.

1932/33 öğrenim yılındaki yönetmenlik dersleri, yönetmenlik kuramları ve uygulamaları konusunda Okul[1] tarafından yayımlanacak ilk

---

* Devlet Sinema Teknik Okulu olan GIK'nın ilk durumu: GTK.

** NIS: GIK Bilimsel Araştırma Bölümü.

[1] Bu gönderme 1933'de *Sovietskoye Kino*'nun 5-6 sayılarında "The Granite of Film Science" olarak yayımlanan, E.'nin öğretim programının ilk uyarlamasınadır. Çözümlenip genişletilen bu program daha sonra *Iskusstvo Kino*'da (No.4 1936) yayımlanmıştır. Bu "ikinci" programın çevirileri için Kaynakça'da No.145'e bakınız.

ayrıntılı program kapsamında bu koşulları örgütleme görevini de üstlenmiştir. Ayrıntılı ya da değil, bu belge bir film yönetmeninin kendisini bekleyen görevleri gerçekleştirmesi için öğrenmesi ve bilmesi gereken şeyleri bir araya getiren ilk "el kitabı"dır.

Okulda yaptığımız çalışmaların da gösterdiği gibi, bu program aynı zamanda, yaratıcılık eğitimine en iyi uyarlanmış eğitim yönteminin özünü de kapsamaktadır. Bu "karşılıklı soru sorma" yöntemine "yönetmenlik uygulamaları" denir.

Ama bizim görevimiz burada da bitmez. Elimizdeki program iki farklı çizgide gelişir. Okul, öğrenim düzenine uygun bilgi vermenin olağan tasarılarının oluşumunu yönetir. Bizim işimiz ise, bir yönetmenin etkinliği sırasında kendisine gerekebilecek öğrenilmiş bilgi ve konuların bütünlüğünde bir "eşzamanlılık" sağlamaya yöneliktir. Bu, yüksek okul düzeyinde en kötü biçimde uzmanlaşmış kuruluşlarda geçerli dizgedışı derslerin yerine geçebilecek bir şeydir.

Yönetmenlik derslerinin ortaya koyduğu bu çalışma diğer öğrenim dallarını da kaçınılmaz bir biçimde etkilemiştir. Biz şimdi son yıllarda denetimimiz altına alıp üzerinde titizlikle çalıştığımız ilkelere dayanarak görüntü yönetmenliği dalının yeniden kurulmasına önderlik ediyoruz. Okul'un kuruluşundan bu yana ilk kez iki öğrenim dalı arasında, öğretilen konuların birleşik kuramsal kavranışı ve birleşik bilgi ve inceleme yöntemleri temelinde bir dostluk ve işbirliği gerçekleşmiştir. İlk kez bu iki öğrenim dalının birleşen gücüyle, görüntü yönetmeninin işi, hepimizin kolayca anımsayabileceği gibi ve Batı'da değişmeden kalan görüntü yönetmenlerini yaratıcılık bağımsızlığı ve kişiliğinden yoksun bırakan "teknik adam" görüşünden farklı olarak, üstün nitelikli yaratıcılık durumuna yükseltilmiştir.

Neredeyse tüm öğrenci kitlesinde karşılaşılan ilk güçlük, okula girişleri sırasında genel kültür düzeylerinin son derece düşük olmasındaydı. Bu eksikliği giderecek bir çıkar yol şimdi de bulunamadı. Bu genel kültür bilgilerine ve kültürel temele, film yönetmenliğinde öbür bütün sanat dallarından daha fazla gerek vardır. Ve bu da genç insanlarımızın yüzyüze kaldığı en önemli sorunlardan biridir.

Sanatçıların yaşamlarına baktığımız zaman, sinema sanatında başarı kazanmışlarda özellikle bir şey dikkatimizi çeker. Kaçınılmaz bir biçimde vurgulanan şey şudur: "O çocukken evine birçok oyuncu, yazar ve ressam girer çıkardı..." — "Çocuk, ana-babasının ilgi duyduğu sanat

ve sanat sorunlarının canlı ortamında yetişti..." — "O, büyük bir sanat ve antika sevdalısı olan amcasının evine taşındı..." — "Kendini bildiğinden beri resim ve müzikle içiçeydi..." vb.

Ama bizim genç yaratıcı emekçilerimizin böyle bir çocukluk dönemi olmadı. Annesi yazınsal bir toplantıya katılmadı. Babası ozanları koruması altına almadı. Zor yıllar boyunca annesi yiğitç üretimevlerinde çalıştı. O yetişirken ilgi duyduğu konular, düzensizliğin yokedilmesi çalışmalarıydı. Bu genç kişi kendini yapılaşmanın ateşli ortamında, eksikliklerin giderilmesi ve sınıf düşmanlarının yokedilmesiyle ilgili sorunlarla yüzyüze buldu. Toplumcu yapının oluşturulmasında kişisel katkılarının deneyimleriyle dolduruldu. Onların, büyükbabalarının kitaplığında dağlar gibi yığılı "yasaklanmış yazarların" yaşam öykülerinin yer aldığı bir önceki kuşağın gelecekteki ozanlarını da Tolstoy ve Dickens'ı da derinlemesine okuyup öğrenecek zamanları olmadı.

Büyük sanatçıların, beşiklerine yükümlülük duyguları içinde eğilen esin perilerinin ılık okşayışlarıyla başlayan yaşamları, olgunluk çağlarında, bir yandan çocukluklarındaki besin yoksunluğuna yanarken bir yandan iyi sindirilmemiş telaşlı bir beslenme düzenine uymalara, bir yağ kandili ışığında kitap sayfaları arasında durmadan koşuştukları çılgın gecelere, — bilgi ve kültüre inanılmaz bir istekle sarılışlara tanık olmaktadır.

Gene de bunun başka yolu yoktur. Uykusuz gecelerden ve uzun çalışma saatlerinden vazgeçilemez. Bir kişi çocukluğunda ne kadar çok bilgi edinirse daha sonra bunun için o kadar az çaba harcar. Öyle ya da böyle bilgi edinilmelidir. Başlangıçtaki bilgi birikiminden kaçınılamaz ve bu birikim kişisel doğruları şu ya da bu yolla iletmek amacıyla kendini eğitmek isteyen her bireye gereklidir. Böyle bir kültürel temel olmaksızın, kişi ilkel koşullarda yeterli olabilecek ama gelişen toplumcu ülkenin gereksinimleri sözkonusu olduğunda çok kötü görünen acınası bir gevezeliğe tutsak düşer.

Ne yapılmalıdır? Nereden başlanmalıdır? Yetişip gelişmede yer alan bu ilkel koşullar artık yoktur. Onları yeni baştan oluşturamazsınız. Bunun yanı sıra geleneksel oluşumlarda da bunlar gerekli değildir. Kişi birçok öğrenciyle karşılaşır — ya da küçük yaştan beri Bach ve Beethoven, Bryusov ve Blok arasında yetişmiş öğrencilerle karşılaşırdı. İyi ki de öyleymiş, denebilir. Ama bütün bu küçük güvercinler hep en iyi

yeri kapmaya ve Balzac ve Mark Twain'i bile okumaksızın üretimliklerden ve çiftliklerden gelenleri bir yana atmaya kendilerinde hak buluyorlar. Bununla birlikte "hakkın" hep ikincilerin yanında yeralması dikkate değer. Bunlarda "birinci sınıf çıraklığın" ve "hızlı ilerlemenin" daha az yer almasına karşın, onlar da yaratıcılık gücü, enerji ve özgün araştırmaları ortaya koymaktadırlar. Gücü kendi ellerinde toplayan genç sınıfın bu yaratıcı bireyleri de bilgi kalesini kuşatıp ele geçirebilmektedir. Onların yapıtları, hazırladıkları tüm tuzaklara karşın canlılığın temel koşullarından yoksun olanlarınkinden çok daha derin, özlü ve özgündür. Bunu Sovyet gençliğiyle çalışarak geçirdiğim yılların bir sonucu olarak söylüyorum.

Bununla birlikte kültürel eksiklik hem öğrenci hem de öğretmen için acı vericidir. Eğitim derslerini engellemektedir. Bilinç ve duygularda bilgilerin çağrıştırdığı birlik olasılığını geciktirmektedir. Hayır, "aydın" ve "soylu" sınıfın anaokulunu yeniden oluşturamayız. Ama başka bir yol daha var. Bizim gerçek ailemiz Toplumcu toplumumuzdur. Toplumsal örgütlenme dizgesiyle, sanatsal ve kültürel değerlerin gelecekteki kurucusunun bilincini yönlendirmek için hem yeni yetişenlerin hem de oluşan duyuların gerek duyduğu bir katmanın gelişim ortamını birleştirip doldurabiliriz.

Kuşkusuz eğitimin ilk basamakları ile sanat eğilimlerini birleştirmekten sözediyoruz. Ve genel kültür eğitiminin yanı sıra, kişilerin sanata olan eğilimine göre gerekli bilgi bütünlüğünü veren ilk ve orta dereceli okullar arasındaki bağları oluşturmaktan.

Belki kararsız, dağınık, ama ne de olsa devrimin ilk yıllarında fışkırmış olan sanat yeteneğine sahip orta ve liseli gençler için tutarlı bir planlama ve düzenlemeyle özel sanat okulları açmak iyi olur.

Böyle okullar —sanat eğitiminin ilk halkaları— genç bireyleri, yaratıcılığa öncelik vererek bir uzmanlaşma alanına yönelten bir programla, uygulayım okullarında amaçlanan düzeye getirecektir. Eğer uygulayım okulu öğrencileri okul dönemleri sonunda tüm mühendislik dallarında gerekli bilgileri kazanmış olacaksa, sanata yönlendirilmiş öğrenciler de insan bilimleri alanında ve seçecekleri bütün sanat dallarında yararlı olabilecek çizim sanatı, müzik ve devinim gibi temel beceri alanlarında belirli bir kavrama yeteneği birikimine sahip olacaktır. Kuşkusuz böyle okullarda uzmanlaşma olamaz, ayrıca buna ge-

rek de yoktur, ama bu okulun öğrencileri sanat, mimarlık, yazın, müzik ve sinema yüksek okullarına uyum sağlayabilmelerine yardım edecek niteliklerle kültürel olarak hazırlanmalıdır.

Daha sonraki sinema eğitiminde, öğrenciye olağan dört yıllık bir yüksek okul eğitimi yeterli olabilir. Okula girerken kendisinden optiğe ya da ışığın kimyasal etkilerine ilişkin bilgiler istenmez. Bunlar ona daha sonra yönetmenlik ya da görüntü yönetmenliği derslerinde verilecektir.

Ama, okulun ikinci yılında birdenbire öğrencinin ne *Ölü Canlar*'ı ne de *Gorıot Baba*'yı okuduğu ortaya çıkar (bizim okulda buna benzer olaylarla karşılaştım). Böyle olsa bile öğrenci, herhangi bir yazınsal-toplumsal görüngüye Marx'çı bir yaklaşımla yazın tarihi tümcelerini yanlışsız ezbere söylerken bunu utanılacak bir şey gibi görmez, yalnız ileride hakkında rahatça konuştuğu bu yapıtları aslında hiç okumadığını —ve hattâ görmediğini bile— bulgular. Bunlar bizim, okulda yabancısı olmadığımız durumlardır. Eğer yetkililerimiz tarih ve coğrafya öğretimini yeniden düzenlemeye karar verir de bu ilkelerin uzantılarını karar dışında kalan bölgelerde de uygularsa, öğrenciler bu gibi kaçamaklara başvurmazlar.

Benzeri ilkelerle Okul'umuzun genişletilmiş ve düzeltilmiş uygulamalı çalışma programına göre, dört yıllık bir eğitim dönemi, film yönetmenliği becerilerinde uzmanlaşmış iyi nitelikli uygulamacılar yetiştirmeye yeterlidir. Yönetmenliğe "atanmasından" önce, yalnızca birkaç ek uygulamalı yapım sınavından geçmesi istenir.

Tam olarak gerekmese de, film sorunları üzerinde bilimsel çalışmalarla uzmanlaşarak bir üst dereceye gelmek isteyenler için üçüncü bir basamak daha vardır: Bilim Adamı düzeyi.

Burada bilgi kazanmanın ötesinde bir şeyler vardır: burası etkin yaratıcılığın eğitim deneyimlerinin ve uygulamalı bilimsel çalışmaların yeridir. Şimdiye kadar rastlantısal olarak kazanılmışsa da uygulamalı denemeler laboratuvar gereçleriyle yapılan toplu bilimsel araştırmalarda yöntembilimsel genellemelere dönüştürülebilir. Böyle bir bilgi birikimi, Sovyet sinemasının biçeminden ve bu bilgileri geliştirmesinden doğabilir. Deneme stüdyolarında, kuramsal ve yaratıcı düşüncelerin yeni bilgilerle beslenen gelişimi, uygulayım buluşları ve başarıları ile yapılan iki yıllık bir çalışma, üstün nitelikli emekçilerimiz için kusursuz bir hazırlık dönemi olacak ve bu sinema kültürümüzü benzeri görülmemiş bir düzeye getirecektir.

Burada Yüksek Okul'umuzu film üreten bir işliğe benzeterek, yaratıcılık için gerekli olan kuram ve uygulamaların bölünmezliği savsözünün önemini kavramalıyız. Böyle bir Yüksek Okul kuramsal bilgi ve özetlemelere duyulan gereksinimle kendilerini uygulamalı çalışmalara adayanların, onları bekleyen film sorunlarından ortaya çıkan algılamaların bilimsel tasarılarında görev almalarına olanak verecektir.

Sanırım sinemacıların kültürel oluşumunda yer alan bu üç halka, sinema sanatçılarının yaratıcılığıyla ilgili sorunlarına yanıt getirecektir. Üstün yetenekli çocuklar ve bu yeteneklere doğuştan sahip olanlar bu üç halkada kendi gelişim ve becerilerine göre tutunacak bir dal ve gelecekteki yapıtları için gereken bilgilerin sabırla seçilip ayrılmasına yardım eden bir katkı bulacaklardır.

Ana çizgileriyle gelecek günler işte böyledir. Okulumuzun son yıllardaki oluşumu ve olgunluğuyla geliştirdiği yöntem ve biçimler yaklaşık olarak işte böyledir. Bu bize Okul'umuzun daha ilerideki gelişimiyle ilgili algılamaların yaklaşık bir taslağını vermektedir.

1928'de Eisenstein Avrupa'ya doğru yola çıkmadan önce film-yaratıcılığı ilkelerini öğretmede ilk deneyimini yaşadı. 1932'de Sovyetler Birliği'ne döndükten sonra, film yapımcılığına geri dönmek için harcadığı bir sürü usandırıcı çaba sonucu yeniden öğretmenliğe başladı. Öğretmenliği daha önce Devlet Sinema Kurumu GIK'ta yapabildiğinden daha çok gerçekleştirebildiği kuramsal çalışmalarının sürekliliğiyle birleşince bu durum öğrencilerine olduğu kadar kendisine de bir ödül oldu. Yönetmenlik Dersleri'nin yapıldığı sınıf kendi stüdyosuna, işliğine, laboratuarına, sahne ve perdesine dönüştü. 1934 sonlarında, bir bakıma bu kurumun sorunlarını yoğun bir biçimde ele alması sonucu bu kurum bir Yüksek Okul'a (VGIK) dönüştürüldü ve Eisenstein bu durumu bir amaç bildirisiyle kutladı.

YAZINDAN DERSLER*

Tüm insanlığın bize bıraktığı kalıt, yönetmek ve uygulamak için hepimizin malıdır. —Lenin

LENİN'İN bu önemli yönergesini uygulamaya sokmak hepimizin sorumluluğudur. Bunu nasıl gerçekleştirebileceğimizi öğrenmeliyiz — çünkü birçoğumuz bunu bilmiyor. Bizim uğraş alanımızda bu daha da karmaşıktır, çünkü sinemanın *doğrudan* bir geçmişi yoktur.

"Tolstoy'a öykünerek" ya da "Hemingway'e öykünerek" yazmak görece kolaydır. Göründüğü kadar da aptalca değildir. Çünkü her şey öykünmeyle başlar. Yazarlar tarafından uyarlanmış birçok başyapıt örneği biliyoruz. Bu safça yapılmış bir girişim değildir. Bu bir başkasının, örneğin bir klasiğin, bir yazarın *devinimini* bulma ve bu yolla görsel ve işitsel imgelerin şu ya da bu dizgesinde saklı olan düşünceleri ve duyguları, onun sözcük bileşiminden vb. öğrenme yöntemidir.

Yazarın ana amacından başlayıp, *devinimin* yarattığı etmenlere geldiğimizde güçlüklerle de karşılaşırız, çünkü "yüzeyde kalmak" "öğrenmekten" hep daha kolay olmuştur. Öte yandan, yazın yalnızca yazınsal kalıtçıların yaptığı gibi dolaysız olarak ele alınmamalı, *dolaylı* kalıtçılarının, örneğin sinemanın yararı da gözönüne alınarak düşünülmelidir.

Görece daha az önemsenen bir başka özellik daha vardır.

Yengiye ulaşmış Toplumculuk çağı, her türlü durumda ayrıntılı bir biçimde kusursuzlaştırılmış bir yapıtı oluşturmaya olanak veren tek dönemdir.

Klasiklerimizi bu ölçülerle inceliyoruz ve bu ölçülerde incelemeyi sürdüreceğiz. Bu ölçülerin yazına yansıması, toplumsal koşulların kusursuzlaştırılmasındakiler kadar çoktur ve çok olacaktır, ayrıca

*Kaynakçada No. 267'ye bakınız.

çalışmalar geçmiş dönemlerde olmadığı kadar tüm öğelerle tam bir uyum sağlanarak gerçekleştirilecektir.

Geçmiş dönemlerde bu başarılar son derece seyrekti ve gerçekleştirilmesi yalnızca üstün yetenekli yaratıcılara özgüydü (bu niteliğe sahip olmaları onların üstün yetenekli olmalarını sağlayan koşullardan biriydi). Ama bu koşullarda da, en büyük yazarlar bile kusursuzlaşma yolunu kapatan ve kendi düzeylerine yakışmayan birtakım öğeler taşımaktaydı. Balzac düzensiz yazın diliyle, Shakespeare *Hamlet*'in* düzenlemesindeki kayıtsızlık ve iniş çıkışlarıyla, Goethe'nin *Hermann und Dorethea*'sı "okunması gerçekten olanaksızlığıyla" ve onun *Iphigenie auf Tauris*'i "sahneye konulmazlığıyla" suçlanır. Kleist'ın yapıtlarında, onun üstün yeteneği, Klopstock'a yakışır saçmalıklarla yanyana yeralır (Stefan Zweig bu konuyu son derece açık bir biçimde yazmıştır) ve daha niceleri.

Tarihsel-yazın eleştirmenlerinin görevi bu görüngüleri seçip ayıklamayı ve onlara bir değer biçmeyi kapsar. Wagner'in *Die Meistersinger*'indeki (Usta Şarkıcılar'ındaki) Beckmesser'i gibi görevleri sınıflandırmayı olduğu kadar şu ya da bu yazarın öğütlerini değerlendirmeyi de kapsar. Elde edilmek istenen kusursuzluktaki çarpıklıklar, gören herkes için, işte burada belirginleşmiştir. Aynı biçimde ortaya çıkan görüngülerin öncülleri ve koşulları çözümlenir. Gene burada, yazarın çağındaki toplumsal kısıtlamaları gözlemlemesinde ve bu baskılara karşı koyarken karşılaştığı güçlüklerde bilincinin gereksiz yere boyun eğmesiyle sonuçlanan dönemindeki toplumsal yetersizlikler de özellikle vurgulanmıştır. Lenin'in Tolstoy'la ilgili yorumları ve Engels'in Zola'yı yermesi bu gibi eleştirilerin özellikle göze çarpan örneklerindendir.

Ama klasiklerden *öğrenmek* bütünüyle farklı bir olaydır. Burada bir yapıtın farklı özelliklerinin abartılması asla kuraldışı olumsuz bir görüngü gibi düşünülemez. Bu abartmanın kesinlikle yararlı olduğu bile söylenebilir, çünkü o birtakım niteliklere sanki bir büyüteç tutar, bu nitelikler ulaşılmak istenen en kusursuz uyum koşullarında, yapısal bütünlüğe öylesine "lehimlenmiştir ki" incelenmesi için ayırmak büyük emek ister.

---

*Kuşaktan kuşağa bize aktarıldığı şekliyle tragedyanın eksik yönleriyle ilgili kuramsal varsayımlar (örneğin Aksyonov'unki) gittikçe önem kazanmaktadır.

Kısacası, kişi her yazarda neyin irdelenmesi gerektiğini bilmek zorundadır. Özellikle de yazınsal irdelemeler dışında — sinemanın amacını ilgilendiren incelemelerde.

Bu bağlamda, en iyi yazarın kim olduğunu ya da kişinin hangi yazarla yakınlaşması gerektiğini saptamaya çalışan tartışmalar önemini yitirmektedir.

Burada bizi ilgilendiren herhangi bir yazarın yapıtındaki bütünlük değil, bu yazarların belirli bir soruna ışık tutan özgün yapıtlarındaki belirli niteliklerdir — düzenleme ve bakış açıları gibi. Kuşkusuz, "ikinci dereceden" yazarların bize katkıları daha azdır, buna karşılık hepimizin ilgilenmesi gereken konularda Shakespeare'in ve Tolstoy'un öğretecekleri çok daha fazladır.

1928-29'da GIK'da Emile Zola ile ilgili bir semineri yönettim. Yazında neredeyse yalnız bu yazarda bulunan ve doğası bakımından sinemaya çok yakın bir dizi bileşimsel niteliğiyle ilgimizi çeken özgün yapıtlarının görsel açıdan tam sinemaya uygulanabilecek birçok öğesini başarıyla elden geçirdik. Bunun üzerine, incelemek için neden Zola'nın özgün yapıtlarını seçtiğimizi düşünmeksizin, Engels'in, Balzac'ın Zola'ya üstünlüğünü belirten ünlü sözleriyle silahlanmış birkaç yoldaş, asıl Balzac'ı irdelememiz gerektiğini ve Zola'ya "yönelmenin" "yoldan çıkmışlık olduğunu" söyleyerek, tasarımıza karşı bir savaş açtı.

Bir kere bu bir "yönelme" sorunu değildi, çünkü biz bir birim olarak Zola'nın tüm ölçütlerinin onayı peşinde değildik, yalnızca Zola'nın yapıtlarında bilgi verici bir biçimde tanımlanmış bir dizi belirli niteliği irdeliyorduk. İkincisi de Engels'in, Balzac'ın üstünlüğünü belirten yönergesi bir tek belirli öğe çevresinde toplanmıştı: Engels'i ilgilendiren toplumsal işleyimin kanıtlı belgeleri —daha başka birçok yazarda da olduğu gibi— Zola'da çok az göze çarpmaktaydı.

Öte yandan, Zola'da, Balzac'ın yazılarında bulunmayan ve sinema sanatçıları için çok önemli çok sayıda öğeyle karşılaşabiliriz. Zola'dan gelişigüzel bir sayfa açın öylesine görsel öylesine *görerek* yazılmıştır ki, buna göre yönetmenin bezemciye, ışıkçıya, giysiciye, oyunculara yerli yerinde emirlerle (bölümün duygusal niteliklerinde) yol göstermesiyle tüm "sahne" hazırlanabilir. İşte Zola'nın herhangi bir sayfasında karşılaşabileceğiniz böyle bir sahne; bu *La Terre*'in (Toprak'ın) II. Bölümü'nün başlangıcıdır:

Cloyes noteri Maitre Baillehache, Châteaudun yolundaki Rue Grouaise'in solunda tek katlı küçük beyaz bir evde yaşardı; bir köşede, tek başına asılı duran sokak lambası hafta içinde terk edilmiş izlenimi veren ama Cumartesi'leri pazara giden köylülerin akınıyla canlı ve gürültülü bir görünüme bürünen parke taşlı geniş sokağı aydınlatırdı. Uzaktan, alçak yapıların kireçli yüzeyinde parlayan iki meslek levhası görülebilirdi; evin arkasında ta Loir'ın kıyısına kadar uzanan dar bir bahçe vardı.

Sözü edilen Cumartesi günü, sokağa bakan girişin sağındaki odada, onbeş yaşlarında solgun ve çelimsiz bir delikanlı olan yardımcı memur gelip geçenleri izlemek için muslin perdelerden birini açtı. Yaşlı olanı göbekli ve üstü-başı pis, genç olanı ise bir deri bir kemik kalmış karaciğer bozukluğu çeken öbür iki memur, yedi sekiz iskemle ve Ölmüş Azizler Yortusu'nda kar yağsa bile Aralık ayına kadar asla yakılmayan dökme demir sobanın dışındaki tek eşya olan çift katlı abanoz yazı masasının başında yazıp çizmekle uğraşmaktaydı. Duvarları kaplayan değerli kâğıt gözleri, içlerinden sararmış kâğıtların fışkırdığı köşeleri ezilmiş yeşilimsi karton kutular ekşi mürekkep ve tozlu kâğıt kokusuyla odanın havasını bozmaktaydı.[1]

Bunu Balzac'ın en parlak sayfalarıyla karşılaştırın: görsel açıdan yapısı öylesine gösterişli ve yazınsaldır ki, görsel imgeler dizgesine *doğrudan* aktarılması olanaksızdır. *La Peau de Chagrin*'in (Tılsımlı Deri'nin) şu başlangıcını okuyun:

1829 Ekim sonlarına doğru, genç bir adam vergiye bağlı bir tutkuyu koruması altına alan yasalar gereğince oyun salonlarının kapılarını açtığı bir saatte, Palais Royal'e girdi. Hiç duraksamaksızın, otuzaltı numara olarak bilinen oyun odacığına çıkan merdivenlere yöneldi.

Küçük yaşlı bir adam ters ve paylayan bir sesle "Lütfen şapkanız, bayım" diye seslendi. Kadavra gibi soluk benizliydi ve parmaklıkların gölgesi arkasında çömelerek gözden yitti. Birdenbire sinmiş bir yüzle yeniden belirdi.[2]

---

[1] *Earth* (Toprak), çeviri: Ann Lindsay (Elek Books, Londra 1954).

[2] *The Fatal Skin* (Tılsımlı Deri), çeviri: Cedar Paul (Hamish Hamilton, Londra, 1949).

İyi, güzel de, diyorlar bana, — bu yalnızca bir yatkınlık sorunu değildir; asal olan insanların kişilik ve imgeleridir ve bu konuda da Balzac Zola'dan üstündür.

Tamam aynen böyledir! Kişilerin irdelenmesinde Balzac'a ama film biçeminin oluşturulmasında Zola'ya — her şeyden önce Zola'ya başvururuz.

Ama Zola'da bulabileceğimiz, kişilerle çok yakından ilgili bir başka öğe daha vardır: bu da insanı çevresiyle birlikte ele alıp biçimlendirme yeteneğidir.

Bir de sık sık, Balzac kahramanlarının verdiği "derin rahatlama" duygusuyla karşılaştırılınca, Zola'nın çizdiği kişilerde bir tür "eksiklik" olduğu ileri sürülür.

Balzac'ın yorumlamadaki tutumuna şükürler olsun ki, onun kişileri bana hep Velásquez'in resmini yaptığı şişko senyörleri anımsatır (bu belki de bu kişilerin Balzac'ın kendisine benzeyişi yüzündendir!). Yaşlı Goriot, Vautrin, baba Grandet ve Kuzen Bette, Kuzen Pons'un yanısıra Cesare Birotteau, bunların hepsi —bir anıt tabanı üzerinde tam boy görülen çizmeli ve kılıçlı, yüzündeki sakaldan başındaki son saç lülesine ve eldivenlerinin ayrıntısına kadar tanımlanmış üç boyutlu— Velásquez kişilerini andırmaktadır.

Zola'nın kişilerini anımsarsanız, bu kişilerin — Degas ya da Manet'nin resimlediği gibi— değişmez bir biçimde kendisinin yakınlık duyduğu davranışlar içinde tasarlandığını görebilirsiniz.

Ve eğer izin verilirse, bunların çoğunlukla "Moulin Rouge'da bir Bar"* biçeminde olduğunu belirteceğim. Bunların eksiklikleri, resimde barın arkasında duran kızın eksikliğiyle aynıdır. Tezgah kızın bir bölümünü kapatmaktadır. Aynı biçimde resmin bir başka bölümünde, çerçeve yüzünden kısalan bacağı ve içkisini içen bir müşterinin yuvarlak başının örttüğü sol göğsüyle arkadaşına bakmakta olan garson kız da tamamlanmamış bir figürdür.

Hiç kimse bu kızı beden yapısı olarak yarım bir kız gibi algılamaz. Rembrandt'ın resimlediği oturan kişilerin gölgeler içinde yitmiş yüzlerinde de, çenenin bir kısmının, şakağın, alnın yokluğunu ya da

---

*Moskova'daki kitaplığından uzakta, belleğinden yazan E. ayrımında olmadan iki Manet tablosunu "Moulin Rouge'da bir Bar" ve "Folies-Bergére'de bir Bar"ı bir araya getirmiştir. —*J.L.*

göz çukuruna gömülmüş gözleri düşünmeyiz — bütün bunlar özellikle onun klişe resimlerinde çok belirgindir.

Kuşkusuz Manet'nin bize verdiği şeyler, gerçek ayrıntıların —"omuz çekimiyle" gösterilen kahramanların— birer "pıhtısıdır," çünkü Zola zamanındaki resim sanatının, omuz çekimi ustalarıyla, yani Japon tahta baskı resim sanatçılarıyla bağlantılı olması yalnızca bir rastlantı değildi. Manet'nin resimlerindeki imgelerin tam olarak çizilmemesine karşın, belirsiz oldukları da söylenemez. Kızın arkasındaki aynaya yansıyan görüntü, kapaklı büyük bira maşrapası ve kızın göğsünü ustaca kapatan müşterinin başı tezgahla çevrelenerek toparlanmıştır. İkinci derecedeki kişilerin görüntüleri bile belli başlı kişilerden ayrı düşünülemeyen öğelerin alışılmış karmaşık bütünlüğüyle çizilmiştir.

Balzac da kişilerin davranış ve alışkanlıklarına bağlı öğeleri tanımlarken daha az duyarlı değildir. Ama Balzac bunları, sanki bir tecimevini, onun ısmarlama yöntemlerini genellikle tutarlarıyla birlikte açıklar gibi —içinizden katalog numaralarını da istemek gelir— yalnızca *isimlendirir*. Böylece Balzac size kişileri ve onları ilgilendiren şeyleri verir —nesneler, alışkanlıklar ve ortamlar— her şey, kişilerin masanın kenarıyla gizlenen bacakları, ayrıntılı bir biçimde anlatılan duvar bezemleriyle kendileri gizlenmiş insanlar, düzenli olarak sıralanmış nesneler, yani her şey bir resme dönüştürülmüştür. Balzac'ın yöntemi bizim sanatımıza çok fazla bir katkıda bulunamaz.

Öte yandan Zola sizi görüntünün *içine* sokar; örneğin Nana yarıştayken — o ne kadar Nana'ysa, yarış da öylesine bir yarıştır ama ikisi birbirinden ayrı düşünülemez. Ve Eugéne Rougon'un karanlık bedeni Chambre'daki beyaz yontulara gölgesini düşürürken ya da III. Napoleon'un oğlunun vaftiz töreninde kırmızının cinsellik dolu tonu Nôtre Dame'a akarken, Zola unutulmaz bir "çekimle" görsel belleğinize kendi biçemini kazır. Rougon-Macquart'lar, III. Napoleon döneminin sosyo-ekonomik görüntüsü hakkında yalnız yorum getirmez; okurken hepimizi —özellikle amaçları bizimkine benzeyenleri— kendi özgün yapıtlarını oluşturmaları için yüreklendirir. Bu bize Sachar'a yazan Nucingen'in gelişmiş kişiliğinden daha çok şey verir.

Öncüllerimize geri dönelim: yani her yazarda onu sanatçı yapan nitelikleri aramaya. Bilimsel yargı sorunlarını —her yazarın yerini "rütbesine" göre saptamayı ve onların büyüklük derecesini tanımlamayı— yazın eleştirmenlerine bırakalım.

Hayır, lütfen: adresleri karıştırmayın. Flaubert'de Gogol'ün niteliklerini aramayın —Dostoyevski'de Tolstoy'un sanat derslerini bulmaya çalışmayın— ya da tersini! Bu, baharda elma ya da yazın kar istemek kadar anlamsızdır.

Bize gereken, yazın klasiklerine ışık tutacak bir "sinemacının elkitabı"dır. Resim sanatına da. Tiyatroya da. Müziğe de. Örneğin, Serov'un yapıtlarından ayrı olarak Repin'inkilerden neler öğrenilebileceğinin ayrıntılı bir biçimde irdelenmesi kimbilir ne kadar büyüleyici olurdu. Wagner'den bağımsız olarak Bach'tan öğrenebileceklerimizin. Ya da Shakespeare dışında Ben Jonson'dan.

Busygin'in özyaşamöyküsünde alçakgönüllüce yazdığı şeyi öğrenmeliyiz: "İşleyim Yüksek Okulu'nda öğrendiğim başlıca şey — öğrenmenin yolu olmuştur."

Okumayı öğrenmeliyiz.

Bu yazmanın birinci koşuludur:

Yazarın — yazınsal bir senaryonun (ya da geliştirim aşamasının) sayfalarını yazması için.

Yönetmenin — çekim senaryonun yapraklarını, ilk taslak çekimini ya da beyazperdede tamamlanmış görüntüleri kaydedebilmesi için.

Yazında, algılama yöntemleri olduğu kadar, araçlar ve dolaylı anlatım biçimleri de *kendiliğinden* vardır. Ama öncüllerimiz olmaksızın bu karışık biçimler bize kapalı kalır.

Film senaryosu yazmanın sorumluluğu ölçülmez boyutlardadır.

Puşkin'in büyüklüğü filmcilik açısından düşünülmemektedir — ama ne kadar da filme yatkındır.

İşte bu nedenle, Puşkin'le başlıyoruz.

Kokand, Özbekistan
13 Ekim 1939

Eisenstein'ın VGIK'deki öğretim çalışması, onun başlayabileceği yapım tasarılarına zaman ayırmasına olanak vermedi. Yazılarının yayımlandığı sırada ve kendi istekleri doğrultusunda koşullar yapımcılıktan çok öğretim üyeliğine ağırlık vermesini gerektirdiği bir anda, Eisenstein, yeni bir film, *Bejin Bataklığı*'nı hazırladığını duyurarak okuldan ayrılmak istediğini bildirdi. Ayrılık kısa ve geçici, yapım ise çabuk ve verimli olacaktı ama iki buçuk yıl sonra *Bejin Bataklığı*'nın yapımı Film Yönetim Kurulu'nca durduruldu. Kısa

bir zaman sonra, Filın Yönetimi Kurulu'nda bir yenileme yapılınca Eisenstein'ın öbür tasarısı *Aleksandr Nevski*, söz verdiği üzere verimli bir biçimde gerçekleştirildi.

Nevski'nin ve *Fergana Kanalı* tasarısının hazırlık aşamasında VGIK'deki yönetmenlik derslerini sürdürdü ve bir kitap tasarladı: *Puşkin ve Sinema*. Eisenstein Puşkin kitabına önsözün taslağını *Fergana Kanalı* filmi için Özbekistan'a yaptığı yolculuk sırasında yazmıştır.

BİR SÖYLENCE'NİN SOMUTLAŞMASI*

SON yapıtım, Sovyetler Birliği'nin en iyi opera binası olan Moskova'daki Bolşoy Tiyatrosu'nda sahneye koyulan *Die Walküre* operasıdır. Bolşoy Tiyatrosu sanat yönetmeninin beni arayarak *Die Walküre*'yi sahneye koymam için çağrıda bulunması üzerine oldukça şaşırdım. Yirmi yılı aşkın bir zaman önce oyuncularla izleyicilerin içiçe olduğu canlı tiyatroda bir deneyimimin olmasına karşın, daha önce hiçbir müzikli sahne oyunu üzerinde çalışmamıştım. Bununla birlikte çağrıyı kabul ettim. Şimdi, yapımda geçen sekiz aylık bir çalışmadan sonra, operanın ilk gösterim günü yaklaşırken kendimi sanki bu yapıtla uzun zamandan beri uğraşıyormuş gibi duyumsuyorum. Bu arada Wagner'in benim yaratıcılık yaşamımda doğal bir adım olduğu da açıkça ortaya çıktı.

Wagner'e özgü bir operada özellikle izleğin (tema'nın) destansı niteliğini, konunun romantikliğini ve somut bir görselliği gerektiren müziğin şaşırtıcı imgesel doğasını değerlendirdim. Ama Wagner'de beni en çok çeken şey bu büyük bestecinin kuramsal yapıtlarına baştanbaşa yayıldığı görülen bileşimsel görüntülerle ilgili düşünceleriydi. Ve Wagner'in müzikli oyunlarının doğası, yapımcıları yapımda ses ve görüntünün içsel birliğini yaratma göreviyle karşı karşıya bırakıyordu.

Sanatların bileşimi sorunu, asıl uğraş alanım olan sinemacılığın en önemli kaygısıdır. Kişiler, müzik, ışık, ortam, renk ve devinim insanın içine işleyen tek bir duyguyla, tek bir izlek ve düşünceyle birbirini tamamlayan bir bütün oluşturur — bu çağdaş sinemacılığın amacıdır. Ses ve görüntü uyumunun gerçek sinemacılıktaki örnekleri (örneğin Disney'in olağanüstü *Pamuk Prenses*'inde yalnızca birkaç sahnede ve "Şovalyelerin Saldırısı" bölümüyle *Aleksandr Nevski*'nin bir iki sahnesinde) çok az olmasına karşın, bu alanda uygulamalar yaparak belli

*Kaynakçada No.202'ye bakınız.

bir deneyim birikimi kazanan üst düzeydeki sinemacılar görüntü bileşimi sorunuyla çok yakından ilgilenmektedir.

Wagner'in alışılmadık bir biçimde tanıtımsal olan müziği, özellikle uygun görsel imgeleri arayıp bulma sorununu yoğunlukla ortaya çıkarmaktadır. Wagner'e özgü müzikli oyunların yapımında yer alan ses ve görüntü sorunlarının çözümü, özellikle sesli sinemanın yalnızca ses ve görüntü sineması olarak kalmayıp renkli ve üç boyutlu sinemaya dönüşmeye başladığı bir zamanda, sesli sinemaya olağanüstü yararlar sağlar ve onu zenginleştirir.

İlk sinemacılık tiyatroyla başlamıştı. Sonradan sinema sahneyi azıcık çağrıştıran her şeyi acımasızca silip atarak —birleşik sahne oyunlarından ve oyunculardan bile vazgeçme noktasına gelerek— tiyatro ile keskin bir anlaşmazlığa düşmüştür. Ama şimdi sinemacılığın yoğun bir biçimde "yeniden tiyatrolaştırılması" ve daha sonra görüleceği gibi tiyatronun da "sinemalaştırılması" girişimlerinden sonra, hem tiyatroda hem de sinemada —her ikisinde de bir baskı olmaksızın kendiliğinden— onları yeni sanat sorunlarına çözüm aramaya götüren karşılıklı yaratıcılık zenginliği ortaya çıkmıştır.

Tiyatroda müzikli bir oyunu sahneye koyan film yönetmeninin uygulamada elde ettiği başarı derecesini yargılamak bana düşmez.

Wagner'in *Ring of the Nibelung*'u (Nibelung Halkası) konusunu bütünüyle bir halk destanından almıştır. Antik çağda *Ilyada* ve *Odisseia*, Fransız'lar arasında *Roland'ın Şarkıları*, Gürcü'lerde *Kaplan Postuna Bürünmüş Şovalye*, Kalmuk halk şiirinde *Djangar* nasıl bir yer tutuyorsa Alman halkı için de, Wagner'in bu dörtlü sahne oyununun konusu aynı destansı bilgileri taşıyan bir yere sahipti.

Eski halkbilimindeki bu kahramanların Wagner tarafından yeniden yaşama döndürülen ulu ve görkemli kişiliklerinde ve *The Ring of the Nibelung* söylencesinin konu ve izleklerinde, besteci kendisinin de katıldığı 1848 Devrimi döneminde bizim de yakınlık duyduğumuz ve değerli bulduğumuz düşünceleri şiirsel bir biçimde anlatma olanağını bulmuştu. Bu devrim insanlara özgürlük getirmeyi başaramadı, ama sonuçlarının Wagner'de düşkırıklığı yaratmasına karşın, kendisinin de yazdığı gibi, besteci burada yalnızca tanrıların, insanların, ateş saçan ejderhaların cücelerin gömüyü ele geçirmek için içine düştükleri çatışmaları değil aynı zamanda insanların üzerine yıkımını yağdıran, onları birbirine düşüren, "söylence ve tarihin" kötülüklerine yolaçan

mal hırsını simgeleyen altının lanetini konu alan dörtlü sahne oyunu için gereken esini buldu.

Dörtlünün son bölümü olan *Tanrıların Savaşı*, Wagner'in iğrendiği bir dünyanın, "yalancılık, dolandırıcılık ve ikiyüzlülükle aklanmış cana kıyma ve talan dünyasının" yokoluşunu simgelemektedir. Çok iyi bilindiği gibi Wagner, sonradan bu gençlik duygusallığını bıraktı, ama *The Ring of the Nibelung* müziğinin kabına sığmaz duygulu niteliğinde, insanların sevgisi ve özverisi ile onların mal hırsı arasındaki çatışmayı korumaktadır: Wagner'in en büyük yapıtlarından biri olan bu yapıt, onun en saf ve en soylu duygularını anlatır.

Kavramsal anlamıyla, Wagner'in bu yapıtı önyargılı bir sav üzerine kurulu yalın bir tasarı değildir. *Ring*'in kahramanları birer soyutlama değildir: bunlar yaratıcının olaylar karşısındaki tutumunu duyuran birer megafon da değildir. Olayların altında yatan anlam, Wagner'in şiirinin derinliklerinde yer aldığı kadar, insan tutkularının oyunlaştırılmasına yolaçan değerlerde de vardır: bu tutkular öylesine karmaşık ve içiçe geçmiştir ki Wagner'in tanımladığı kişilerin yazgılarının insancıl yönünü bizler de paylaşırız. Ve *Die Walküre*'nin kapsamı içinde, bu kişilerin yazgıları bütünüyle trajik ve insanlara özgüdür. Bu operanın konusunu anımsatmama izin verin.

Siegmund çocukluğunda ikiz kız kardeşi Sieglinde'i yitirir. Uzun zaman onu boşuboşuna arar durur. Ve sonunda kız kardeşi kadar savunmasız olan bir kızı düşmanlarından korumak istediği için onlar tarafından izlendiği bir gün, kendini Hunding'lerin kulübesinde bulur. Burada sevmediği kocasına bağımlılığı yüzünden acı çeken güzel bir kadınla karşılaşır. İlk bakışta birbirlerine vurulurlar. Siegmund onu kocasından kurtarmak ister. Bu arada geri dönen Hunding'in, Siegmund'un can düşmanı olduğu ortaya çıkar ve Hunding silâhsız Siegmund'u ertesi gün öldürmek için düelloya çağırır. Hunding'in karısı kocasına bir uyku ilacı içirir ve Siegmund ile kaçar. Sevda çoşkusu içinde ve sevgi dolu ateşli sözcüklerle birbirlerine yaşam öykülerini anlatırken Hunding'in karısının gerçekte Siegmund'un çoktandır aradığı uzun zaman önce kaybolan kız kardeşi Sieglinde olduğu anlaşılır.

İlkel toplumlarda kardeşlerin birbiriyle evlenmesi olağan ve doğal bir şeydi. Ama Siegmund ve Sieglinde'in trajedisi, onların bunu böyle bir sevdanın yasaklandığı bir geçiş döneminde yaşamaları olgusunda yatmaktadır. Bu nedenle onların bu davranışları tanrıların öfkesini uyandırır.

Siegmund ve Sieglinde'in davranışlarını yargılamada üç töresel ve aktöresel görüş birbiriyle çarpışmaktadır. Bunu dile getirenlerden biri eski Alman tanrılarından biri olan Wotan'dır. Wotan, üstelik oğlu olduğu ortaya çıkan Siegmund'u koruması altına alır. Ama o bir başka görüşün sözcüsüne —aile ocağının kutsallığını koruyan karısı Fricka'ya— boyun eğmelidir. Bu yüzden, isteklerini yerine getiren Walküre Brünnhilde'ye incinmiş kocanın Siegmund'la yapacağı düelloda üstün gelmesini sağlaması için emir verir.

Ama burada üçüncü bir bakış açısı işin içine girer: Brünnhilde'in görüşü. Brünnhilde, sevgilisini kurtarmak için bundan böyle bütün hayır dualardan vaz geçmeye hazır olan Siegmund'un duyduğu büyük sevgiden etkilenerek, babası Wotan'ın emirlerine karşı çıkar ve yengiyi Siegmund'a vermeye çalışır.

Wotan'ın işe karışması onun tasarılarını gerçekleştirmesine engel olur. Wotan Brünnhilde'yi cezalandırır, insanlara özgü duygularının kendisini bu kadar güçlü bir biçimde etkilemesine izin verdiği için, onu tanrıçalıktan yoksun bırakır. Brünnhilde yalnızca Sieglinde'i ve doğacak oğlunu kurtarmayı başarır, ve bir kayanın üzerinde, kendisini uyandıracak ilk erkeğin karısı olmak üzere sonsuza kadar uyumaya bırakılır. Öfkeli babanın kabul ettiği tek şey Brünnhilde'nin bir alçağın karısı olmasını önlemek için kayanın çevresini alevlerle kuşatmak olur. Bunun üzerine topraktan fışkıran alevler uyuyan Brünnhilde'yi kuşatır. Bu, *Ring*'in ilk gününün sonudur.

Bundan sonraki müzikli oyun *Siegfried*'de, kuzey halk biliminin en sevilen kahramanı olan Siegmund ve Sieglinde'nin oğlu Siegfried'e Brünnhilde'yi uzun uykusundan uyandırmak ve onun kocası olmak düşer. Ama bu ve bunu izleyen olaylar *Die Walküre*'nin kapsamı dışında kalır.

İzleklerin insana yönelik oluşu, konunun destansı yapısı, olayların etkileyici niteliği ve bir Wagner oyununun kaynaklandığı söylencenin şiirsel doğası sanatçıların aklını başından almaktan başka bir şey yapamaz.

"O uyumludur, ama bırakın bu olgu size sahnede açıklansın...". Wagner'in müzik hakkındaki bu sözleri, yapıtlarının sahne yorumuna bir ipucudur.

Yapımcının ana görevi müziğin doğrudan algılanmasında ve bunun sahnede somutlaşmasını sağlamakta yatmaktadır, çünkü Wagner'inkin-

den başka hiçbir müzikte, düşünce ve kavramlar müzik öğelerini bu derece renklendirmemiştir. *Die Walküre*'yi dinleyerek, daha doğrusu onun uyumlu müzik öğelerine gömülerek, kişi yapıtın yalnızca dramatik yapısını kavramakla kalmaz, aynı zamanda onun sahnede ayrıntılarıyla gelişme biçimini de duyumsar. Böylece müziğin duyumsanması, yapımın biçimlenişini de belirler. Wagner'in müziği görsel oluşumları çağrıştırır ve onun görsel oluşumu kesinlikle açık-seçik, kaygan, sık sık değişen ve somut olmalıdır.

Die Walküre'*de her şey, birbirine zincirlenmiş olsa bile, içe dönük olmayan bir etkinlik ve tutkudur; binbir zorluğu yenerek dışarıya fışkıran tutku; eyleme, başkaldırıya, istençlerin çatışmasına, düelloya dönüşen tutku; ve üstün güçlerin olaylara gürleyerek el atmasına, temel dürtü ve tutkuların eğlencesine dönüşen tutku.*

Bunlar Wagner'in Franz Liszt'e yazdıklarıdır. *Die Walküre*, *Ring*'in bu ilk günü, görselliğin, nesnelliğin, etkinliğin, insanların ve sahne görüntülerinin devingenliğinin, ışık ve ateş oyununun sahne çözümlerini belirlemektedir.

Die Walküre'nin müziği —hiçbir zaman var olmamış gibi görünen— eski bir geçmişin çağrışımlarıyla yüklüdür. Bunda artık kullanılmayan sözcük ve terimler, geçmişe özgü bir biçem yoktur, genç de birdenbire önümüze çıkıveren insanlığın bu eski geçmişinin havası birkaç olağanüstü ayrımla bize duyurulur. Ve Wagner'in oyununun üzerinde çalışan bizler de, bu havayı yalnızca İskandinav yaşamının görüntülerini tiyatro yapısına budunbetimsel olarak taşıyarak değil aynı zamanda oyun kahramanlarının kişiliklerini ve onların düşünce dizgelerine yolaçan tarihsel bilinçlerini de derinlemesine araştırarak yaratmaya çalıştık. Bağımsız bir varlık olan ilk insan doğayı, kendi iç dünyasını yansıttığı zaman cana yakın bir dost, ona karşı çıktığı zamanlarda ise hoşgörüsüz bir düşman olarak algılıyordu.

Bizim yapımımızda opera kahramanlarının yaşamı doğa görüngüleriyle yansıtıldı — tam konuşmak üzereymiş gibi görünen bir ağaçla, Siegmund ve Hunding arasındaki düello sırasında yükseliveren dağlarla, Brünnhilde'nin çevresinde yeralan alevlerin doğal gücüyle, ve göklerde Wotan'ı taşıyan fırtına bulutuyla. Bunlar söylencelerin, halkbilimin ve destanların yaratıcısı olan ilk insanın, doğanın kendi kişisel yaşamına nasıl karıştığını göstermesidir.

Bizi çalışmamıza bir başka öğeyi —özgün sözsüz oyun korosunu— sokmaya yönelten işte bu düşünceydi. Amacımız bunları kullanarak, destanlar, masallar ve söylenceler dönemine özgü duyguları aktarmaktı. Bunlar, onun doğadan ayrı düşmüş bağımsız bir kişi ve toplumsal yapı içersinde bağımsızlığını yeni kazanmış bir birey olarak henüz tam anlamıyla kavrayamadığı duygulardı.

Bu nedenle çalışmamızda bu kahramanların çoğu belirli anlarda sanki kendilerinden bir parça olan, tek bir duyguyla titreyen ve onlarla aynı duyguları paylaşan koroyla bütünleşmektedir. Nitekim, kabilenin en kaba, en eski evresinin —kabilenin daha hâlâ güruha yakın bir topluluk, bir sürü, ya da bir hayvan sürüsü olduğu dönemlerin— temsilcisi olan Hunding, bir kırkayakla, bedenleri ordan burdan fırlamış bir sürü yumağıyla, yere yattığında bir kılavuz avcının peşindeki sürü, ayağa kalktığındaysa Hunding'in çevresi — akrabaları, silahtarları, uşakları gibi görünen bir kütle ile çevrilmiştir.

Hunding'i kollayan ve koruyan Fricka da aynı biçimde altın pösteki içinde —bir parça evcil hayvanları andıran bir parça da kendi tutkularını bir yana atıp gönüllü olarak uysallık boyunduruğuna giren insanlara benzeyen— yarı koyun yarı insan görünümünde bir koroyla birlikte sahneye gelir.

Ve ilk iki mim korosu boylu boyunca yere serilirken, üçüncüsü —babaları Wotan gibi boyuneğmez ve dikbaşlı olan Walküre korosu— gölgesiz uzaklıklarda yukarıya doğru yükselir.

Bütünüyle görsel açıdan bu koroların başka özel bir işlevi daha vardır. Bunlar, tek tek insanlarla onların çevresi arasında bir ilişki sağlayan bir bağ görevi görürler, yani solistlerle sahne alanının somut düzenlemesi —bezemler— arasında. Bu yapımdaki bezemlerin yalnızca süslemeye ve sahnenin sanat düzenlemesine yönelik olmaması, yalnızca oyunun yer aldığı ortamla ilgili özlü bilgiler verecek biçimde düzenlenmemesi, bu bezemlerin aynı zamanda görsel gösteriye ve sanki bu gösteriyi bir bütün olarak yaşama katacak olan bu eşsiz müziğe bir ses desteği sağlayacak biçimde oluşturulması bizim düşüncemizdi. Yapımımızdaki bezemlerin oyuncuların işlerinde ve etkinliklerinde destek işlevi görmesi için, sahnedeki makinalar ve renkler, birkaç adımlık uzaklıklar ve uçurumlar, yüzeyler ve düzlemler gibi, payına hızla somutlaşmak düşen müziği oluşturan devingen kasırganın bir parçası olacaktı.

Wagner'e özgü bir operanın bu çok ilginç yapım çalışmaları sırasında ortaya çıkan düşünceler hakkında daha çok konuşmak isterim, ama susmalıyım, bir tiyatro oyunu yapımcısı olarak benim "yorumlarımla" doğrudan doğruya duygulardan kaynaklanan bu oyun, bir uslamlama alanına geçer.

Hep birlikte Wagner'in buyruklarına uyalım: "...bütünüyle katıksız bir içgüdünün beni aşırı derecede açık olmaya çalışmaktan koruduğuna inanıyorum: Duygularımla, yaratıcının kavramlarını gereğinden fazla açıklamaya çalışmasının, yapıtın kavranılmasına engel olacağını biliyorum."

Özetleyerek İngilizceye çeviren
Bernard Koten

Fergana Kanalı Eisenstein'ın gerçekleşmemiş filmleri ve tasarladığı *Puşkin ve Sinema*'sı da gerçekleşmemiş kitapları arasında kaldı. O kış, Eisenstein sonunda yapımcılığa dönmeden önce, birkaç başka film daha tasarladı: bunların arasında denenmemiş bir renk tasarımı —seçilmiş, tek ve gerekli renkler— kullanarak Puşkin'i konu alan bir film vardı. Eisenstein tiyatro sanatı, renk, müzik, devinim ve ortam öğelerini kaynaştırma sorunlarıyla uğraşırken, Bolşoy Opera ve Tiyatrosu kendisine Wagner'in *Die Walküre* yapıtını yeniden sahneye koyması için çağrıda bulundu, ve o da o sırada kendini yakından ilgilendiren kuramları uygulamaya sokmak için ortaya çıkan bu fırsatı hemen kabul etti.

YAPI ÜZERİNE BİRKAÇ DÜŞÜNCE DAHA*

YÖNETMENLİKLE ilgili kitabımı yazarken, bütün öbür sorunlar arasında ilginç bir olgu dikkatimi çekti. Yani, düzenlemelerde yer alan eylişimsel durumlar, birliğini genellikle ve her nasılsa karşıtlıklarda buluyordu.

Bu durum şu olguda kendini göstermektedir: *dolaysız çözümün uygulandığı belli bir düzenlemede, bu çözüme doğrudan karşıt konumda, aynı ölçüde doğru ve aynı ölçüde etkileyici başka çözümler de vardır.*

Bu görüngü insanlığın zengin anlamlarla yüklü belirişiyle — doğanın kendisinde de izlenebilir.

Bu nedenle, örneğin bir dehşet anında kişi yalnızca korkusunun nedeninden kaçmakla kalmaz aynı zamanda, sanki büyülenmiş gibi bu korku kaynağına doğru sürüklenir. Sarp bir kayanın kenarı bizi kendisine "çeker". Suçlu kaçması gerekirken suçu işlediği yere "çekilir". Ve daha niceleri.

Yaşamını gerçekliğin deneyimlerinden alan düzenlemelerde de bu durum en önemsiz olaylar içinde bile kolayca bulgulanabilir.

Örneğin eğer bir rolün belirli bir ânı çılgınca bir çığlık gerektiriyorsa bu ânın —ancak duyulabilecek bir fısıltıyla da— aynı etkiyi yaratarak canlandırılabileceğini inançla belirtebiliriz. Eğer büyük bir öfke aşırı davranışlarla anlatılıyorsa, o zaman taşlaşmış bir kıpırtısızlık da uyandıracağı etki bakımından bundan aşağı kalmaz.

Eğer Lear, deliliğini kuşatan şiddet gösterisi içinde güçlüyse o zaman doğrudan doğruya zıt bir çözümün etkisi de daha az güçlü sayılmaz: "tarafsız bir yaradılışın" dinginliğiyle kuşatılan delilik.**

İki karşıtlıktan biri hep öbüründen daha "satılabilir" ve alışılmış

---

*Kaynakçada No.200'e bakınız.

**Puşkin'in bu deyimi, Eisenstein'ın, kendisi yaşarken yayımlanmamış en önemli yazılarından birini yazmasına neden olmuştur. Kaynakça bölümünde 296 numaraya bakınız. —*J.L.*

olmuştur. Ve bu nedenle hep, ilk önce akla bu gelir. İkincisi ise alışık olmadığımız bir tazeliği de beraberinde taşıyarak daha umulmadık ve keskin bir biçimde etkisini gösterir. Avrupa'lı kulağa öğretilenlere genellikle ters düşen tartım ilkeleriyle zencilerin kesintili caz müziğinin şaşırtıcı etkisini anımsayabiliriz.

Özyaşamöyküsünde[1] Paul Whiteman şöyle yazar:

...caz eski şeylerin yeni gibi görünmesini sağlayan bir tartımla, bir kıvrımla, bir vuruşla onları söyleyiş yöntemidir... Herhangi bir ölçü çizgisinde olağan olarak vurgulanan ilk tempo geçip gittikten sonra ikinci, üçüncü ve hattâ dördüncü tempolar da vurgulanır.

Bu kabaca, tanınmış bir ölçü çizgisiyle gösterilebilir. "Home, Sweet Home"u ele alalım. Bu özgün biçimiyle işte şöyledir.



Şimdi bunu caza dönüştürelim:





Caz kısa zamanda herkes tarafından sevildi, ama genellikle benzeri "alışılmadık" karşıtlıkların çağrısız konukluğu her zaman bu kadar kolay benimsenmez.

Fransız Tiyatrosunun hâlâ *la poésie de l'immobilité*'nin (kıpırtısızlığın şiiri'nin) farkında bile olmadığı bir dönemde, bu tiyatroda *baba* Dumas'nın başına gelenlere bakın.

Dumas bize, bir oyuncunun gösterisinin düzenlenmesinde yeralan

[1]Paul Whiteman ve Mary Margaret McBride, *Jazz* (New York 1926), s.119.

olaylar dizisinde dolaysız ve karşıt çözümlerin parlak bir örneğini verir. Bu olay onun anılarında anlatılmıştır.

Ünlü Mlle Mars, Dumas'nın yeni oyunu *Antony*'de oynayacaktı. Hiçbir şey üzerinde anlaşamıyorlardı, Dumas ne oyunu ın yorumu konusunda ne de provaların yönetiliş biçiminde tiyatro ile uyuşabiliyordu. Bu nedenlerle oyununu Adéle rolünün başka bir başrol oyuncusu, genç Dorval tarafından oynanacağı bir başka tiyatroya götürdü. Anılarında son provalar ve *Antony* oyununun gösterisi şöyle anlatılmaktadır:

Madame Dorval, Adéle rolünde elinden geleni yaptı. Nasıl dile getireceğini bir türlü bulamadığı bir tümce dışında bütün sözleri hayranlık uyandıracak kadar açık seçik ve tüm çarpıcı noktaları ortaya koyarak söyledi. Kocasının geldiğini duyduğu zaman "şimdi işim bitik" ("Mais je suis perdue moi!") diye bağırması gerekiyordu. Şaşılacak şey, bir türlü bu birkaç sözcüğü nasıl söyleyeceğini bulamıyordu. Gene de eğer bunları söylenmesi gerektiği gibi dile getirirse, parlak bir etki yaratacağının bilincindeydi. Birdenbire kafasında şimşek gibi bir ışık çaktı.

Koltukları seçebilmek için salıne önündeki ışıkların kenarına kadar gelerek "Yazar, orada mısınız?" diye seslendi.

"Evet... ne var?" diye sordum.

"Mlle Mars 'şimdi işim bitik' tümcesini nasıl söylüyordu?"

"Otururken birden ayağa kalkarak."

Dorval yerine dönerken "Tamam" diye yanıtladı, "öyleyse ben önce ayakta durup sonra oturacağım"[2]

Başarılı ilk gösterinin heyecanıyla (3 Mayıs 1831) tam Adéle kocasının dönüşüyle altüst olmuşken oyuncu Bocage oturması için ona koltuğu zamanında uzatmayı unuttu.

Ama Dorval coşkuyla öylesine kendinden geçmişti ki, böyle önemsiz bir şey onu durduramazdı. Koltuğun minderleri üzerine düşeceği yerde, kol yerine düştü ve tüm izleyicileri yerinden fırlatan yaralı, kırık, incinmiş bir yürekten kopan iç parçalayıcı bir sesle bir çığlık attı.

---

[2]Alexandre Dumas, *My Memoirs* (Anılarını), çeviri: E.M.Waller (Londra 1908), Cilt v., s. 235, 245.

"Karşıt" çözüm en az "dolaysız" olan kadar etkili olduğunu kanıtladı.

Kuşkusuz, *görüngünün kendisinde yer alan zıtlığın gerçek iç dünyasından çıkmayan ya da*, daha doğrusu, *görüngü ilişkileri içindeki olası çelişkilerden kaynaklanmayan* bütünüyle mekanik bir karşıtlık hiçbir zaman yeterince inandırıcı olamaz.

Bu eğer yalnızca birbirine eşit iki olası ve temel karşıtlığın daha az alışık olduğumuz biçimiyle verilirse, geçerli olan anlayışa göre yüzeysel bir *karşıtlıklar oyunu* olarak kalır ve belki de birleşik bir izleğin oluşumuna ulaştırılamaz.

Gene de Mme Dorval'in yaptığı şeydeki "karşıtlık" yapısı ilk bakışta bize "biçimsel" görünse de — bu yalnızca görünüşte "biçimseldir."

Gerçekte, birbirinin aynı olan davranışların iki ele alınış biçiminin bu küçük örneği, bizim iki oyunculuk biçeminin birbirini altetmeye çalışan karşıtlıklarını, romantiklik yanlarıyla klasik öğrenimleri arasındaki savaşımı, ondokuzuncu yüzyıl başının karmaşık toplumsal yöntemlerini yansıtan çatışmaları incelememiz için bir fırsat yaratır. Örneğimizdeki karşı çözüm yalnızca, "klasik" oyuncu Mars tiyatro tarihinden ayrılırken "romantik" oyuncu Dorval'in gelmesine karşı koyan geleneği yansıtmaktadır.

Umulmadık bir biçimde ortaya çıkmasına bakmaksızın, "aritmetik olarak" bir üçüncü çözümün tasarlanması, bundan önceki *her iki* çözüme de karşı çıkmak gibi görünebilir: bu sahneyi aşağıya ya da yukarıya doğru bir *salınma devinimi* yapmaksızın — her ikisini de bir yana bırakarak kısıtlı devinimlerle ve ses tonuna ağırlık vererek canlandırmak. Ama bunun "aritmetik" çözümünün altında yeni tiyatronun ilk uygulayıcılarının bu konuda birbirlerine yazdığı rol yapma biçemiyle yansıtılan çok karmaşık bir toplumsal süreç yatmaktadır.

Acı ve üzüntü gerçek yaşamda olduğu gibi anlatılmalıdır — yani kollar ve bacaklarla değil, tonlama ve yüzdeki anlamlarla, devinimlerle değil küçük süslemelerle[3].

Belki şimdi bize tek bir sahnenin çözümü için yapılan bir çeşitleme

[3] *The Letters of Anton Pavlovitch Chekhov to Olga Leonardovna Knipper*, çeviri: Constance Garnett (Chatto and Windus, Londra 1926), s.33.

gibi görünen bu durumun aslında bir zamanlara özgü bir tür ve tek olası biçemsel anlatım yolu olması olağanüstü birşey gibi görünmez. Oyuncular yalnızca yeni sanatsal ülkülerin üstünlüğüyle desteklenen güç bir savaşımdan geçerek başka çözümlere ulaşabiliyorlardı.

Oldukça şaşırtıcı.

Bizler geçmiş insanlık tarihinin tüm inanılmaz birikiminin kalıtçılarıyız.

Sanatımız, renklerinde, biçemsel özelliklerinde, türlerinde ve belirli niteliklerinde, tüm dönemler, biçemler ve sanat ülküsü aşamalarında öncü olarak ortaya çıkan sanatların tarihindeki ön-bileşimsel aşamaları için gereken deneyimi kapsamaktadır.

Ve bir zamanlar değişen biçemlerin savaş alanında biçimlenen sanat düşünceleri, şimdi toplumcu gerçekçiliğimizin *biçem birliği kapsamında* çeşitlemeler ve renk tonları olarak ortaya çıkmaktadır. Yeni ve öncelsiz olan her şeyden ayrı olarak, onun belirli yapıtları bir zamanlar zorunlu olan ve tek olası ve tükenmiş *renkler* olarak kalmaya bırakılan *renk tonlarından* ışığını alabilecektir.

Doğal olarak, herhangi bir renk tonunun ya da karşıtlığın içkaynaklı seçimindeki koşullar, şimdi bunların hangi güçle ve ne zaman uygulandığına bağlıdır. Bunlar benzer biçimde birbirleriyle alışverişte de bulunabilirler. Mlle Mars ve Mme Dorval örneğinin yerli yerine oturması, yalnızca tarihsel başkaldırı koşullarında ve değişen biçemlerde geçerli değildir.

Kanıt olarak daha başka birçok olay gösterilebilir. Kıyaslamak için kişinin çok uzaklara gitmesi gerekmez. Aslında sayısal bakımdan en uygun durumlar Sovyet sinemasında bulunabilir.

Hem *Grev* hem de *Potemkin Zırhlısı* biçemsel özelliklere birer örnektir.

İçinden yalnızca bir tek filmin gerçekleştirilmesine karşın, *Towards Dictatorship* (Diktatörlüğe Doğru) dizisinin biçemsel açıdan başarıyla işlendiği zamanı anımsıyorum. Bunu tartıştığımız yer bile gözlerimin önünde. Şimdi yıkılmış olan Strastnoi Manastırı'nın duvarı önündeydik. Önünden en başarılı Amerikan filmlerini utkuyla göstermesiyle ünlü "Kino Malaya Dimitrovko 6"ya çıkan bir yol geçerdi. Burada *Robin*

Hood, The Thief of Bagdad (Bağdat Hırsızı), *The Gray Ghost* (Boz Hayalet) ve *The House of Hate* (Kin Evi) filmlerini* görmüştük.

Sinema sanatçılığında henüz ilk ürkek adımlarımızı atarken, Amerikan sinemasının bu "devlerini" nasıl altedebilirdik?

Bizim bu genç sinemamız bütün tecim ve yapım yollarını denetimi altında tutan Amerika ve Avrupa film işleyiminin gümbürdeyen sesi karşısında nasıl kendi sesini duyurabilirdi? Daha çarpıcı olmasa da, bu başarılı Amerikan filmlerindeki kadar etkili öyküleri nereden bulabilirdik?

Avrupa ve Amerika'dan çıkan "takım yıldızların" parlaklıklarıyla boy ölçüşebilecek yerli "yıldızları" nereden bulmalıydık? Kentsoylu sinemanın benimsenmiş kahramanlarının yerini tutacak özgünlükte kahramanlar yaratabilir miydik?

İşimiz yalnızca iyi film yapmakla bitmiyordu. Görev alanımız çok daha genişti — tüm kültür alanını kapsıyordu: amacımız *karşıt bir kültür ve sanat anlayışı göstererek* kentsoylu kültüre bir darbe indirmekti. Onları, Avrupa ve Amerika'da o yıllarda çok az bilinen ve anlaşılması güç görünen genç Sovyet ülkesinden çıkan yapıtlara saygı duymaya ve ona kulak vermeye zorlamaktı.

Bu yirmialtılık atılgan genç, kendisine böyle bir Prometevari görev biçmişti.

Ve çözüm, neredeyse "matematiksel olarak" ortaya çıktı.

Amerikalı'larınkinden daha çarpıcı bir öykü mü? "Öyküyü" tümüyle dışlamaktan daha çarpıcı ne olabilirdi?

Avrupa'lı ve Amerika'lılarınkinden daha üstün yıldızlar mı? Bugüne kadar yapılması düşünülmemiş bir şey yapmaya — "yıldızsız" filmler yaratmaya ne dersiniz?

Herkes tarafından benimsenen film kahramanlarınınkinden daha anlamlı ve önemli nitelikler mi? Ya hepsine arkamızı dönüp tümüyle farklı gereçlerle çalışmaya ne buyrulur?

Tüm bunlara "karşı koyarak"—öyküyü kaldırarak, yıldızları ata-

---

*_The Gray Ghost_ (Boz Hayalet) 1917, Priscilla Dean ve Eddie Polo'nun oynadığı bu film, Rus izleyicilerine ulaşan ilk Amerikan dizisiydi. Gene _The House of Hate_ (Kin Evi) (1918) filmi de George Seitz tarafından yönetilen ve Pearl White'ın oynadığı bir başka dizi filmdi. —*J.L.*

rak— öykünün merkezine Temel *dramatis persona* oyuncu olarak kitleyi, oyuncuların* tek tek oyunları için fon oluşturan kitleyi yerleştirseydik*...

Böylece, neredeyse biçimsel bir "karşıtlık" yöntemi kullanılarak, yıllardır saptadığı birtakım imgelere hizmet eden sinemamızın biçemsel özellikleri saptanabilirdi.

Kuşkusuz "matematiğin" tek başına, zamanında son derece kendine özgü ve önemli olan bu biçeme can vereceğini düşünmek saflık olur.

Bilincin, kentsoylu sınıfı simgeleyen yapıdan kurtuluşu; dünya tarihi arenasına yeni bir sınıfın katılışının açıklandığı yeni bir dünya; Ekim — ve utkulu işçi sınıfının yükselen ülküsü: kültür ve sanattaki yeni dilin olanaklarından ortaya çıkan öncüller işte bunlardır.

Ve bundan da iki sınıf ülküsünün çelişkileri ve birbirini etkilemesi ortaya çıkar. Böyle karşıtlıklar hep, en çarpıcı etkileşim anlarında bu sınıfların sözünü ettiği biçemsel niteliklerde verilir.

Bunun derindeki köklerine yalnızca "biçimsel" çözümler getirmek ve bunları göstermek neredeyse olanaksızdır.

Bu, sanat yapıtlarının nasıl oluşturulduğu hakkında imgesel görüntüler çizmekten hoşlananların sandığından çok daha geniş bir görüngüdür; bu evreni gözlemleyerek kendi kendilerine kanıtlayabilecekleri bir olgudur. Bu tür yazarların çoğu, bir yapıtın oluşum tarihini katı birtakım formüllere uydurarak, yorumlamaya çalışmıştır. Bir yapıtın nasıl tasarlanıp gerçekleştirildiği hakkında çok az şey doğruluk ve içtenlikle yazılmıştır.

Kısa öykülerin ayrıntılarının, şaşırtmacaların ya da kolay anlaşılır rastlantıların, gelişen sanat yapıtlarının temel ilkelerinden hiçbir şeyi silip atmasına gerek yoktur. Böyle yaratıcılık özyaşam öykülerinin gerçek ayrıntıları, yaratma sürecinin tanımlanmasında yaşamın anlamını da yanında getirir. Kuşkusuz bu, yaratma gibi saf-kan bir süreç içinde soyut bir tasarı gibi düşünülemez.

İşte biraz önce tartışılana çok benzeyen —Vladimir Nemiroviç-Dançenko'nun— yaratıcı özyaşamöyküsünün içtenlikle yazılmış bir bölümünden bir örnek:

---

*Bu bağlamda, Rus sinemasının en eski oyuncularından şimdi yaşamayan Saltikov'un tamamlanmış *Grev* filmini görüp beğendikten sonra gösterdiği şu tepkiyi unutmayalım: "Ah, o *fon*'un önünde ben olsaydım..."

Çehov'un Martı *oyunuyla aynı dönemde —Moskova'da Lenski'nin St. Petersburg'da ise Savina'nın yardımlarıyla—* Yaşamın Bedeli *oyununu sahneye koydum. Moskova'da oyunun başarılı olacağı daha ilk gösteride coşkun bir alkışla karşılanmasından belli oldu.*

Yaşamın Bedeli, *bu kendi canına kıyma sorununu, doğal olarak yazarın bu büyük aktöresel sorunla delirdiğini ve kendini öldürme hastalığı görüngüleriyle sarmalandığını akla getiriyordu. Kuşkusuz gerçekte durum böyle değildi. Yazar yazın köydeki evinde otururken kendi kendine —parasal nedenlerle— kesinlikle bir oyun yazması gerektiğini söyledi. Henüz bunun nasıl bir oyun olacağını kendisi de bilmiyordu. Bir izlek bulmak gerekliydi. Ve bir gün kendisine şu soruyu sordu: "Çağdaş oyunlar hep bir kendi canına kıymayla sonuçlanıyor, seçtiğim izlekte olaya bir kendini öldürme girişimiyle başlasam ne olur? Kendi canına kıymayla başlayan bir oyun, ilginç bir düşünce değil mi?"*

Ve sonra şu sorunu karşıma koydum:

"Oyun yazarları hep üçüncü perdeyi birtakım anlaşmazlıkların yer aldığı bir bölüm olarak yazarlar, yani en etkileyici perde — bütün olayların birarada algılandığı sahne... Ama ya en önemli perde bir düet üzerine kurulursa? Evet, böylece oyun, diyelim ki Yermolova ve Lenski tarafından oynanabilir ve bu da son derece ilginç olabilir..."

Ve oyunun konusu bütünüyle aktarıldığında bile, kendi canına kıyma hâlâ oyunun can alıcı noktası olarak kalmayı sürdürür. İlk iki perdenin oynanıp bitmiş olmasına karşın, yazarın henüz "yaşamın değerinin" aktöresel özündeki bozukluklara değinmediği akılda tutulmalıdır; bu sorun imgelerin, sahnelerin, gözlem parçalarının ve hattâ bataklığı, tepeciği, çalılıkları saran sisin bile üzerine çıkarılmalıdır. Yaşamın Bedeli *—mevsimin en iyi oyununa verilen— Griboyedov Ödülü ile değerlendirildi...*[4]

Bitirmeden önce, yalnızca "özgün" bir şey yaratmak için kullanılan karşıtlık yapısıyla ilgili bir örnek daha vermek istiyorum. Buradaki konu genellikle nesneleri karşıt uçlara taşıyan terimler dizisidir. Sözkonusu terim "karşıt genellemelerdir."

---

[4]Vladimir Nemiroviç-Dançenko, *My Life in the Russian Theatre*, çeviri: John Coumos (Geoffrey Bles, Londra 1937), s. 67-71.

Konuşmamız her nasılsa Dostoyevski'ye kaydı. Bildiğimiz gibi Turgenyev, Dostoyevski'den hoşlanmazdı. Çok iyi anımsadığıma göre onun hakkında şunları söylemişti:

"Karşıt genellemelerin ne olduğunu biliyor musunuz? Bir kişi sevdalanınca yüreği hızlı atmaya başlar, kızdığı zaman yüzü kızarır, vb. Ama Dostoyevski'de her şey bilerek yapılmış gibi, tersinedir. Örneğin bir adam bir aslana ateş etmek üzeredir. Ne yapar? Böyle bir durumda sararır, hattâ kaçmaya ya da saklanmaya çalışır. Herhangi bir öyküde, örneğin Jules Verne'inkinde bu bize böyle anlatılır. Ama Dostoyevski bunun tam tersini yapar. Avcı kızarır ve kıpırtısız durur. Bu bir karşıt genellemedir. Bu özgün bir yazarmış gibi geçinmek için ucuz bir yöntemdir.[5]

Turgenyev'le ne tartışırım ne de ona katılırım. Ama bazı sinema sanatçılarının "özgün geçinmek" için aynı yönteme başvurduğunu biliyorum. Örneğin Marlene Dietrich'in «gizemi» Strinberg tarafından bütünüyle bu ilke üzerine kurulmuştur. *Morocco* ve daha birçok başka filmde kişiliğinin tüm gizemi olumlu bir biçimde ileteceği düşüncelerini bir soru sorma havasıyla söylemesi oyununda yatıyordu. "Yemek yemiş miydin" sorusu, insanın bitiminde bir soru imi duyabileceği, Marlene'in sonlara doğru hafifleyen "Eve-e-t-iyle" yanıtlanırdı. Ve izleyiciler de hemen, allah bilir hangi gizli ilişkileri ve bir sürü gizli örgeyi düşünmeye başlardı. Ve işte bu da yalnız "bir karşıt genelleme"dir.

Bu görüngünün altında yatan katmanlara bütünüyle girmek bu yazının kapsamı dışında kalır, ama bunu bu durumla ilgili bir alana kaydırmak istiyorum. Çünkü yukarıda belirtilen koşullarda görüldüğü gibi, karşıt çözümlerin doğruluğu kuralı, belirli birtakım çözümlerden daha doğrudur. Bu belirli düzenleme yapılarıyla ilgili olan bütün ilkeler dizgesinde doğrulanabilir.

Bundan önceki yazımda da* belirttiğim gibi coşturuculuk yapısı

---

[5] S. Tolstoy, "Turgenev at Yasnaya Polyana" *Golos minuvo*'da, 1919, No. 1-14, s.233.

*Bu yazı, *Yapı Üzerine, Film Biçimi*'nde "Filmin Yapısı" adı altında çevrilmiştir. Alıntılar bu çeviridendir. Ruslar, *Pothos* (coşturuculuk) ve *Pathetic* (coşkusal) terimlerini çağdaş İngilizce'deki kullanımından farklı olarak özgün Yunanca köklerine yakın olan —acı çekmek, tutkuya kapılmak— anlamlarıyla kullanır. —*J. L.*

—aynı derecede güçlü bir coşturuculuk etkisine yolaçan— karşıt bir yapı türü örneği gösterilmezse tamamlanmış sayılmaz.

Bir izleğin (tema'nın) coşturuculuğu, hep niteliksel yapının düzeninde bulunan iki karşıtlık kullanılarak çözümlenir.

Potemkin'den aldığım örnekte coşturuculuk yapısındaki *dolaysız yöntemi* göstermiştim.

Coşkusal bir düzenlemenin temel kanıtı, yapıtın tüm öğelerinde "kişinin kendinden geçmesi" ve başka bir niteliğe bürünmesi koşullarının elde edilebilmesidir. Bu durumdaki bir kişinin davranışlarına dikkatleri çekmiştim:

Oturmakta olan kişi ayağa kalkar. Ayaktaki yığılıverir. Kıpırtısız olan devinmeye başlar. Sessiz duran haykırır. Donuk olan kişi canlanıverir. Kupkuru olansa gözyaşlarına boğulur... vb.

Konuşması ile ilgili olarak da şunları yazmıştım:

Coşturuculuğa dönüşen konuşmanın alışık olduğumuz düzensiz akışı o anda hemen açıkça davranışçılık kuramına uyan bir tartım biçimini türetir. O zaman şiirsellikten yoksun kupkuru bir düzyazı, doğası şiir nitelikleriyle dolu konuşma biçimleri ve söyleyiş ustalıklarıyla parıldamaya başlar...vb.

Ve son olarak da "Odessa Merdivenleri" ayrımı, düzenlemeye uygulanan bu koşulları göstermek için ayrıntılı bir biçimde çözümlenmiştir. Bunların tümü coşturuculuğu oluşturmak için kullanılan "dolaysız yöntemi" göstermektedir.

Benzeri bir etkiyi yaratan "karşıtlık yapısı" için daha farklı bir örnek verebiliriz: yüce toplumcu coşturuculuk filmlerinden biri olan *Çapayev*'i gösterebiliriz.

Bununla birlikte, eğer kişi bir önceki yazımı okuduktan sonra *Potemkin* hakkındaki bu incelemeyi doğrudan doğruya *Çapayev*'e uygulamaya kalkışırsa kendini son derece sıkıntılı bir durumda bulur. Bu formül ona uymaz. Bu durumda kişi ya formülü "kuşku verici" bulur ya da *Çapayev*'deki coşturuculuk olgusunu yadsır. Hem birincisi hem de ikincisi yanlıştır.

Çünkü giz, *Çapayev*'in, her iki kural gereğince, coşturuculuk yapı-

sının ilkesi olan birlik aracılığıyla görülebilen *ikinci karşıtlık* yöntemi üzerine kurulu olması olgusunda yatmaktadır.

Çapayev gibi başarılı bir yapıt sözkonusu olduğunda, yapıtın içinde, uygulayımsal ve biçemsel koşulların tartışmasız bir biçimde etkinliğe, karşılıklı konuşmaya, ya da dramatik bir duruma dönüşüvereceği bir "anahtar" sahne bulmayı ummak hakkımızdır. Böyle bir sahne ya da tümce filmin en anımsanmaya değer ve en kendine özgü bölümü olmalıdır.

Böyle bir sahnede çözüm yolu, izleğin özünü gözler önüne sermelidir. Aynı zamanda, bu belirli bir izleğin somutlaşmış biçimi olarak, düzenlemenin doğru kavranılmasını sağlayan bir anahtar işlevi görmelidir.

Bu *Potemkin*'deki "Odessa merdivenlerinin" doğrulanmasıdır: filmdeki olaylar dizisinin birikim noktası, "sırların" açıklanmasına doğru ilerleyen ve yöntemin kendisini ortaya koymasına yolaçan düzenleme biçiminin en keskin bölümü gibi görünür.

Yapıtın zengin oyun öğeleri bir yana, *Çapayev*'in "yöntemini" en az dramatik olan olaylarında bile son derece kendine özgü bir biçimde ortaya koyacağına inanıyorum.

"*Komutan nerede olmalıdır*" bölümünde.

Bu bölümde, Sovyet sinemasındaki uygulamalarımıza —ilke, biçem ve nitelik olarak— kesinlikle yeni bir şeyin katıldığını görürüz.

Kahramanın ülküleştirilmemesi *Çapayev*'de yer alan *coşturuculuğun* bir özelliğidir. Kahramanın, çevresindeki insanlardan ayrı gösterilmemesi, atlayarak onların önüne geçmemesi özelliklerini taşır. Burada kahraman, sınıfıyla aynı etten-kemiktendir; sınıfının içindedir; onunla birliktedir; yalnızca ona öncülük etmez aynı zamanda onu *dinler* de — gerçek bir halk kahramanıdır.

Bu ancak, *saflardaki yerinden öne fırlayan* sıradan bir erin "esrimiş" görüntüsünde oluşabilir: bir kahraman. Böyle bir kahramanla kendimizi özdeşleştirebiliriz: o bizim içimizden, sıradan erlerden biridir. Bu duyguda kahramanı alçaltan onun düzeyini düşüren birşey yoktur. Kahraman, saflardaki öbür erlerle ve tüm insanlarla olan ilişkisinin bilincindedir.

Abel Gance'in *Napoleon*'unda unutulmaz bir sahne vardır.

Hâlâ General Bonaporte olduğu günlerde Napoleon, İtalya'da kazanılan bir utkudan sonra bölükleri gözden geçirmektedir.

Ön saflarda, Napoleon'un (Kolin tarafından kusursuz bir biçimde

canlandırılan) eski bir silah arkadaşı vardır. Yanındaki erlere Napoleon'la olan yakınlığını anlatarak övünmektedir.

Bunu kanıtlar: saflardaki yerinden bir adım öne çıkarak sırayı bozar ve ona hiçbir şey olmaz.

Öne doğru bir adım atar.

Bonaparte dörtnala koşan atının üzerinde yaklaşır.

Bonaparte kuralları çiğneyeni görür.

At yaklaşıp birdenbire durur.

Bonaparte bozguncuyu tanır.

Ölü sessizlik.

Kısa, sert bir buyruk duyulur.

Ve... saflardaki tüm erler bir adım öne çıkar.

At keskin bir kavisle döner. Napoleon atıyla dörtnala uzaklaşır.

Kolin arkadaşlarının kollarında kendinden geçer.

Çapayev'i arkadaşlarıyla aynı hizada kalması için bir adım gerilemeye zorlayan film geliştirimindeki bu adım aslında onun herkesi kendisiyle birlikte aynı kahramanlık düzeyinde kalmaya ittiği adımdı. Çünkü *Çapayev*'de general Bonaparte ile er Kolin arasında hiçbir ayrım yoktur.

Oyunun anahtar sahnesi dramatik olaylar örgüsünde değildir.

Bu filmdeki coşturuculuğun "karşıt" çözümü için ileri sürdüğüm düşüncelerin ışığında, sözkonusu durum zaten açıklığa kavuşmuştur. Olayları biraz daha dikkatli ele alalım.

Bu bölümde tartışılan komutanın nerede olması gerektiğidir. Tartışma topluluğun, komutanın yerinin çekilmiş kılıcıyla *önde* olması düşüncesinde birleşmesinden kaynaklanıyordu. Yalnızca Çapayev, asker bilgeliğiyle, bunun *her zaman böyle olmadığını*, komutanın kendilerini izleyen düşmana göğüs gerebilmesi için *arkada* kalması gerektiği zamanların da olduğunu —ve böylece bir kez daha önde olabileceğini— ileri sürer.

Eytişimsel çatışmalar için ne güzel bir ders!

Çapayev ve *Potemkin*'de birbirinin aynı bir coşturuculuğun mekanik görüntüsünü türetmek isteyen coşturuculuk araştırmacıları, *Çapayev* filminin kendisinden eytişimsel (diyalektik) düzenlemeyle ilgili iyi bir ders alabilirler.

Filmdeki savaşların gelişen olaylarında, *önde* olması gereken komutanın bazan *arkada* da kalması gerekebileceğini görürüz. Ve film boyunca, komutanın yeri konusuda, birbirinin içine geçen, bu iki kar-

şıtlık sonunda, —komutanın savaştaki tutumuyla— bir eşitlik ve birliğe ulaşır.

Böylece coşturuculuk yapısı, izleğin özü gereğince, hem "komutanın çekilmiş kılıcıyla yolları açabilmeli" hem de "geride kalabilmelidir" yani, *Potemkin*'de olduğu gibi salt karşıtlıklarla değil aynı zamanda birbiriyle çelişen zıtlıklarla geliştirilmelidir.

Bunların her ikisi de birbirinin içine geçerek, bir yapıtta oluşan çoşkusal yapının iki olası karşıtlıktan biri olma olgusundan bağımsız olarak, daha önceki yazımda belirttiğim ve hâlâ geçerliliğini koruyan coşturuculuk düzenlemesinin genel yöntem birliğiyle bütünleşir.

Önceki yazımda, esrime durumunda coşkuyla kendinden geçmiş bir kişinin davranışlarını örnek olarak göstermiştim.

Birdenbire yaşlarla dolan gözleri anlatmıştım. Çığlıklarla parçalanan sessizlikten sözetmiştim. Alkışlara dönüşen kıpırtısızlığı göstermiştim.

Umulmadık bir biçimde şiirsel bir yapıya kavuşan *kupkuru* bir düzyazıdan sözetmiştim

Ama bu görüngülerin *tersine dönmesi* aynı zamanda kişinin "kendinden geçmesi" formülüne de uymaz mı?

Parlayan gözlerin birdenbire kuruyuvermesi. Çığlık atma nöbetlerinin ansızın kesilivermesi. Bir anda bitiveren alkışlar gibi.

Tam anlamıyla yüce şiirsel bir konuşmanın ansızın sıradan bir konuşma diline dönüşüvermesi gibi.

Bu size, şimdiye kadar Héloise, Clarissa, Aline, Pauline ve Céline gibi kişilerle doldurulan roman sayfalarında Rus isimlerinin görülüverdiği bir zamanı anımsatmıyor mu?

> ...Kız kardeşinin adı Tatyana:
> İlk kez bir romanda
> Alçakgönüllülükle bir romantik ün peşinde...[6]

Kuşkusuz, burada gerçek anlamda bir benzerlik yoktur. Bütünüyle farklı tarihsel bir olaydan sözediyoruz.

---

[6] Puşkin, *Eugene Onegin*, çeviri: Babette Deutsch (*The Works of Pushkin*, Random House 1936).

İlk türün coşkusal filmlerinde yer alan imgelerle ilgili olarak, hiçkimse sinemamızın Tatyana'nın annesi gibi davrandığını söyleyemez:

Şarkı söyler gibi bir sesle; ve o tavırla
"Pauline" diye seslenirdi Praskovya'ya...

Çapayev'in gelişiyle sinemacılığımızın:

... eski Céline'e "Akulka"

dediğini söylemek, sinemamız için bunun kadar gerçekdışı ve çirkin olur.

Gene de, alaycı olmakla birlikte, eğer sinemamızın şiirsel dilini "Céline'le" ve üst düzeydeki düzyazısını da alçakgönüllülükle "Akulka'yla" özdeşleştirirsek, o zaman *Çapayev*'in yerini de saptamış oluruz.

Aslında *Çapayev* —sıradan bir konuşma dili kullanarak— yalnız ilahilerde, söylevlerde, koşuklarda duymaya alışık olduğumuz şeylerden sözeder.

Öyküsünün abartmalı sözcükleri davul sesini çağrıştırabilir, ama düzenlemesi bunun yapısına uyacak ve onun için doğal olacak "yüce bir yapıt" yorumu düzeyinden — günlük kuru düzyazı düzeyine inmesine neden olur.

Engels, halk arasında, her zaman düzyazı diliyle konuştuğunu anlayınca çok şaşıran M. Jourdain'in anısını yaygınlaştırmıştı.

Bu amaç peşinde olmamasına karşın, Çapayev'in öyküsünün özde şiirsel olduğu söylenebilir.

Çoşkusuz bir kişi için günlük konuşma dilinin yapısı ne kadar açık ve olağansa, iç coşkuya sahip böyle bir konu için de şiirsellik aynı açıklık ve olağanlıktadır.

Doğal olarak umulan yüceltilmiş biçemden, şiirsellikten uzak kuruluğa bilerek yapılan dönüş — daha alışık olduğumuz tersi düzende yapıldığı gibi bir nitelikten diğerine atlamaya, günlük konuşma dilinden söylev dili boyutlarına geçmeye benzer.

İşte iki söylevci örneği:

Bunlardan biri yaşamdan belirli bir görüngü yakalar. Bu kendiliğinden olağandır. Doğal görünür ve üzerinde fazladan bir düşünme gerektirmez. Çağdaştır ve çoğunlukla kurudur. Sonra birden, belirli şeyleri anlatarak, bu tek olayı evrensel genellemeler düzlemine getire-

rek, özünde saklı olan tüm anlamları açıklayarak bu görüngüden bütün örtüleri çıkarıp atarken, bu ateşli konuşmadaki coşturuculuk gücünü ortaya koyar.

Bir sınıfın diğeri tarafından sömürülmesi kadar "doğal" bir görüngü sözkonusu olduğunda —ya da gücü ele geçirme ya da geçirmeme gibi kesinlik gerektiren bir anda— bile bu ilk konuşmacıyı coşkudan yoksun olarak düşünemeyiz. Bu Lenin'in yazı ve konuşmalarındaki ateşli coşkusal biçemdir.

Bir de karşıt durumu ele alalım. Şimdi devrim başarıya ulaşmıştır. Toplumculuk kurulmaktadır. Baskı altında ezilmiş halk kuşaklarının gerçekleşen bu bin yıllık düşü, Stalin Tüzüğü'nün unutulmaz maddelerinde yazılıdır.

Bu satırlar coşkuyla parıldamakta, çınlamakta ve ışıldamaktadır. Ve onların büyük coşkusu alçak bir sesle, tonlama yapılmaksızın, neredeyse hiçbir el kol devinimi olmadan dile getirildiği zaman kazanılmaktadır.

Bu, fethedeñ Ekim Devrimi'nin coşturuculuk biçemidir.

Bu, utkulu Ekim Devrimi'nin coşturuculuk biçemidir.

Bu, Merkez Komitesi'nin bir kongre öncesinde verdiği rapordaki coşturuculuk biçemidir.

Fethedici Ekim Devrimi'nin coşturuculuk biçemi, *Potemkin*'in kurgusal yapısında yansıtılmıştır.

Utkulu Ekim Devrimi'nin coşturuculuk biçemi *Çapayev*'in kurgusunda verilmiştir.

Bolşevikliğin Ekim Devrimi öncesi ve sonrası utkularının yöntemde birleşmesi gibi, *Potemkin* ve *Çapayev*'in coşturuculuk yapılarının yöntemleri de birbiriyle özdeşleşerek birleşmiştir.

Bir kez daha karşıtlık öğelerinin *yazarın isteğine bağlı olarak seçilmediğini* anımsayalım. Bu durum hep tarihsel olarak, dönemler ve anlarla belirlenmiştir.

Onbeş yıllık Sovyet sinemasını, herbiri kendine özgü ve işlev olarak diğerlerinden keskin bir biçimde ayrı üç tane beş-yıllık döneme ayırdığım için alabildiğine yanlış değerlendirildiğim bir zaman oldu*.

Haklı olup olmadığım bir yana, sinema tarihimizin ayrıntılı bir biçimde yeniden ele alınması gerektiği şimdi anlaşılmıştır.

---

*"Üçünün Ortası" ve "Nihayet!" yazılarıyla (Kaynakçada 116 ve 114 Numaralar). —*İ. L.*

Ama belli dönemlere "yol açan" bütün film biçemsel ilkelerindeki birlikten artık kuşku duyulamaz. Bu konu, özellikle bu iki yazımda özetlemiş olduğum coşkusal biçem kanıtlarına bağlı olarak, ilerleme göstermektedir.

Grev, *Potemkin*, *Ana* ve *Arsenal* coşkusallığın birinci türündendir. *Çapayev*, *Maksim* üçlemesi, ve *Baltic Deputy* (Baltık Subayı) ise öbür karşıt coşkusal düzenlemenin örnekleridir.

Herhangi bir filmin herhangi bir biçemsel yönteme hangi güçlülükle bağlandığına dikkat ederek bunları inceleyişimiz çok ilginçtir.

Örneğin, güzel *Baltic Deputy*'de kişi, filmin acıklı havasıyla belirlenen niteliklerinden ayrıldığı zaman, düzenleme açısından umarsız kaldığını görebilir. Bu nedenle, "ikinci yöntem" kullanılarak çözümlenmeyen filmin sonu —cepheye gidiş— öbür bölümleriyle kıyaslanmayacak kadar düşük düzeyde kalmıştır.

Buna benzer bir şey *We From Kronstadt*'da (Biz Kronştat'lılarda) da gözlemlenebilir. Senaryoda iniş sahnesi kusursuz bir biçimde tasarlanmıştır, ama uygulamada "birinci yöntemle" elde edilen düzenlemenin gerekli coşkusal gücüne erişememiştir. Bu arada bir bütün olarak bu film için, senaryo bakımından birinci yönteme bağlı ama bunun tersine yönetmenin eğilimleri ve duyguları açısındansa ikinci yönteme dayandığı söylenebilir.

Şimdi sona ermekte olan dördüncü beş-yıllık dönemde (1935-1940) coşkusal biçemin ikinci türünün üstün örneklerinin yanı sıra — *Ekim'de Lenin* ve *1918'de Lenin*'de— coşkusal düzenlemenin ilk türünü değerlendirme eğiliminin geri dönmesi de çok ilginçtir. Hem *Aleksandr Nevski* (1938) hem de *Shchors* (1939), *Arsenal* ve *Potemkin*'in *Çapayev* öncesi döneminde coşturuculuk biçemi geleneğine yeni bir bakış açısı getirmiştir.

Bu durumda bazı tarihsel "ilkelerin" bu değişikliği "zorla benimsettiği" sezilebilir. Ve şimdi her iki filmin de biçemsel niteliklerinin tarihsel saptamaları açıklığa kavuşmuştur. Bu filmlerin yapımındaki en çarpıcı yaratıcılık dönemi tüm ülkemizi etkisi altına alan büyük vatanseverlik dalgasıyla —Hassan Gölündeki kahramanca savaşın anılarımızdan silinmeyen ateşli yurtseverliğiyle— aynı döneme gelmiştir. S.S.C.B.'nin tüm halklarını etkileyen bu ülkücülük coşkusu, her iki filmin de coşkusal biçemini oluşturan yöntemsel eğilimi belirlemiştir.

Milyonlarca insanın yurtseverlik coşkusuyla yapılan bu iki film —*Nevski* ve *Shchors*— gelecek beş-yıllık dönemde, bizi coşkusallığın birinci türünün büyük gelişimini taşıyan filmleri yeniden cevirmeye sürükleyen ana etkenler olacaktır.

*
* *

Bu tür filmlerin çoğundan stüdyoların izleksel tasarıları başlığı altında sözedildi. Bunların çoğu senaryo, bazıları da yapım aşamasındadır. Bunlar ikinci tür filmlerle çatışmazlar — hattâ onlarla tartışmaya bile girmezler. Bu filmler, izleyicilerin ilgisini çekme konusunda onlarla yarışırlar.

Ve onlar sinemamızın biçemsel olanaklarının her perdeden uyumunu ölçülmez derecede genişletirler.

Eisenstein'ın büyük öğretim programının gereç ve düşüncelerini kapsayan yönetmenlikle ilgili kitabı, sürekli ilerlemekteydi. Bu kitabın izleği yalnızca uygulayımsal olmaktan öteydi: bu onun yaratıcılık sürecinde, doğa ve sanatta —yeni sanat bileşimine yönelik— tüm coşkusunu ve araştırmalarını akıtmasıydı. 1939'da kitabından bir bölüm *Yapı Üzerine* adı altında yayımlandı; bir yıl sonra bir başka bölüm *Yapı Üzerine Bir Kez Daha*, yayımlandı. Eisenstein'ın yayınlarının yer aldığı bu dönem *içinde* bunları okumak ve onun, kimsenin beğenmediği ve hatta yüzüne bile bakmadığı yöntemleri ve görüşleri önermek için kullandığı inandırıcılık gücünü ve mantığını dinlemek gerçekten çok etkileyicidir.

YUMURCAK CHARLIE*

YUMURCAK. Chaplin'in en sevilen filmlerinden birinin olan bu ad, onun kendi adıyla birlikte anılmaya değer: nasıl "Fatih", "Aslan Yürekli" ya da "Korkunç" gibi bütün öbür adlar, geleceğin Büyük Britanya'sını fetheden William'ın ruhunu, Haçlı ordusunun komutanı Richard'ın yiğitliğini, ya da Moskova Çarı IV. Ivan Vasiliyeviç'in kurnazlığını anıştırıyorsa bu ad da Chaplin'in kişiliğini en iyi biçimde ortaya koymaktadır.

Ne Yönetim; ne Yöntem; ne Film Hileleri; ne de Güldürü Uygulayımı: bunların hiçbiri beni etkilemiyor. Bunları araştırmak istemiyorum.

Chaplin'i ele alırken kişinin amacı, görüngüleri son derece alışılmadık bir biçimde gören ve onlara aynı alışılmamışlıkta karşılık veren düşünce yapısını en ince ayrıntısına kadar anlamak olmalıdır. Ve bu yapının kapsamında, bu bir yaşam görüşüne dönüşmeden önce, dış dünyanın algılanması olarak yeralan bu bölümün farkına varmalıdır.

Kısaca biz Chaplin'in dünya görüşüyle değil, Chaplin'e özgü denen güldürünün tek ve benzeri oluşturulamaz kavramlarına yolaçan yaşam algılamalarıyla ilgileneceğiz.

Bir tavşanın gözlerinin görüş alanı başının arkasına kadar uzanır. Arkasında olup biteni görür. Onun payına izlemek değil kaçmak düşmüştür, o da bundan yakınmaz. Ama tavşanın görüş alanları önde birbiriyle keşişmez. Onun gözlerinin önünde göremediği bir boşluk

---

*Kaynakçada No. 250'ye bakınız.

vardır: ileriye doğru koşan bir tavşan tam önündeki bir engele toslayabilir.

Tavşanın dünyaya bakışı bizimkinden farklıdır. Koyunun gözleri öyle yerleşmiştir ki görüş alanları hiçbir zaman üstüste binmez. Koyun iki ayrı dünya görür — görsel bir bütünlükte birleşmeyen sağ ve sol.

Böylece, farklı türden görüşler farklı türde görüntü imgeleri oluşturur.

Görüşün algılamaya ve daha sonra da tüm toplumsal etmenleri de yanında getirerek koyun ve tavşandan insanlığa yükselişimizle ortaya çıkan *görüş açısına* dönüşmesinden sözetmiyoruz. Bunların tümü en sonunda bir dünya görüşü, bir yaşam felsefesi biçiminde birleştirilir.

O gözler nasıl görür.

Olağanüstü gözler.

Chaplin'in gözleri.

Gözler, bir şenliği izler gibi kayıtsız bir biçimde Cehennemi Dante'ninki kadar şiddet dolu algılayabilir, ya da *Modern Zamanlar*'da bize gösterilen *Capriehos*'u görebilir.

İşte beni coşkulandıran budur.

İlgimi çeken işte budur.

Anlamak istediğim de işte budur.

Charlie Chaplin hangi gözlerle dünyaya bakıyor?

Chaplin'in özelliği, kırlaşmış saçlarına karşın, "bir çocuk görünüşünü" koruması ve olayları kendiliğinden algılaması olgusunda yatmaktadır.

Bu nedenle onun özgürlüğü "ahlâk kelepçelerinden" kurtulmasından ve başkalarının tüylerini ürperten bir durumu gülünç bir açıdan görme yeteneğinden kaynaklanmaktadır.

Bu özellik bir yetişkinde "gelişmemişlik" olarak adlandırılır.

Bu yüzden Chaplin'in durumlarındaki gülünçlük onların çocukça ele alınması üzerine kurulmuştur.

Bununla birlikte, buraya kadar iki durumla ilgili kuşkularımız vardır:

Bu Chaplin'in kullandığı tek geliştirim yöntemi değildir.

Ve bunu kullanan tek kişi de o değildir.

Doğru, onun geliştirim yöntemlerini bulmak için, "gözlerinin gizini" dış görünüşünün sırlarını, herhangi bir geliştirim türünü oluşturacak dölütü anlamaya çalıştığımız kadar çok çaba harcamadık.

Ama önce bunun nedenini araştıralım. Chaplin elinin altındaki her şeyden belirli bir gülünç etki yaratma yöntemi seçer ve bu seçimiyle Amerikan güldürüsünün en göze çarpan kişisi olur.

Özellikle bu çocukça güldürü niteliği yüzünden bütün Amerikan güldürü yazarlarının en Amerikalısı olur. Her zaman söylendiği gibi, Amerika'lıların anlak (zekâ) yaşının 14'den yukarı olmadığını belirtmek istemiyorum!

Flaubert *Dictionnaire des idées reçues*'sine (Edinilmiş Düşünler Sözlüğü'ne) "gelişmemişlik" sözcüğünü almamıştır.

Yoksa Diderot için yazdığı gibi bunu da yazardı: "Diderot — arkasından hep d'Alembert gelir."

Çocukçuluğun peşinde ise hep bir gerçeklikten "kaçış" vardır.

Bu durumda Rimbaud'yu Paris'ten Abyssinia'ya, Gauguin'i Tahiti' ye gönderen kaçma dürtüsünün, kişiyi bugünün New York'undan, kuşkusuz çok daha uzaklara kaçırabileceğini söylemek yanlış olmaz.

Uygarlığın zincirleri, kişinin benzeriyle Ritz Otellerinde (yalnız otellerde değil) Avrupa ve Amerika'nın bütün büyük merkezlerinde ve hattâ Bali Adası'nın en gözden ırak köşelerinde, Addis Ababa'da, tropik bölgelerde ve sonsuz karların ortasında bile karşılaşabileceği çok geniş bir alana yayılmıştır.

"Coğrafi" kaçışın kanatları işlek hava yollarıyla kesilmiştir. Geriye yalnız "evrimsel" kaçış kalmıştır: kişinin kendi gelişiminde bir gerileme. Hepsinden artakalan tek şey "altın çocukluğun" duygu ve düşünce çemberine geri dönmek, gelişmemişliğe sığınmak ve kişisel çocukluğa kaçmaktır.

Kesin birtakım kurallarla belirli bir düzene sokulmuş bir toplumda, "ilk ve son olarak buyrulmuşluk ve saptanmışlık" prangalarından özgürlüğe kaçış dürtüsü herhalde çok güçlü olmalıdır.

Amerika'yı anımsadığımda iki şey aklıma geliyor: sürücü belgesi için yapılan sınav; ve bir öğrenci dergisinden bir öykü. Her iki olayda da bir sınav vardı.

İlkinde size bir soru kâğıdı veriliyordu.

Sorular yalnızca "Evet" ya da "Hayır" biçiminde yanıtlanacaktı.

Sorular "Okul yakınlarında araba kullanırken yapacağınız en yüksek hız ne olmalıdır? " biçiminde değil tersine "Kişi okul yakınlarında araba kullanırken saatte 30 mili geçmeli midir?" biçiminde sorulmuştu.

Buna beklenen yanıt "Hayır"dır.

"Kişi ikinci derecedeki bir yoldan ana yola yaklaşırken kavşakta beklemeksizin geçmeli midir?"

Gene beklenen yanıt "Hayır"dır.

"Evet" yanıtını gerektiren sorular da vardı.

Ama hiçbir bölümde "Yan yoldan anayola yaklaşırken ne yaparsınız" biçiminde bir soru bulamazdınız.

Sınanan kişinin hiçbir yerde bağımsız bir biçimde düşünmesi ya da bağımsız bir sonuca ulaşması beklenmiyordu.

Her şey özdevingen bir ezbere. "Evet" ya da "Hayır" yanıtlarına indirgenmişti.

Sınav kâğıtlarının özdevingen bir yöntemle incelenmesi de daha az ilginç değildir.

Soru kâğıdının üzerinde "evet" yanıtının verileceği yerlere uyan delikli bir yanıt kâğıdı vardı.

İkinci delikli yanıt kâğıdı ise "hayır" yanıtlarına uyacak biçimde düzenlenmişti.

Sınav kâğıdını değerlendirecek kişinin yalnızca iki kez göz atması yeterliydi.

Birinci delikli yanıt kâğıdının kareleri yalnız olumlu yanıtları gösteriyordu. İkincisi de yalnız olumsuzları.

Kişi bunu sürücü belgelerinin dağıtımını düzenlemede kusursuz bir buluş gibi düşünebilir.

Ama...

İşte bir öğrenci dergisinden Üniversite'de sınava giren bir sınıfla ilgili gülünç bir öykü.

Herkes soluğunu tutar ve dinler.

Kör bir öğrencinin kullandığı bir daktilonun sesini dinlemektedirler.

İki vuruş duyulur. Sonra — üç.

Bütün sınıf denetlemeden yazar.

İlk durumda iki harf'in anlamı "Hayır"dır.

İkincisinde ise üç harf "Evet" anlamına gelmektedir.

İşte sürücü belgesi için de aynı sınav dizgesi. Aynı delikli yanıt kâğıdı. "Evet" ve "Hayır" la oynanan aynı oyun.

Mekânik delikler ve kör öğrenci — görenlere bir kılavuz olarak tek bir simge halinde birleşmişler.

Bütünüyle mekanik ve özdevingen anlaksal dizgenin simgesi.

Bir tür anlaksal (zihinsel) taşıyıcı-kayış dizgesi.

Bundan kaçma özlemi duymak son derece doğaldır.

Eğer Chaplin'in tek hatlı bir düzenekten bedensel çıkışı *Modern Zamanlar*'da bir fırlama noktasına erişiyorsa, o, *çocuksuluk* yöntemiyle, kendini anlaksal düzeneğin kısıtlamalarından kurtaran benzeri bir atlayış yaparak anlaksal ve duygusal bir çıkışı da gerçekleştirebilir.

Bu durumda Chaplin yüzde yüz gerçek bir Amerikalıdır. Felsefenin genel dizgesi ve uygulamadaki yorumu, belirli bir toplumsal dizgede yerilen ülkelerin ve insanların yüreğinde saklı için için duyulan bir geçmişe özlemi yansıtır.

"Onları kuramlarıyla tanıyacaksınız" tümcesinin en az "işleriyle tanıyacaksınız" tümcesi kadar doğru olduğu söylenebilir.

Güldürü gizinin özgül Amerikan yorumuna bir gözatalım. Ve güldürüyle ilgili tüm kuram ve yorumların yerel ve görece olduğunu açıklığa kavuşturalım.

Ama burada onun "güldürü gizi" ile ilgili yorumunda ne kadar nesnel doğruluk payı olduğu konusuyla ilgilenmiyoruz. Amerikalıların güldürü sorununa kendine özgü yaklaşımıyla, yorumlamanın dar alanını nesnel bir biçimde kapsayan güldürünün evrensel doğruları ve kuramları olarak değil, Kant ve Bergson'un öncelikle kişisel ve toplumsal "dönem belgeleri" olarak yorumlanmasını ele aldığımız biçimde ilgileniyoruz.

Bunun sonucu olarak amacımız, güldürünün temel kuramının en belirgin Amerikan *kaynağını* araştırıp bulmak olacaktır.

Güldürü konusunda "Alman" tutumunu araştırırken doğaötesine başvuruyoruz. "İngiliz" tutumunu incelerken George Meredith'in ağzından güldürünün seçkin kafalara özgü bir ayrıcalık olduğunu düşünen deneme yazarlarına yöneliyoruz vb., vb.

"Amerikan" yaklaşımını, "Amerikan" güldürü anlayışını incelerken ne doğaötecilere ne de deneme yazarlarına başvuracağız.

Doğrudan doğruya uygulamalara yöneleceğiz.

Felsefede Amerikan yararcılığı, en önce bir Amerikalıyı ilgilendiren her şeydeki *yararlılığın ve uygulanabilirliğin* doymak bilmez bir araştırmasını yansıtır.

Bu nedenle "kişileri güldürüyle koşullandırma yöntemleriyle ilgili sayısız kitap vardır.

Kiliseye gelenleri artırmak amacıyla, bir konuşmada ya da dinsel öğütlerin verildiği bir toplantıda ilgiyi canlı tutmak için şakaların kullanımını anlatan sayfalar dolusu yazı okudum, ya da iyi bir satıcının

alıcıyı gerek duymamasına karşın elektrikli süpürge ya da çamaşır makinası alması için kandırmaya çalıştığı sayısız fıkra okudum.

Çözüm reçetesi güçlü, yanılmaz ve başarılıdır.

Bu, şu ya da bu biçimde rüşvetçilikle sonuçlanmasa bile, mutlaka dalkavukluğa dönüşür.

Bu reçetede genellikle kısa, kuramsal bir giriş bulunmaktadır.

Güldürünün temel çekiciliğine kusursuz "Amerikan" yaklaşımını anlatan bir Amerikan kitabından bir alıntı yapacağım.

"Amerikan" güldürü sanatçısının (uluslararası ününe karşın) yönteminin bu yorumdan kaynaklandığını göreceğiz.

Alıntılarda tutumlu davranmayacağım. İçerikleri bir yana, bu gibi kitapların salt yayımlanması bile, "Amerika'ya özgü alışkanlıkların" kanıtı ve belirli bir güldürü geliştirimi biçimine yolaçan bir tepkidir: yani, bu tür bir "Amerikanlaşmadan" kaçışa duyulan tepkidir.

1925'de New York City College'da, Felsefe Bölümü Başkanı olan Profesör H.A.Overstreet tarafından yazılmış bir kitap vardır. Adı *Influencing Human Behaviour*'dur (İnsan Davranışlarını Etkileme) ve bir öğrenci topluluğunun isteği üzerine yapılan bilimsel bir toplantının konuşmalarını içermektedir.

Yazarın önsözünde belirttiği gibi, salt böyle bir istek bile "alışılmadık" ve "önemli" birşeydir.

Gerçekten de bu son derece akıllıca, ciddi bir istekti ve "ruhbilimle kazanılan yeni bilgiler ışığında insan davranışlarının nasıl değiştirildiğini gösteren (konuşmalardan oluşan) bir ders dinlemeyi amaçlıyordu." Bu istekte bulunan yazarların

...ortak yönleri toplumsal koşulları değiştirmeye ve anlamaya duydukları ilgiydi. Bunun yanısıra ve belki de en önemlisi, çağdaş ruhbilimin bize sağladığı bilgiler gibi etkinliklerimizde, günlük uygulamanın bir parçası olarak, bunlardan yararlanmak istiyoruz. Bu konuyla bilimsel açıdan ilgilenmiyoruz. Kazanacağımız bu gibi bilgilerle görev yapmak istiyoruz.

Uygulamacı ruhbilim uzmanı önsözünde isteğin kılgısal yapısıyla aynı doğrultuda bir yanıt verir.

Bu bölümlerin amacı, çağdaş ruhbilim bilgilerini herbirimizin yaşamımızdaki ilgi odaklarını geliştirmek için kullanıma sokma konusunda ne kadar uzağa gidebileceğimizi görmektir. İster öğretmen, ya-

zar, ana-baba, tecimen, devlet adamı, din görevlisi, ister uygarlığın bizi böldüğü sınıfları oluşturan binlerce kişiden biri olalım, ilgimizin odak noktası aynıdır. Her durumda aynı gerçek sorun karşımıza çıkar. Eğer bunu çözümleyemezsek başarısız oluruz, eğer tersini gerçekleştirirsek — en azından şu âna kadar— başarılı oluruz. Bu asıl sorun nedir? Kuşkusuz, bu yararlı anlamda, insan çevremiz içinde etkili olmaktır.

Bizler birer yazar mıyız? Öyleyse karşımızda yeteneğimizi kanıtlamak zorunda olduğumuz bir yayıncılar dünyası var demektir. Eğer bunu yapmayı başarırsak, ileride bir okur kitlemiz olacak demektir. Bir yazarın kendi değeri ve doğruluğu konusunda tek bir kişiyi bile inandıramamasının hiçbir şeyi değiştirmeyeceğini, onun yalnızca düşüncelerini "aktarmasının" yeterli olduğunu söylemek bir parça anlamsız olur. Bizler yanlış anlaşılmış üstün yetenekler konusunda hep biraz eli açık davranmışızdır. Doğru, bu barbar bir dünyadır; ve ince bir ruh bundan çok acı çeker... Ama herhalde o da, yapıtının taslakları geri geldiğinde, yeterince uzun bir zamandan beri anlaşılır bir biçimde söylemesi gerekenleri iyi bir biçimde aktarma sanatında yeterli olup olmadığını soran kültürsüz yayıncıları ve halkı suçlamayı kesecektir.

İşadamları mıyız? Öyleyse ürünümüzü almaya inandırmamız gereken binlerce olası alıcımız vardır. Eğer istemezlerse o zaman topu atarız.

Ana-babalar mıyız? Bir ana-babanın başlıca tasası çocukları tarafından onaylanmaktır demek bir bakıma gerçekdışı sayılır. "Ne!" diye bağırırız, "onlar bizim çocuklarımız değil mi; ve çocuklardan da büyüklerine saygı beklenmez mi? Bu, kuşkusuz, son derece eski bir düşünüş biçimidir; eski bir töreciliktir; ve çocuklarımızın, karılarımız gibi, malımız olduğunu düşündüğümüz günlerden kalma eski bir ruhsal tutumdur. Bugün çocukların da birer kişiliği vardır; ve ana-babaların görevi de, çocuklarının onları yaşamlarında inandıkları bir güç olarak benimseyecekleri ölçüde gerçek birer kişi olmaktır...

Daha fazla açıklamaya gerek yoktur. Birer birey olarak başlıca görevimiz kişiliğimizi oluşturmak ve kişiliğimizle de insanlar arasında etkili olmaktır...

Yaşam birçok şeydir; beslenme, barınma, oynama, savaşma, yüksek bir amaca yönelme, umma ve üzülmedir. Ama bunların tümünün ortasında şu vardır: kendimizi güvenilir ve onaylanır kılmak...

Bunu elde etmek için aklımızı nasıl kullanmalıyız?... Belirsiz bir biçimde amaçlar ve ülkülerden sözederek değil; eğer kişi insan kardeşlerinin kendisini "anlamasını" sağlamak, onların ilgisini çekmek, saygılarını kazanmak, onları düşünmeye zorlamak ve birlikte eyleme geçmeye kandırmak istiyorsa —insan kardeşleri ister alıcıları, ister öğrencileri, çocukları ya da karısı olsun; kazanmak istediği saygı ister kendi çıkarı, düşünceleri, sanat yeteneği ve insanlığa yönelik bir amaç için olsun— kesinlikle hangi yöntemlerin kullanıldığını bulmalıdır...

Yaşam koşullarında iyi sanatçılar olabilmek için — bundan daha gerekli bir şey yoktur. Gözönüne almamız gereken sorun budur.[1]

Büyük bir çaba harcayarak, bir yazarı, bir işadamını, ve bir anababayı aynı sınıfa koyan ve alıcıları bir eşle, malları düşüncelerle birleştiren bu yararlılık ilahisinin incilerine bir yığın ünlem imi yerleştirmekten kendimi zorla alıkoyuyorum.

Bununla birlikte, bazan Labiche ya da Scribe'ın en iyi sayfalarından bazılarını okur gibi, Profesör Overstreet'in kılavuzunu biraz daha incelemeyi sürdürelim.

Örneğin "Evet-Tepkisi Uygulayımı" konusuyla ilgili olan bölümü:

Pazarlamacı kapıyı çalar. Kapı, kuşku dolu bir yüzle evin hanımı tarafından açılır. Pazarlamacı şapkasını çıkarır. "Resimli Dünya Tarihi Ansiklopedisi satın almak ister miydiniz?" diye sorar. "Hayır" ve kapı çarpılarak kapanır.

...yukarıda ruhbilimsel bir ders vardır. "Hayır" yanıtı aşılması en güç engeldir. Bir kişi "Hayır" dediği zaman, tüm kişilik gururu, onu kendisiyle tutarlı kalmaya zorlar. Daha sonra bu "Hayır" yanıtını düşünmeden söylediğine karar verebilir; bununla birlikte her şeyden üstün tutması gereken bir gururu vardır. Bir şeyi bir kere söyledikten sonra artık geri dönemez.

Bu nedenle bir kişiyi olumlu biçimde yönlendirmek çok önemlidir. Daha kurnaz bir pazarlamacı kapıyı çalar. Aynı kuşkulu yüzle evin hanımı kapıyı açar. Pazarlamacı şapkasını çıkarır, ve sorar:

"Bayan Armstrong siz misiniz?"

Kaşlar çatılarak — "Evet."

"Sanırım Bayan Armstrong, okula giden çocuklarınız vardır."

Kuşkuyla — "Evet."

---

[1] H.A. Overstreet, *Influencing Human Behaviour* (Jonathan Cape, Londra 1926) s. 1-15.

"Öyleyse doğal olarak, yapacak bir sürü evödevleri de vardır, değil mi?"

Neredeyse iç çekerek— "Evet."

"Bu ev ödevleri de hep başvuru kitaplarıyla çalışma gerektirmez mi, ne dersiniz, birşeyler araştırıp bulmak için filan? Biz de çocuklarımızın her gece kitaplığa koşmasını istemeyiz... bütün bu gereçler evinizde elinizin altında olsa daha iyi olmaz mı? vb. vb.

Satış için güvence veremeyiz. Ama ikinci satıcı amacında daha ileriye gitmiştir. Başlangıçta birkaç "evet" yanıtı almanın gizini yakalamıştır. Bu biçimde olumlu yönde etkilenen dinleyicisine ruhbilimsel yöntemleri uygulamıştır.[2]

Bu "kılavuzun" 259. sayfası güldürü ilkelerinin genel kuramsal kavranışına değil, güldürü gizinin Amerikalılarca anlanan biçimine, daha doğrusu bir Amerikalı'ya uygulandığında son derece etkili olabilen güldürü yapısının kavranılmasına ciddi bir çözüm getirmektedir.

Profesör Overstreet çok doğru bir gözlemle yola çıkıyor.

...Bir kişiye açıkça şakadan anlama yeteneğinin olmadığını söylemek o kişi için en büyük karalamadır. Ona düzensiz, uyuşuk, evcil, sakar olduğunu söyleyin, bunların tümüne dayanabilir. Ama ona hiç şakadan anlama yeteneğinin olmadığını söyleyin: bu en iyisinin bile altından kalkamayacağı bir darbe olur.

Bu konuda insanların garip bir duyarlılığı vardır.

Şakadan anlama yeteneği konusunda son derece kusursuz bir örnekle bu gözlemi —Chaplin'in kendisiyle— doğrulayabilirim.

Şu anda en az ilgilendiğim şey kuramsal bir inceleme yazısı yazmaktır, bu nedenle kişisel anılarıma başvurma konusunda karşıma çıkan tüm fırsatları değerlendiriyorum.

Hollywood. Beverly Hills'de bir akşam.

Chaplin konuğumuz.

Çok sevilen bir Hollywood oyunu oynuyoruz.

Acımasız bir oyun.

Bu oyun, birkaç mil karelik dar bir alana sıkışmış —lâyık ya da

---

[2] *A.g.y.*, s. 26-27.

değil, gerçek ya da asılsız, gözde büyütülmüş ya da gereğince değerlendirilmemiş ve hepsi de hastalıklı bir biçimde aşırı gergin kişilerin— dünyanın en az üçte ikisine yetecek ölçüde kendini beğenmişliği, kendine kayranlığı ve çıkarcılığı üzerine kurulmuş Hollywood'un özelliklerini yansıtmaktaydı.

Bu oyun çok tutulan "Kestirimler" oyununun bir çeşitlemesiydi.

Şu farkla, burada kestirimler, "akıllılık": 5; yaratıcılık: 3; "çekicilik": 4; vb. gibi, kendilerine "not" atan bir soru kâğıdına verdikleri yanıtlarla iletiliyordu.

Böyle bir soru dizisinin konusu olarak seçilen kişi, kendi kâğıdını kendine göre notlar vererek doldurmak zorundaydı.

Böylece oyunun tüm amacı birtakım kestirimlerde bulunmak değil, sözkonusu kişinin düşünceleriyle diğer kişilerin kestirmeleri sonucu ortaya çıkan notlardaki ayrılık derecesini bulmaktı.

Acımasız bir oyun.

Özellikle de "şakadan anlama yeteneği" bölümünün son derece önemli bir yer tutması bakımından.

"Güldürü Kralı" sessizce mutfağa gider, gözlüklerini takar ve buzdolabının yakınlarında bir yerde soru kâğıdını doldurur.

Bu arada ona bir şaşırtmaca hazırlanmaktadır.

Kamuoyu onun şakadan anlama yeteneğini 4 gibi düşük bir notla değerlendirmiştir.

O bu durumdaki gülünçlüğü görebilecek midir?

Göremez.

Konuk darılmıştır.

Ucu kendisine dokunduğu zaman, bu seçkin konuk şakadan anlama yeteneğini kaybetmiştir, o halde bu 4'lük notu hakkıyla almıştır.

Profesör Overstreet, "niçin insanlar güldürü anlayışları sözkonusu olduğunda bu kadar duyarlı davranmaktadırlar?" diye sorar.

Güldürü anlayışına sahip olma dileği neden herkeste bu evrensel boyutlardadır?

Sanırım güldürü anlayışına sahip olma, birkaç tipik yaradılış dizgesine de sahip olma durumunu beraberinde getirmektedir. Bunlardan ilki duygusaldır: oyunculuk alışkanlıklarını gösterir. İnsan neden

oyuncu olmakla övünür? İki nedenle. Bir kere oyunculuk çocukluğu ve gençliği çağrıştırır. Eğer bir insan oyuncuysa, hâlâ gençlik sevincinden ve dinçliğinden birşeyler taşımaktadır. Eğer oyunculuğu bırakmışsa, kaskatı bir biçimde yaşlılığa teslim olmuş demektir. Kim kendi kendine, eklemlerindeki romatizma gibi, ruhuyla kafasının da yaşlandığını itiraf etmek isteyebilir? Bu yüzden yaşlı bir insan, ona hâlâ yerinde duramayacak kadar genç olduğu güvencesini veren şakacı oyunculuğuyla övünür.

Ama bunun anıştırdığı daha derin bir şey daha vardır. Oyuncu olmak bir bakıma özgür olmaktır. Oyuncu bir kişi, kendini işinde, alıldkta, evinde ve toplum yaşamında zorlayan tutucu gerekliliklere her an için boşverebilir... Yaşam zaten zordur. Ama oynarken özgürleşiriz. Canımızın istediğini yaparız...

Sanırım, insanlar için özgür olmaktan daha önemli birşey yoktur.

Ama bu yalnızca birşeylerden *kurtulma dileği değildir; aynı zamanda birşeyler* yapma *özgürlüğünü istemektir. Canımızı sıkan, dünyamızı istediğimiz gibi biçimlendirmemize izin vermeyen bağlayıcı gerekliliklerdir. Koşulları belirleyen onlardır. Ya onlara dayanmalı, ya da onları bir yana bırakmalıyızdır. Bununla birlikte yüreğimizin derinliklerinde hep kendi dünyamızı yaratma isteği yatmaktadır. Bunu birazcık gerçekleştirdiğimiz zaman bile mutlu oluruz. Oyun oynarken de işte böyle kendi dünyamızı yaratmış oluruz...*

Böylece bir kişinin iyi bir şaka anlayışına sahip olduğunu belirtmek, içten içe onun özgürlüğünü ve yaratıcılık gücünün olduğunu anıştıran oyunculuk ruhunu hâlâ taşıdığını belirtmek olur.[3]

Bunu izleyen uygulamaya yönelik çözümler bütünüyle bu öncüllerden yola çıkar.

Özellikle Amerikan güldürü kalıplarına göre, Profesör Overstreet'in gözlemleri son derece yerli yerindedir ve doğrudan doğruya Amerikan ruh dünyasından türetilmiştir.

Amerikan güldürü sanatçıları ordusu, onlar için hazırlanan bu çerçevenin sınırlarına tam oturmaktadır.

Bu sanatçıların en iyileri, bunu tam bir kusursuzluğa ulaştırır çünkü onlar bu ilkeleri çocuksuluklar, gülütler (gaglar), hileler ve buna benzer şeylerle değil, aynı zamanda öykünme için çocukça örnekleri

[3] *A.g.y.,s.* 260-62.

göstererek, izleyicilere ruhsal olarak çocuksuluğu bulaştırarak ve onları çocukluğun altın çağının çocuksu cennetine çekerek yöntemlerinin inceliği aracılığıyla yaparlar.

Çocuksuluğa yapılan bu sıçrayış, Chaplin'e, çevresindeki düzenli ve hesaplanmış dünyanın kısıtlamalarından ruhsal bir kaçış olanağı sağlar. Bu yeterli değildir. Yalnızca bir yatıştırmadır. Ama bu, ona verilen olanaklarla yapabileceğinin en fazlasıdır. Özgürlüğe duyduğu özlemle Chaplin, sanatçının sanatı aracılığıyla tüm kısıtlamalardan kaçışının tek yolunu —çizgi filmle (cartoons) ilgili— yorumlarında belirtmiştir.

...benim görüşüme göre çizgi film günümüzün tek gerçek sanatıdır, çünkü burada sanatçı düşlerini özgürce kullanabilir ve görüntülerle istediği her şeyi yapabilir.[4]

Kuşkusuz bu bir çığlıktır: yukarıda Profesör Overstreet'in incelikle sıraladığı gibi gerçek yaşamın gereklilik ve gelenekler zincirlerinden kaçışın en kusursuz biçimine duyulan özlemle atılan bir çığlık.

Chaplin, ruhsal olarak çocukluğun altın çağına dalarak özgürlüğe duyduğu derin özlemde bir bakıma bir hoşnutluk bulmuştur.

Buna benzer olarak aynı hoşnutluk, şimdiye kadar yalnızca beşikteyken tadılan o masal, tasasızlık ve dinginlik dünyasına yaptığı büyülü yolculuğa kendisiyle birlikte çıkardığı izleyiciler tarafından da duyulur.

Amerika'nın son derece ciddi biçimciliği, birçok bakımdan Dickens kişilerinden Mr. Dombey'in aşırı ciddiliğinin ikiz kardeşidir. İngiltere'nin de kendine özgü, kaçınılmaz bir "çocuksu" tepkiye sahip olması şaşırtıcı değildir. Bu bir bakıma çocuğun konuya ve öyküye sokulmasıyla iletilir: çünkü çocuk yazın dünyasına ilk kez İngiltere'de sokulmuştu ve tüm romanlar ya da bunların büyük bir bölümü küçük çocukların ruhsal dünyasını yansıtmaya ayrılmıştı. Roman ilerledikçe Mr. Dombey, "Dombey ve Oğlu" olur, ve yalnız bu çok sevilen İngiliz yazarından birkaç roman kahramanı saymak gerekirse böyle birçok sayfanın küçük Paul'a, David Copperfield'a, Little Dorrit'e ve Nicholas Nickleby'ye ayrıldığını görürüz.

---

[4] A. J. Urban'ın Chaplin'le yaptığı görüşme, "I Talked with Charlie Chaplin" (Charlie Chaplin'le Konuştum), *Intercine* (Roma), Ekim 1935.

İngiltere *saçma* yazın olarak bilinen türde çocuksuluğun verimli gelişimi için çok bereketli bir topraktı. Swinburne, Dante, Gabriel Rossetti ve hattâ Ruskin'in bile şakacı şiir türünde eğlendirici şiirsel saçmalık örnekleri bırakmış olmasına karşın, Lewis Carroll'un ölümsüz *Alice*'inde ve Edward Lear'in *Book of Nonsense*'ında bu türün en güzel örneklerini buluruz.

"Gerçeklikten kaçış..."

"Çocukluğa geri dönüş..."

"Çocuksuluk..."

Sovyetler Birliği'nde biz bu tür sözcükleri sevmeyiz. Bu kavramlardan hoşlanmayız. Onların varlık olgularına yakınlık duymayız.

Neden?

Çünkü Sovyet Devleti'nin uygulamalarında biz insanların özgürlüğü sorununa ve insan ruhuna bütünüyle farklı bir açıdan yaklaşırız.

Dünyanın öbür ucunda insanların yalnızca tek bir seçeneği vardır: Ruhsal olarak, düşsel olarak çocukluğun umursamaz başıboşluğuna kaçmak.

Dünyanın bizim yanımızdaki ucunda ise bizler gerçeklikten peri masallarına kaçmayız; peri masallarını gerçekleştiririz.

Yetişmiş kişiler olarak bizim görevimiz çocukluğa sığınmak değildir, bütün erişkinleri, bütün Sovyetler Birliği yurttaşlarını çocukluğun geçmişte kalan cennetine götürmektir.

Çünkü Tüzüğün hangi paragrafında yeraldığımız önemli değildir, bizler burada dizgesel bir biçimde gösterilmiş ve devletçe yasallaştırılmış olguların aslında altın çağın ülkülerini oluşturan şeyler olduğu gerçeğine ulaşmışızdır.

"Çalışma hakkı."

Görünüşte mantığa aykırıymış gibi görünen bu sözle, kafalarında çalışmanın hoş olmayan bir gereklilik ve ağır bir yük olduğu düşüncesini taşıyan kişilere ne kadar da umulmadık bir kavram verilmiştir.

"Hak", "şan" ve "kahramanlık" gibi sözcüklerle birlikte gelen bu "çalışma" sözcüğü ne kadar da yeni ve umulmadık görünmektedir.

Ama yine de ülkemizdeki bazı şeylerin gerçek durumunu, yani işsizliğin bütünüyle yokedildiğini ve her yurttaşa iş güvencesinin verildiğini yansıtan bu sav, eskiden Altın Çağda insanların doğal, ilkel ve yalın koşullarında onlara doğal gelen çalışma kavramı, hakkı ve yükümlülüğü henüz ilk evresinde olan insanlığın evrim aşamasında

—İnsanlığın Çocukluk döneminde— yalnızca bu öncüllerle kusursuz bir biçimde yeni tamamlanmış ruhsal açıdan bir yeniden doğuştur.

Tüm yaratıcı çabalar, tüm bireylerin ruhsal olarak susuzluğunu çektiği bu izde ilerleyebilsin diye yolları açan bizleriz.

Kişinin devlet adamlığını üstlenmesi için soylu sınıftan olmasına gerek yoktur.

Devlet memuru olmak için kişinin doğar doğmaz dışındaki bir okulda siyaset uğraşının kendisine kapalı kalacağı ayrıcalıklı bir okula yazılması gerekmez.

Orduda yüksek bir rütbe elde etmek için bir kastın ya da toplumsal bir kuruluşun üyesi olması gerekmez ve daha bunun gibi birçokları.

Şimdiye kadar dünyanın hiçbir yerinde böyle bir şey bu biçimde ve bu ölçüde gerçekleşmemiştir.

Bu nedenle ilk insanlardan beri kişiler özlemler, söylenceler, masallar ve şarkılarla dile getirdiği istediğini olma olanağı düşünü içinde taşımaktadır.

Ülkemizde çok daha fazlası yapılmıştır. Yaşlılık güvencesi için alınan akıllıca önlemler yurttaşlarımızı ağır bir yükten kurtarmıştır —bu yük, gelecek korkusudur, bu hiçbir şeyi umursamayan hayvanlara, kuşlara, çiçeklere ve çocuklara yabancı olan bir duygudur— parasal durumu ve toplumdaki yeri ne olursa olsun her Amerikalı'nın belini büken o çok değerli "güvence" tasasıdır.

İşte bu nedenlerle Chaplin'in üstün yeteneği çocukluğun altın cenneti gerçekleşsin diye her şeyin yapıldığı bir ülkede değil de dünyanın *öbür* ucunda ortaya çıkabilmiştir.

İşte salt bu nedenlerle onun üstün yeteneği, kendi güldürü türü ve yönteminin bir gereklilik olduğu bir ortamda ve çocukların düşlerinin gerçekleşmesinin erişkinlerde düşkırıklığından başka birşey yaratamadığı bir ülkede parlamak zorunda kalmıştır.

"Gözlerinin Gizi" kuşkusuz *Modern Zamanlar*'da açığa vurulmuştur. Güldürülerinin en güzel ve en parlağı olan, iyiyle kötünün, küçükle büyüğün çarpışmasının anlatıldığı bu filmde, gözleri sanki bir rastlantıymışcasına ve eşzamanlı olarak varsıllar ve yoksullar üzerinde ışık saçmış, izleğinde onlarla birlikte gülmüş ve ağlamıştır. Ama Amerikan bunalımının en çağdaş zamanlarında bu iyi ve kötü "Amcalar" birbirleriyle uyuşamayan toplumsal kümelerin gerçek simgeleri haline dönüşünce işler tersine dönmüş ve Chaplin gözlerini önce kırpıştırmış sonra kısmış ama çağdaş zamanlara ve görüngülere eski yöntemiyle bakmayı sürdürmüştür. Bu bazı şeylerin biçeminde bir bozukluğa yolaçmıştır: izleksel geliştirimde canavarlığa ve çarpıklıklara

dönüşmüş Chaplin'in kendi iç dünyasında ise gözlerinin gizinin tam anlamıyla açığa vurulmasına neden olmuştur.

Aşağıdaki tartışmada, hiçbir biçimde Chaplin'in çevresinde olup bitenlere yansız kaldığını ve onun bunları (bir parça bile) anlamadığını söylemek istemediğimi belirtirim.

Onun *neleri* anladığıyla ilgilenmiyorum.

Onun olayları nasıl algıladığıyla, onlara hangi gözlerle bakıp gördüğüyle, "esinle" kendinden geçtiği zamanlarla, güldüğü ve algıladığı gülünecek şeylerin gülünç durumlar ve hileler olarak biçimlendiği bir dizi görüngüyle karşılaştığı zamanlarla ve kişilerin Chaplin'in gördüğü gibi görebilmeleri için hangi gözlerle dünyaya bakması gerektiği konusuyla ilgileniyorum.

Bir sürü şirin Çinli çocuk gülmektedir.

Bir çekim. Bir başkası daha. Omuz çekimi. Boy çekimi. Yine omuz çekimi.

Neye gülüyorlar?

Galiba odanın uzak bir köşesinde yeralan bir salıneye.

Orada neler oluyor?

Bir adam sırtüstü yatağa serilmiş. Görünüşte sarhoş.

Ve küçücük bir kadın —Çinli— hırsla adamın yüzünü tokatlıyor.

Çocuklar denetleyemedikleri bir kahkahaya boğuluyor.

Hem de adam babaları kadın da anneleri olmasına karşın. Ama kocaman adam sarhoş değil. Ve Ufak tefek karısının da onu tokatlaması adamın sarhoşluğundan değil.

Adam ölmüştür.

Ve kadın ruhsuzluğun yüzünü, ölüp gittiği ve kendisini iki çocuğuyla birlikte açlıktan ölmeye terk ettiği için tokatlamaktadır

Kuşkusuz bu bölüm Chaplin'in filmlerinden birinden değildir.

Bu Andre Malraux'nun olağanüstü güzellikteki romanı *İnsanlığın Durumu*'nda geçen etkileyici olaydır.*

---

*Bu "alıntı" ile Malraux'nun asıl kitabındaki bölüm arasındaki farklılığın ilginç bir açıklaması olabilir. Aşağıda sözkonusu bölüm, Penguin yayınlarında Alastair Macdonald'ın çevirisiyle şöyledir:

Fabrika işçisi olarak yaşamı bir gün bile dayanamayacağı kadar çekilmez bulup canına kıyıveren kapı komşusu yoksul Rus gibi. Bunun üzerine öfkeden çılgına dönen karısı, odanın köşelerinde sürünen, biri sürekli "Neden kavga ediyorsunuz?" diye

Chaplin'i düşünürken, onu küçücük bir kadının tokatlarıyla koskocaman adamın başının bir yandan öbür yana devrilmesinin gülünçlüğüne kahkahalarla gülen Çinli çocuklardan biri gibi canlandırıyorum. Çinli kadının onların annesi, adamın da babaları olması önemli değildir.

Bunda Chaplin'in gizi vardır.

Bunda onun gözlerinin gizi yatmaktadır.

Bunda onun benzersizliği vardır.

Bunda onun büyüklüğü saklıdır.

En korkunç, en acımasız, en acıklı olayları gülen bir çocuğun gözleriyle görebilmek.

Bütün bu görüntüleri kendi kendine ve birdenbire görebilmek —töresel ve aktöresel anlamlarının dışında, yargılama ve kınamanın dışında— bunları bir çocuğun kahkahalara boğularak gördüğü gibi görmek.

Bu konuda Chaplin eşsiz, yinelenmez ve benzersizdir. Bakışının ansızın ortaya çıkışı gülünç bir algılamaya yolaçar. Bu algılama bir kavrama dönüşür. Bu kavramlar üç türlüdür:

Gerçekten zararsız olan görüngüler. Chaplin'in algılaması bunu Chaplin'e özgü benzersiz maskaralıklarla örter.

Kişisel açıdan dramatik görüngüler. Chaplin'in algılaması, onun özgün biçeminin en güzel imgelerindeki gülünç melodramlara —kahkahaların gözyaşları içinde eriyip gitmesine— yolaçar.

Kör kız görmeyen gözleriyle Charlie'yi tepeden tırnağa ıslatınca gülümsemeler başlar.

Görme gücünü yeniden kazanan kız elleriyle ona dokunup da önündeki kişinin kendisini seven ve gözlerinin açılmasını sağlayan insan olduğunu tam olarak kavrayamadığı zaman bu durum bir melodram niteliğine bürünür. Ve bu olayın kapsamında melodram gülünç bir biçimde tepetaklak oluverir — kör kız, Charlie tarafından canına kıymaktan kurtarılan *keyif ehli* ile olayları yinler: bu durumda *keyif*

---

sızlanan dört çocukla birlikte kendisini yüzüstü bırakıp gittiği için kocasının ölü bedenini tokatlayıp durmuştu. (*Man's Estate*, s.168.)

Malraux'nun Eisenstein'la *İnsanlığın Durumu* üzerine kurulu bir filmde işbirliği yapma konusunu tartışmak için gelip onu görmesinden hemen sonra, Eisenstein Chaplin hakkındaki bu yazıyı yazmaya başladığı için, onun bu bağımsız alıntısı o zamanlar hazırlanan kayıp senaryodan kalan tek bölüm olabilir. Öte yandan, aynı açıklamaların ışığında, Eisenstein'ın alıntısı, onun bu bölümü anımsadığı biçimi gösteriyor da olabilir. —*J.L.*

ehli kurtarıcısını ve arkadaşını ancak "burnunun ucunu göremeyecek kadar" sarhoş olduğunda tanır.

Ve son olarak da *toplumsal trajedi görüngüsü* gelir —bu artık çocuksu bir eğlence, umursanmayacak bir sorun, bir çocuk oyuncağı değildir— gülünç çocuksu görüntüler *Modern Zamanlar*'da bir dizi korkunç etkileyici çekimi doğurur.

Bir çocuk gibi görme yeteneği — benzersiz ve yinelenemez bir biçimde Chaplin'in kişiliğinin doğasında vardır. Yalnız Chaplin bu biçimde görür. Asıl şaşırtıcı olan şey, uğraşsal kurnazlığının yapıtları aracılığıyla olayları derinlemesine ve değişmez bir biçimde yakalamakta kullandığı görüş gücüdür.

A *Night at the Show*'daki (Bir Gösteri Gecesindeki) boş şakalardan *Modern Zamanlar*'daki çağdaş toplumun trajedisine kadar — her zaman ve her yerde.

Dünyayı böyle görmek ve perdede böyle göstermek yürekliliğine sahip olmak ancak bir Üstün Yeteneğe vergidir.

Bu arada aklıma gelmişken söyleyeyim, onun böyle bir yiğitliğe gereksinimi de yoktur.

O bunu *ancak* böyle görebilir, başka türlü değil. Bu nokta üzerinde çok mu durdum?

Belki de!

Bizler "amaç ve görev bilincine" sahip kişileriz.

Ve kaçınılmaz bir biçimde "yetişkinleriz".

Bizler erişkin kişileriz ve gülünç şeylere onların acıklı anlamlarını ve kapsamlarını düşünmeksizin bunlara gülme yeteneğimizi kaybetmiş olabiliriz.

Bizler çocukluğumuzun töreler, aktöreler ve yüksek yargı ölçütlerinin vb, vb. olmadığı kuralsız dönemini geride bırakmış yetişkinleriz.

*
* *

Chaplin gerçekliğin kendisini kullanır. *Şarlo Cephede* filminde bu, savaşın kana susamış ahmaklığıdır. *Modern Zamanlar*'da ise en çağdaş zamanların en çağdaş dönemidir. Chaplin'in oyunculuk arkadaşı hiç de, filmlerde oynamadığı zaman Hollywood'da bir lokanta işleten o iri yarı, korkunç, güçlü, acımasız şişko değildir.

Chaplin'in oyunculuk arkadaşı, hem de tüm filmlerinde, bir başka-

sıdır. Bu gene iri yarı, gene çok daha güçlü, korkunç ve acımasızdır. Chaplin ve gerçekliğin ta kendisi iş başına geçip karşımızda sonsuz sirk gösterileri dizisinde oynarlar. Gerçeklik ağırbaşlı "tertemiz" bir soytarı gibidir.

Akıllı ve mantıklı görünür. Gözlemci ve ileri görüşlüdür. Ama sonunda aptal yerine konan ve gülünen kendisi olur. Kazanan onun sıradan, çocuksu oyunculuk arkadaşı Charlie'dir. Gülüşünün oyun arkadaşını öldürdüğünü bilmeksizin umursamazca güler.

İlk kimyasal çözümlemesi için kendisine verilen bir bardak arı su içinde akla geldik gelmedik her şeyi bulan saf genç kimyacı gibi, o da bu çocuksuluğun arı suyunda, yapmak istediklerini herkesin gördüğü, kendi kendine gelen gülünç algılamaları bulur.

Küçük bir çocukken bir gözbağcı görmüştüm. Karartılmış sahnede bir baştan bir başa şöyle böyle seçilebilen fosforlu bir hayalet gibi geçip gitmişti.

Bu sirklerin Cagliostro'su sahneden «Yalnız görmek istediğiniz kişiyi düşünün» diye seslenmişti, "böylece onu görebilirsiniz!"

Kendisi de bir gözbağcı ve büyücü olan bu küçük neşeli adamda, insanlar istediklerini «görebilirler». Hatta onun göstermek amacında olmadığı şöyleri bile görebilirler.

Hollywood'da bir akşam. Charlie ve ben Santa Monica'da yapılan yöresel Lido Venice şenliğine deniz yoluyla gidiyoruz. Orada mekanik domuzlara ateş ediyoruz. Hindistancevizlerine ve şişelere nişan alıyoruz. Chaplin ağırbaşlıca gözlüklerini takıyor, küçük bir şey yerine büyük ödülü, örneğin alçıdan *Felix the Cat* yerine bir çalar saat kazanmak için puanları topluyor. Gençler senli benli davranışlarla sırtına vurarak "Merhaba Charlie"diyor.

Daha sonra arabada otururken bana bir kitap uzatıyor. Kitap Almanca. «Bana ne hakkında olduğunu anlat,» diyor. Çünkü Almanca bilmiyor, ama kitabın onunla ilgili bir şeyler söylediğini biliyor.

"Lütfen açıkla."

Bu Alman dışavurumculuğunu anlatan bir kitapçık[5] ve sonunda da, elbette acunsal yoklukla ilgili bir oyun var: Charlie Chaplin bastonuyla, yeniden canlanan acunsal karmaşayı delip geçiyor ve melon şapkasına kibarca dokunarak dünyanın sonundan kaçış yolunu gösteriyor.

---

[5]Olasılıkla Ywan Goll'un *Die Chaplinade*'si (Dresden, 1920) ya da Melchior Bischer'in *Das Chaplin Drama*'sı (Berlin 1924).

Bu savaş sonrası çılgınlığı yorumlamada oldukça zorlandığımı kabul etmeliyim.

O "Lütfen bana ne hakkında olduğunu anlat" tümcesiyle, kendisi için söylenenlerden çok daha fazlasını anlatmış oluyordu.

Charlie Chaplin'e yakıştırılan doğaötesi saçmalıkların çokluğu da son derece şaşırtıcıdır.

Küçük bir öykü daha anımsıyorum.

Bu Chaplin'i yazan ve şimdi yaşamayan Elie Faure'dendir:

O bir ayağının üzerinden ötekine sıçrarken —bu ayaklar ne kadar da hüzünlü ve bununla birlikte ne kadar da gülünçtür— aklın iki aşırı ucunu simgeler; bunlardan biri bilgi, öbürü ise arzulardır. Birinden öbürüne atlarken yalnızca bulur bulmaz kaybedeceği ruhun ağırlık merkezini arar.[6]

Bununla birlikte, çevresinin toplumsal yazgısı, sanatçının isteklerini gözönüne almaksızın, doğruluğu kesin olan bir yorumu doğurur.

Şöyle ya da böyle, Batıdaki Hakikat aslında gülünç olmayan bir şeyin yerine gülünç olanı koymak için bu gülünç görünüşlü küçük adamı seçmiştir.

Evet Chaplin'in oyun arkadaşı gerçekliktir.

Bir gülmece yazarının yapıtlarına koyması gereken iki düzlemin birinde güldürü sanatçısı Chaplin hazırdır. O içinden gelerek güler. Gülmece niteliğinde başarılı bir yoruma ancak bu yorumun neden olduğu koşullara Chaplin'in perdede yüzünü buruşturarak görünmesiyle ulaşılır.

*
* *

"*Easy Street* filminde, civcivlere atar gibi, bir kutudan yoksul çocuklara yiyecek saçtığım sahneyi anımsıyor musun?"

Bu konuşma deniz aslanları ve uçan balıklarla birlikte, tabanı camdan yapılmış kayıklardan izleyebileceğiniz sualtı bahçeleri eşliğinde

---

6 Elie Faure'un *"The Art Of Cineplastics"* kitabından "The Art of Charlie Chaplin", çeviri: Wolter Pach (Boston 1923), s. 62-63.

Catalina Island'da geçirdiğimiz üç gün sırasında denizde Chaplin'in yatında geçmişti.

"Anlarsın ya, özellikle öyle yaptım, çünkü ben çocukları adam yerine koymam. Onlardan hiç hoşlanmam."

Dünyanın altıda beşini yüzüstü bırakılmış bakımsız çocukların yazgısına gözyaşı döktüren *Yumurcak* filminin yaratıcısı çocukları sevmiyordu. O bir canavar mıydı?

İyi ama *genellikle*, çocukları kim sevmez ki?

Kim olacak, kendisi çocuk olanlar.

Yat bata çıka ilerliyordu. Onun devinimleri Chaplin'e fillerin sallana yuvarlana gidişlerini anımsattı.

"Filleri de hiç sevmem. Hem o kadar güçlü olsunlar, hem de bu kadar uysal ve yumuşakbaşlı."

"Hangi hayvanı seversin?"

Yanıt duraksamaksızın "Kurt" diye geldi. Külrengi gözleri, kaşlarıyla saçları kurt gibiydi. Gözleri dikkatle, Büyük Okyanus'ta bir günbatımının ışıklı titreşimlerini izliyordu. Işıklar içinde titreşen okyanusta A.B.D. Donanması'ndan bir destroyer sessizce süzülüyordu.

Bir Kurt.

Sürünün içinde yaşamaya zorunlu. Ama hep yalnız. Ne kadar da Chaplin'e benziyordu! Her zaman kendi sürüsü içinde kavgada. Herbiri öbürüne ve hepsi birbirine düşman.

Belki de Chaplin gerçekte böyle demek istemiyordu. Belki de bu birazcık onun takındığı bir "tutum"du.

Ama eğer bu bir oyun idiyse, o zaman kuşkusuz, Chaplin'in benzersiz ve tek algılamalarıyla dünyayı aydınlattığı bir tutumdu.

Altı ay sonra, tam Meksika'ya doğru yola çıkacağım gün, Chaplin bana henüz seslendirmesi yapılmamasına karşın, *Kent Işıkları*'nın kaba kurgulu kopyasını gösterdi.

Chaplin'in siyah deri iskemlesinde oturuyordum. Charlie uğraşıp durmaktaydı, piyanonun başında ve dudaklarıyla filmin eksik kalan sesini dolduruyordu. Charlie (filmde) suda canına kıymaya çalışan sarhoş bir milyonerin yaşamını kurtarıyordu. Kurtarılan kişi kurtarıcısını ancak sarhoşken tanıyabiliyordu.

Gülünç? — hayır, trajik.

Bu Saltikov Şiçedrin. Bu bir Dostoyevski.

Büyük küçüğü yeniyor. Küçük hep yeniliyor.

Önce adam adamı. Sonra daha kötüsü toplum adamı.

Uzun zaman önce bir kez herkesin bildiği, ya Londra *Sketch*'den ya da *Graphic*'den alınmış bir fotoğraf görmüştüm.

Altında "Majesteleri Bebek" yazısı vardı.

Fotoğraf Bond Street'de, the Strand'de ya da Piccadilly Circus'da "Bobby'nin" elinin kalkışıyla ansızın donan cadde trafiğinin taşan selini gösteriyordu.

Yolda bir çocuk karşıdan karşıya geçiyor ve Majesteleri Bebek bir kaldırımdan ötekine ulaşıncaya kadar trafik seli alçakgönüllülükle bekliyordu.

Chaplin'e de toplumsal-töresel ve aktöresel yönden, hem de bu sözcüklerin en derin ve geniş anlamlarıyla yaklaşmaya çalışırken kişinin içinden kendi kendine "Majesteleri Bebeğe Yol Verin" diye bağırası geliyordu.

"Durun"

Majestelerini olduğu gibi kabul edelim!

*
* *

Zaten Chaplin'in filmlerindeki durumlar, bir yığın işkence, öldürme, korku ve şiddetin kaçınılmaz öğeler olduğu peri masallarında anlatılan çocukların durumlarından farksızdır.

Bu masalların en gözde kahramanları — korkunç Barmaley ("küçük çocukları yer"), Lewis Carroll'un Jabberwocky'si, Baba Yaga ve Ölümsüz Kaşei'dir.*

Öyküleri okumak uzun zaman alır. Daha kolay okumalar için bunların özü şiirlerde damıtılır.

Böylece İngiltere ve Amerika'daki anaokullarında, yıllardır biri öbürünün ardından, beyit-beyit üstüne, her türden ölümü tadan "On Küçük Zenci Çocuğun" ölüm öyküsünün anlatılması sürüp gitmektedir.

---

*Rus halk masalı kahramanları: Barmaley, «Wicked Ogre» (kötü kalpli cadı), Baba Yaga «Horrid Witch» (korkunç büyücü), Ölümsüz Kaşei de, «Superman Hero»nun karşılığıdır. —*H.M.*

eşek arısı batırıverince iğnesini,
kaldı beş küçük zenci.





beş küçük zenci mahkemeye girdi;
biri enselendi, kaldı dört küçük zenci.





dört küçük zenci açık denize gitti;
al ringa yuttu birini, kaldı üç küçük zenci.





üç küçük zenci hayvanat bahçesinde gezindi;
koca ayı kucaklayıp sevdi birini, kaldı iki küçük zenci.





iki küçük zenci yattı güneşlendi;
birinin cızırdadı derisi, kaldı tek küçük zenci.

yaşadı bir başına tek küçük zenci
o da evlendi gitti, kalmadı hiçbiri.



Bu arada aklıma gelmişken söyleyeyim bu çocuk şiirinin "özü" şu son dizede aktarılmaktadır: Evlilik temiz çocukluk döneminin sonudur — son küçük çocuk ölür ve bir yetişkin doğar!

Bununla birlikte, tartışmakta olduğumuz bu eğilim, Harry Gra-

ham'ın *Ruthless Rhymes for Heartless Homes* (Kalpsiz Evlere Acımasız Şiirler) adlı derlemesinde çok daha belirgin bir biçimde görülebilir (Londra'da ondokuzuncu basımını yaptı!).

Aşağıdaki sunu önsöz yerine geçmektedir:

> Suçluluk duygularıyla dökülmüş yaşlarla
> Çıkarıyorum şiirlerimi huzurlarınıza
> Olgun yaştaki tüm çocuklara
> (Onyediden başlayıp doksandokuza)
> Özel bir avuntu versin diye
> İkinci çocukluk günlerine.

İkinci çocukluk dönemine girenlere yönelik bu şiirler birinci çocukluk döneminde önemli sayılan ölçütlere göre yapılmıştı.

Haşin Babalar

> Çocuklarının çığlığını duyan baba,
> Yuvarladı onları ırmağa.
> Dedi, üçüncüsünü boğarken derin sularda
> "Çocuklar gözler içindir ama fazladır kulaklara!"

Mr.Jones

> Görenler "Bir kaza oldu" dedi,
> "Uşağınız iki parçaya bölünüp can verdi"
> Mr. Jones "Sahi mi? Öyleyse, lütfen" dedi
> "Gönderiverin anahtarlarımın bulunduğu kesimi."

Son örnekle ilişkili olarak, eğer insan Çehov'un kısa öyküsü "Sleepy"nin dramatik geliştirimini anımsarsa, Anglo-Saxon güldürüsünü "Slav Ruhuyla" kıyaslama konusunda eksiksiz bir tez yazabilir. Burada geceleri sürekli ağlayarak kendisini uyutmadığı için, bakmakla yükümlü olduğu bir bebeğin ağzını kapatarak boğan —henüz kendisi de çocuk— bir bakıcı kız vardır. Ve bütün bunlar yeşil gölgeli bir gaz lambasının ılık huzurlu yansımaları altında yer alır.

Ama şöyle ya da böyle, bunların hepsi —genç kızın dramatik tanımında, Grimm Kardeşlerin peri masallarının düşlerle dolu yapısında, ya da *Ruthless Rhymes*'ın (Acımasız Şiirler'in) kayıtsız eğlencesinde— uzun zaman önce Leo Tolstoy'un belirttiği çocuk ruhunda ve ruhbilimindeki en önemli şeyi kavramıştır.

Maksim Gorki Tolstoy'un söylediklerini şöyle yazar:

... [Hans] Andersen çok yalnızdı. Çok. Yaşamını bilmiyorum. Bana o çok yaşamış ve çok gezmiş gibi geliyor, ama bu ancak benim onun hakkındaki sezgilerimi doğrular — o çok yalnızdı. Ve işte salt bu nedenle, yanılmış olmasına karşın, sanki çocuklar kendilerinden daha yaşlı biri için üzüleceklermiş gibi çocuklara yöneldi. Çocuklar hiçbir şeye üzülmezler, onların üzülme yetenekleri yoktur...

Ve çocuk ruhuyla ilgilenen bütün uzmanlar aynı görüşü paylaşır.

Gerçekten de bütün çocuk şakalarının ve öykülerinin altında yatan bu durum çok ilginçtir. Yelena Kononenko Moskova çocuklarını yazar: «Vladilçv acımasızca, 'Büyükbaba, Yeni Moskova'yı görebilecek misin? Ne dersin, o kadar uzun yaşar mısın?' diye sordu. Yaşlı adama böyle bir soru sormaması gerektiğini anlar gibi olunca biraz kafasının karıştığını gördüm. Besbelli birazcık utanmıştı ve Büyük-babası için üzülmüştü. Ama genel olarak yaşlılar için üzülmüyordu, bahçedeki çocuklar yaşlı kişilerden tutkal yapılacağını söyleyince gözlerinden yaşlar boşanıncaya kadar güldü ve koşarak yanıma gelip yaramazca Büyükbabasından ne kadar tutkal çıkarılabileceğini sordu...»

Kimmins İngiliz ve Amerikalı çocuklar hakkında yazar. Onun çözümleri çok sayıda sayılama bilgisine dayanmaktadır. Yapıtının "Küçük Çocuklar Nelere Gülüyor" bölümünde şunlarla karşılaşırız:

Çocuklar arasında başkalarının uğradığı talihsizliklere gülünecek birşey olarak bakılması ve bunların birçok komik öykünün temelini oluşturması çok sık rastlanan bir şeydir. 7 yaşındaki çocuklarda erkek çocuk öykülerinin yüzde yirmibeşi, kız çocuklarında ise öykülerin yüzde onaltısı bu yapıdadır. 9 yaş grubunda ise bu oran sıra ile, yaklaşık yüzde onsekiz ve yüzde ona düşmektedir.[7]

---

[7]C.W.Kimmins, *The Springs of Laughter* (Kahkaha Pınarları) (Meuthuen, Londra 1928) s. 95.

Ama bu yalnız *öyküler* konusunda böyledir. Buna benzer *olguların* anlatılması eğlence çağrıştıran bir etkiyi bulundurmayı sürdürür: bunlar "12'den 14'e kadar olan hızlı büyüme yaşlarında özel bir ilgi görür."

Kimmins'in, çocuk öykülerinin çözümlemesi üzerine kurulu "Çocukların Yaşama Karşı Davranışları"yla ilgilendiği bir başka çalışmasında ise orta yaş grubu arasında yaygın olan şu ilginç öykü anlatılmaktadır:

Kapıda bir gürültü duyulduğunda adam traş oluyordu; gürültü onu yerinden sıçrattı ve burnunu kesme talihsizliğine uğradı. Heyecanla usturasını düşürdü, bu da ayak parmaklarının kesilmesine neden oldu. Bir doktor çağrıldı, yaraları sarıldı. Birkaç gün sonra sargı bezleri açıldığında, burnunun ayaklarına ve ayak parmaklarının da yüzüne yapıştırıldığı anlaşıldı. Adam çabucak iyileşmişti, ama çok güç bir durumdaydı çünkü ne zaman burnunu silmek isterse çizmesini çıkartmak zorunda kalıyordu.[8]

Bu durum, Fransız Debureau'ya alışık olan Baudelaire'i çok şaşırtan İngiliz sözsüz oyunu (son derece İngiliz nitelikli) Pierrot'nun özünü bütünüyle yansıtmaktadır.

İşte onun yazdıkları:

Bunlar abartmanın başdöndürücü yükseklikleriydi.

Pierrot kapısının eşiğini yıkayan bir kadının yanından geçmektedir: kadının ceplerini soyup soğana çevirdikten sonra süngeri, süpürgeyi, kovayı ve hattâ suyu bile torbasına koymaya kalkar...

Pierrot yaptığı kötü bir işten sonra yakayı ele verir ve giyotine gönderilir. Olay İngiltere'de geçtiğine göre neden asılmaz da giyotine gönderilir? Bilmiyorum — kuşkusuz bu seçim bundan sonra gelecek olaylarla ilgilidir... Kesimevini kokusuyla dolduran bir öküz gibi böğürüp çabaladıktan sonra Pierrot sonunda yazgısına boyun eğer. Başı boynundan koparılır ve bu kocaman kırmızı beyaz baş, salt göstermek için kesilmiş kasaplık parçanın tüm ayrıntılarını, birbirinden ayrılmış omurgaları ve boynundaki kanlı halkayı ortaya koyarak

---

[8] C.W. Kimmins, *The Child's Attitude to Life* (Çocukta Yaşama Karşı Davranış) (Meuthuen, Londra 1926) s. 60.

gürültüyle cellat çukurunun kenarına kadar yuvarlanır. Ve ansızın bu biçilmiş gövde, dayanılmaz çalma hastalığının etkisiyle ayağa kalkar ve sanki bir kangal sucuk ya da bir şişe şarabı alır gibi kendi başını kapar ve ünlü St Denis'den daha akıllıca davranarak onu cebine sokar. [9]

Bu "demeti" tamamlamak için, Ambrose Bierce'in yazdığı "hayvan masalını" anımsamadan geçmek olmaz. Bu yazarın acımasız "güldürücülüğü" burada tartışmakta olduğumuz, bütünüyle aynı kaynaktan çıkmış Anglo-Amerikan güldürü türüne son derece uygundur.

Küçük bir kuş ona şöyle seslendiği zaman adam canlı bir Kaz'ı yoluyordu:

"Kendin bir kaz olsaydın, böyle bir şeyden hoşlanır mıydın?"

"Diyelim ki öyleyim" diye yanıtladı adam "sen beni yolmaktan hoşlanır mıydın?"

"Elbette, hem de nasıl!" oldu gelen doğal, kesin, ama düşüncesiz yanıt.

"Öyleyse" dedi eziyetçi adam, bir avuç tüy daha koparark "ben de şimdi aynı duygular içindeyim."[10]

Modern Zamanlar'daki gülütler (gaglar) tam bu anlayış içindedir.

Gorki'nin aynı isimli oyununda bilge Vassa Selesnova "Yalnızca çocuklar mutludur, ve bu da çok sürmez" der; çünkü öğretmenlerin ve gelecekteki davranışların ölçütleriyle belirlenen o sert "Yapmamalısın" tümcesi çocukların ilk adımlarından başlayarak onların sınır tanımaz istekleri üzerine yasaklarını koymaya başlar.

Zaman içersinde bu ilişkileri ikinci dereceye indirgeyemeyen ve onların koyduğu sınırları kendi işine yaratmayan; büyüdüğü halde çocuk kalmayı sürdüren bir kişi yaşama uyum sağlayamaz, hep gülünç durumlara düşer ve gülünç olarak gülme isteği uyandırır.

Eğer Chaplin'in çocuksu gözlerinin yöntemi, onun izleklerinin

---

[9] Charles Baudelaire, "De l' Essence du Rire" *Curiosités esthétiques*'den (Estetik Garipliker) Editions de la Nouvelle Revue Française, Paris 1925).

[10] *Fables from "fun"* (Fun'dan Fabl'lar) (bu Bierce fabl'ları Londra *Fun*'da 1872-1873 yıllarında yayımlanmıştır); *The Monk and the Hangman's Daughter*'da (Keşiş ve Cellat'ın Kızı) yeniden basılmıştır (New York 1926); E. "The Man and the Goose" (Adam ve Kaz) öyküsünü *Mark Twain's Library of Humour*'dan (Mark Twain'in Gülmece Kitaplığı'ndan) bulmuştur.

seçimini ve güldürülerinin geliştirimini belirliyorsa, o zaman konu açısından da bu hemen hemen hep bir durumlar güldürüsü, yaşama, her zaman büyüklerin azarlamalarıyla çarpışan çocuksu bir saflıkla yaklaşım olarak kalır.

İmgesi kocamış Wagner'i çağrıştıran dokunaklı ve gerçek "İsâ'nın Yalın Ruhu", Bayrut'un görkemiyle çevrelenen ve Kutsal Çanak'la karşılaşan Wagner'in *Parsifal*'ine değil, Kennington'un çukurlarıyla dar sokaklarının ortasında karşımıza çıkıveren Charlie Chaplin'e dönüşüverir!

Bir çocuğun görüngülere aktöreyi hiçe sayan acımasız yaklaşımı, Chaplin'in güldürülerindeki kahramanların kişiliklerinde, çocukluğun kolayca dost kazanma niteliğiyle Şarlo kılığında belirir.

Böylece Chaplin'in gerçek dokunaklılığı, hemen hemen her zaman önyargılı aşırı duygusallığın önüne geçmeyi başararak ortaya çıkar.

Bu dokunaklılık genellikle, gerçek coşturuculuğu doğurur.

The Pilgrim'in (Yolcu'nun) sonu, Şerif'in sabrı taşarak Charlie'nin kıçına tekmeyi attığında tam bir duygusal boşalım etkisine ulaşır: Şerif bu tekmeyi kaçak mahkûma Meksika sınırını geçme olanağını tanıdığında —Charlie onun bu iyi niyetini bir türlü anlamayınca— artar.

Bir rahip olarak dolaşan ve böylece küçük köy kilisesine para toplayan kaçak mahkûm Charlie'nin iyilik dolu çocuk ruhunu anlayan Şerif iyi işlere engel olmak istemez.

Şerif, Charlie'yi öbür yanında özgürlüğün yattığı Meksika sınırına götürerek, onun kendisine verilen kaçma fırsatını anlaması için her şeyi yapar.

Ama Charlie bunu bir türlü anlayamaz.

Sabrı taşan Şerif onu sınırın öte yanından çiçek toplamaya gönderir. Charlie yumuşakbaşlılıkla tutsaklıktan özgürlüğü ayıran hendeği aşar.

İçi rahatlayan Şerif oradan ayrılır.

Ama bir çocuk kadar dürüst olan Charlie topladığı çiçeklerle peşinden çıkagelir.

Kıçına atılan tekme dramatik düğümü çözer.

Charlie özgürlüğüne kavuşturulur.

Ve tüm filmlerinin en parlak bitişi —tam üstünyeteneğe (dehaya)

özgü bir iş— diyafram gittikçe kapanırken, Charlie'nin hoplaya, zıplaya koşarak alıcıdan kaçmasıyla noktalanır.*

Sınır çizgisi boyunca giderken, bir ayağı Amerika Birleşik Devletleri'nde, öteki ise Meksika'dadır.

Her şey bir yana, her zaman yaratıcının yönteminin bir simgesi ya da imgesi olarak yer alan filmlerdeki en güzel öyküler ve ayrıntılar yaratıcının oluşturduklarından kaynaklananlardır.

Burada da öyle.

Bir ayağı, yasaların, prangalı ayakların, Şerif'in ülkesinde, öbürü ise yasalardan, sorumluluklardan, yargılama ve polisten uzakta özgürlük ülkesinde.

The Pilgrim'in son görüntüsü bir bakıma kahramanın iç dünyasının yansımasıdır.

Bu onun filmlerindeki bütün çatışmaların bir örneği, olağanüstü etkiler elde ettiği yöntemin bir grafiğidir.

Noktalı kararmaya doğru kaçışı, tam anlamıyla yetişkin olanların toplumunda ve koşullarında yarı çocuk yarı yetişkinliğin sonsuzluğunu simgelemektedir.

Bu konu üzerinde biraz daha duralım! Her ne kadar Elie Faure'un hayaleti yolumuzu kesiyorsa da onun, Chaplin'in botlarıyla yaptığı step-dansına getirdiği gereksiz doğaötesi eklemelere gözdağı veren bir uyarıda bulunalım!

Özellikle bu filmi çok daha geniş bir biçimde çağdaş toplum koşullarında "Küçük Adam"ın dramı olarak yorumladığımız için.

Fallada'nın *Little Man, What Now*?'ı (Küçük Adam, Ne Oldu Sana?) sanki bu iki yorumu birleştiren bir köprü gibidir.

Bununla birlikte Chaplin filminin sonunu kendisi yorumlar: çağdaş toplumda küçük adama çıkış yolu bırakılmamıştır.

Bu hiçbir zaman olduğu gibi kalamayacak küçük çocuk için de kesinlikle böyledir.

Üzücü, ama adım adım bütün çarpıcı nitelikleri boşa çıkartmak gereklidir...

— İşte saflık...

— İşte güvençlilik...

— İşte kaygısızlık...

---

*Alıcının önündeki diyafram, görüntünün yavaşça halkalanarak, tümüyle karanlığa gömülene kadar gitgide küçülmesine yolaçar. Bu aynı zamanda Noktalı Kararma olarak da bilinir. —*H.M.*

... ve buna benzeyen tüm nitelikler kültürel toplumdaki yerinden çıkıp gidiyor.

İşte komşunun çıkarını gözetme isteksizliği...

İşte herkesin benimsediği kurallara boyun eğme isteksizliği...

İşte çocukça bencilliğin varlığı üzerindeki engeller...

"Gülerek geçmişimizden ayrılıyoruz",[11] burada da öyle.

Gülerek ve üzülerek...

Ama bir an için bir kişinin yetişkin olduktan sonra da sınırsız çocukluk niteliklerini eksiksiz koruduğunu düşünelim.

Bunların birincisi ve en önemlisi tam bir bencillik ve aktöresel çekingenlik yokluğudur.

Bu durumda karşımıza utanmaz bir saldırgan, bir fatih, bir Attila çıkar. Çağdaş Attila'yı hep kınamış olan Chaplin bir zamanlar Napoleon'u canlandırma isteğini yenememiştir.

Uzun zaman bu düşünce ve tasarıyı aklından geçirmiştir.

Senaryoda Napoleon St Héléne'de ölmez. Barış yanlısı olur, adadan kaçmayı başarır ve Fransa'ya geri döner. Burada yavaş yavaş kışkırtmalara kapılır ve bir *hükümet darbesi* hazırlar.

Bununla birlikte tam devrimin başlaması gerekirken, St Héléne'den Napoleon'un öldüğü haberi gelir. Bu onun bir benzeridir, siz bilirsiniz, ama herkes gerçek olanın öldüğüne inanır. Bütün tasarıları yerle bir olan Napoleon üzüntüden ölür. Son sözleri: "Beni öldüren kendi ölüm haberimdir" olur.[12]

Bu tümce Mark Twain'in ünlü telgrafından da üstündür: "Ölüm haberim bir parça abartılmış."

Chaplin'in kendisi de filmi trajik olarak tanımlar. Bu film tasarlandı ama çekilmedi.

Napoleon çocukluğun kırık dökük ülkülerinin bir imgesi olarak öbür Chaplin kahramanlarının yeraldığı galeride yerini koruyacaktır.

*

* *

[11] Karl Marx: *Towards a Critique of Hegel's Philosophy*. (Hegel Felsefesinin Eleştirisine Doğru).

[12] Urban'ın *Intercine*'deki görüşmesi.

Chaplin'in sanatında, Faşizmin "Çağdaş" zamanlarıyla karşılaşarak Chaplin'in *Modern Zamanlar* döneminin yerini alan önemli bir akım başlar.

Chaplin'in görüngülere çocuksu yaklaşımıyla elde ettiği son derece başarılı güldürü etkileri yöntemi, *Büyük Diktatör* filminde tanımlanan kahramanların kişiliklerinde birdinbire köklü bir değişiklik gösterir.

Artık eskisi gibi kopuk kopuk değil, tersine övünçlü, kısıtlanmamış ve kışkırtıcıdır.

Yaratıcının yöntemi kahramanının kişilik özelliklerini gösteren bir grafiğe dönüşür.

Aynı zamanda yaratıcının kendisi olan kahraman, onun oyunuyla perdede canlanır.

İşte o — çocuksu kahraman gücünün doruklarındadır.

Hynkel, başarılı buluşçular tarafından onayına sunulan buluşları inceler.

İşte "kurşun geçirmez" ceket.

Hynkel'in kurşunu bunu kolayca delip geçer.

Buluşu gerçekleştiren kişi o anda ölür ve işe yaramaz, gereksiz bir eşya gibi yığılıverir.

İşte sarayın tepesinden atlayan ilginç paraşüt-şapkalı adam.

Diktatör dinler.

Aşağıya bakar.

Buluşçu parçalanır.

Öne sürülen düşünceler çok hoştur.

"Gene bana bir süprüntü kazıkladınız."

Bu çocukluktan kalma bir görüntü değil midir?

Çocukların aktörceyle hiçbir ilgilerinin olmayışı, Chaplin'in görüntülerinde bizi şaşırtan şeydir.

Önceleri Chaplin hep ezileni oynardı, ama *Büyük Diktatör*'de oynadığı yoksul sokakların küçük berberi ancak ikinci derecede bir roldü.

Onun öbür filmlerindeki Hynkel'ler önceleri polislerdi, sonraları bu onu *Altına Hücum*'da kendisini tavuk gibi görerek yemek isteyen dev kadar büyük oyun arkadaşı, sayıları gittikçe artan polisler, *Modern Zamanlar*'da taşıma düzeneği ve bu filmdeki korkunç gerçekliğin yeraldığı korkunç ortam olur.

Büyük Diktatör'de Chaplin ikisini de canlandırır.

Bu filmde, o çocukluğun birbirine taban tabana zıt iki kutbunda oynar, kazanan ve kaybeden.

Ve bunun sonucu olarak, bu dikkate değer filmin etkisi, kuşkusuz, şaşırtıcıdır.

Gene kuşkusuz, bu filmde Chaplin kendi sesiyle konuştuğu için bu etkiye ulaşılır.

İlk kez olarak, kendi yöntem ve görüntülerinin egemenliğine girmez, tersine yöntemi ve bilinçli bir biçimde elde etmek istediği amaçların gösterilmesini kendi erişkin ellerinde tutar. Çünkü burada baştan sona, açıkça, kesinlikle, ve herkese duyurarak yurttaşların yürekliliğinden, yalnızca yetişkinlerin yiğitliğinden değil büyük harflerle Büyük Adam'ın yürekliliğinden sözeder.

Ve böylece, Chaplin çağlar boyu Karanlık'la çarpışan Güldürü'nün en büyük ustalarıyla, Atina'lı Aristophanes, Rotterdam'lı Erasmus, Meudon'lu François Rabelais, Dublin'li Jonathan Swift, Ferney'li François Marie Aroues de Voltaire'le aynı düzeyde eşit güçte ve yetkinlikte yer alır.

Ve eğer kişi David'lerin en ufacığının —Hollywood'dan Charles Spencer Chaplin'in — sapanıyla attığı kahkaha taşlarıyla tuzla buz olan Faşist Alçaklığın, Aşağılığın ve Bilgisizlik Yandaşlığının Goliath'ını aklında tutarsa onun öbürlerinin bile önüne geçtiğini görür.

Gelecekte ona verilecek ad:

Yetişkin Charlie'dir.

İngilizceye
Herbert Marshall tarafından
çevrilmiştir.

Bundan sonraki dört yıl savaş yıllarıydı. 1941 sonbaharında Mosfilm stüdyosu Sovyet Asyası'ndaki Alma-Ata'ya taşınmak üzere boşaltıldı, ve onunla birlikte Eisenstein tarihsel trajedisi *Korkunç İvan*'ın hazırlıklarını da yanına alarak gitti. Geçici stüdyonun zor koşullarında çalışmalar çok ağır ilerledi ve stüdyo 1944'de tekrar geri getirilince film bitirilemedi. Ayrıca, filmin tasarısı genişletildi: iki bölümlük bir film olarak başlamasına karşın üç bölüme çıkartıldı. Birinci bölüm 30 Aralık 1944'de başarıyla gösterime girdi. İkinci bölüm tamamlanırken Eisenstein *Dünya Film Sanatı Tarihi*'nin ikinci cildine yazılarıyla katıldı: bunlar onun Griffith ve Chaplin'in yapıtlarıyla ilgili görüşleriydi.

FORD'UN BAY LINCOLN'Ü*

BOŞTA kalmış bir İyilik Meleği'nin gelip bana "Şu anda işsiz olduğuma göre, belki senin için yapabileceğim küçük bir büyü vardır, ne dersin Sergey Mikayloviç? Elimi bir sallayışta seni yaratıcısı kılabileceğim istediğin bir Amerikan filmi var mı?" diye sorduğunu düşünün.

Hiç duraksamadan öneriyi kabul eder ve hemen yapmış olmayı dilediğim bir filmin adını veririm. Bu film John Ford'un yönettiği *Young Mr Lincoln* (Genç Bay Lincoln) olur.**

Çok daha zengin ve etkileyici filmler vardır. Çok daha fazla eğlence ve çekicilik getiren filmler de vardır. Hatta Ford'un kendisi bile bu filminden çok daha üstün olan filmler çekmiştir. Uzmanlar *The Informer*'ı (Muhbir'i) yeğleyebilir. İzleyiciler oylarını *Posta Arabası*'ndan — toplumbilimciler ise *Gazap Üzümleri*'nden yana kullanabilirler. *Young Mr Lincoln* ise şu bronz Oscar'lardan birini bile alamadı.

Gene de ben şimdiye kadar yapılmış tüm Amerikan filmlerinin içinde en çok bunu çekmeyi isterdim. Bana onu bu kadar çok sevdiren şey nedir?

Onda bir nitelik vardır, olağanüstü bir nitelik, tüm sanat yapıtlarında olması gereken bir nitelik — bu bütünü oluşturan tüm parçalardaki şaşırtıcı uyum, bütünün hayranlık uyandıran uyumudur.

---

*Kaynakçada No. 283'e bakınız.

**_Young Mr Lincoln_ 9 Haziran 1939'da Amerika Birleşik Devletleri'nde 20th Century-Fox tarafından gösterime çıkarıldı; *yapımcı*, Darryl F. Zanuck; *yapım yönetmeni*, Kenneth Macgowan; *senaryo*, Lamar Trotti; *yönetmen*, John Ford; *görüntü yönetmeni*, Bert Glennon; *bezemci*, Richard Day ve Mark-Lee Kirk, *giysiler*, Royer, *müzik*, Alfred Newman; *kurgu*, Walter Thompson. Oynayanlar: Henry Fonda, Alice Brady, Marjorie Weaver, Arleen Whelan, Eddie Collins, Richard Cromwell, Eddie Quillan, Donald Meek.

İnanıyorum ki çağımız bir uyum özlemi çekmektedir. Geçmişe imrenerek bakıyor ve Yunanlı'ların sıcak uyumunu bir ülküye dönüştürüyoruz. Bu özlemimiz bize birkaç sonuç getirmiştir. Yüzyılımız dünyanın altıda-birinde somut ülküler oluşturmuştur. Ve hatta: bu bizim ülküleri gerçekleştirdiğimiz yüzyıldır.

Gene de bir bütün olarak dünyamız yitirilmiş uyumlar çağını yaşamaktadır. Ve kültürümüzün bahçelerini ve anıtlarını yerle bir eden dünya savaşı bu çağın en yakın görüngüsüdür. Uyum sözcüğünün çağımıza bu kadar çekici gelmesinin nedeni budur. Bunu oluşturarak insanların barış umudunu kaybetmemelerini sağlayabilir, kurultaylara sözcüler gönderebilir, ulusal kuruluşlar kurabilir, ülkeleri birleştirebilir ve böylece uyumsuz zamanlara karşı koyuşumuza bir kesinlik kazandırabiliriz.

Çağımızın hemen hemen klasik bir uyuma sahip birkaç yapıtı arasında Bay Ford'un çektiği *Mr Lincoln* baş köşede yeralır.

Bu film, kurgu tartımının fotoğrafların renk tonuyla tam olarak uyuştuğunu, ipek kuyruk kuşlarının attığı çığlıkların çamurlu suyun bulanık akışında yankılandığını ve Sangamon Irmağı boyunca sırık Abe'in sürdüğü küçük katırın düzenli bir hızla yol alışını gösteren olağanüstü ustalıklar dışında başka bir şeyle daha diğer filmlerden ayrılır. Gene burada Lincoln'ün sözlerindeki aktöresel niteliklerle bir birlik oluşturan geleneğe uygun eski fotoğrafları çağrıştıran biçeminde ve filmin sonunda Lincoln, kırların ortasında insanın aklını başından alacak kadar güzel bir biçimde çekip giderken bu gerçekten etkileyici sahnenin aşırı duygusallığa kaymasını önleyen, bunun yerine az bulunur bir coşturuculuğa ulaşan Henry Fonda'nın o yabanıl oynama biçeminde sinemacılık becerilerinden çok daha fazla bir şey vardır.

Burada —ustalık ve uyumu doğuran temel öğeler ve öncüller dışında— çok daha derin bir şey daha bulunmaktadır. Onun kaynağı halkın ve ulusal ruhun dölyatağıdır — işte bu, filmin bütünlüğünü, sanatsal yönünü ve gerçek güzelliğini açıklayabilir.

Tarihsel olarak Lincoln halkının içinden, onların en özgül ve büyüleyici niteliklerini kendinde toplayarak çıkmıştır. Ve bu film de bütünüyle Amerika'nın gelişmekte olan göreneklerini en iyi, en üstün biçimde oluşturan bu kişinin büyüleyici imgesinden kaynaklanıyor gibi görünmektedir. Bir sanat yapıtının uyumu, tüm insanlığın ortak malı olan önemli ilkelerin imgelerini yansıtabilir ve bu yansıma bize insanlık yaratıcılığının en güzel görünümünü verebilir.

Böylece Ford tarihsel kahramanının imgesi aracılığıyla, yalnızca Lincoln'ü canlandıran kişinin söylediği sözlerle değil, aynı zamanda filminin yapısıyla da, tarihe geçmiş Lincoln'ün taşıdığı ilkelere değinir.

Karşımızda bir tansık (mucize) vardır — eski fotoğraflardaki kişiler canlanmaktadır. İşte belde daralıp aşağıya doğru genişleyen o "korkunç" ekose giysiler, o sevimli şapkalardan fışkıran saç lüleleri, işte güzellikte saç lüleleriyle yarışan küpeler, işte redingotlar ve kastor şapkalar, bastonlar ve yelekler, sakallar, bıyıklar ve çeşit çeşit perçemli saçlar, işte çalımlı asker üniformaları — bunların hiçbiri artık maden plakalarda donmuş birer fotoğraf değil, hepsi canlı bir solukla yaşama katılmış. (Alçıdan yapılmış olmamalarına karşın) bu eski zaman tanrıları birdenbire yalnız yaşamakla kalmıyor, aynı zamanda neşeli bir köy şenliğinde geziniyor.

İşte iyi hazırlanmış bir çamur çukuru üzerinde çekiştikleri iple birbirlerini bu birikintiye düşürmeye çalışanların halat-çekme oyunu. Son anda tam yenilecekmiş gibi görünen takıma ipi çekmesinde yardım etmek için biri daha çıkagelir, bu tam Amerikan köy gençlerinin eski bir fotoğrafından fırlayıp çıkmışa benzeyen sıska ve eli işe yakışmaz bir delikanlıdır.

Uzun kollarıyla bir numara yapar: her şeyin sona ereceği anda yakında duran bir arabanın tekerleğine yapışır. Bu onun saf görünüşünün altında karar anında ne kadar becerikli olduğunu gösterir. Ve böylece ipin öbür ucundaki karşı takım, bahse tutuşanlarla izleyicilerin coşkulu bağırışları arasında, çamur çukuruna yuvarlanıverir.

Bizim uzun boylu köy delikanlısı —Amerikan köy şenliklerinin vazgeçilmez özelliklerinden biri olan— yemek yarışması için köyün hanımlarından birinin pişirdiği evde yapılmış çöreklere çoktan girişmiştir bile.

Eski fotoğraflar dönemi, birbirini kovalayan imgelerle, —sinema çağının— torununun torunu gerçekliğinde büyülü bir biçimde yaşama kavuşturulur. Bunlar çağın, ortamın ve ulusal niteliklerin duygularıyla yüklü John Ford'un güvenilir elleriyle perdeye aktarılmış Abraham Lincoln filminin ilk makaralarının perdedeki canlı görüntüleridir.

Tüm bunların içinde dev bir çocuk, genç Lincoln, devinmektedir. İşte halat çekme oyununa, yaşamı buna bağlıymışcasına katılıyor. İşte yemek yarışmasında çörekleri gövdeye indiriyor. Ve işte şimdi de tomruk biçme sanatında üstüne kimsenin olmadığını gösteriyor. Biraz

hantal ve hâttâ tembel görünüşlü, ama kendisine gerek duyulan her yerde ve en doğru zamanda becerikliliğiyle boy gösteriyor. Onun bütün çabalarında en büyük bilinç ve çevikliği, her tür işe gerekli en yararlı beceriyi ve en büyük dayanma gücünü sezinleyebilirsiniz.

Daha filmin başında karşımıza kusursuz bir savaşçı olarak çıkar. O —karşı tarafın savunmasında bir boşluk bulmak amacıyla akıllıca bir göz gezdirmeye zaman kazanmak, rakibin dikkatsiz bir davranışını yakalamak ve düşman güçlerindeki bir zayıflığı bulabilmek için bilerek yaptığı— ölçülü biçili ağır konuşmasıyla en az genç Ilya Murometz kadar beceriksizmiş izlenimini verir. O bana kekelemesini işinde bir yöntemi, tartışma ve akıl yarıştırmalarında bir kandırma numarası olarak kullanan kekeme pazarlıkçının öyküsünü anımsatır.

Filmin olayları, ülkesinin birleşmesi için Lincoln'ün yurt çapında giriştiği savaşıma kadar uzanmaz — hatta tepki gösteren savsözlere (sloganlara) karşı Lincoln'ün özgürlük savsözünün kullanıldığı o sert seçim çalışmalarını bile görmeyiz. Gene de şenlikteki yarışmada genç Abe'in kaba-saba şakalarına bir gözatmamız, onun taşıdığı savaşçı ruhunu, bitip tükenmez enerjisini ve istencini duyumsamamız için yeterlidir. Burada insanlığın yalın ve derin delikanlılığı, Karl Marx'ın Terence'dan yaptığı ve çok sevdiği alıntının somutlaşması vardır: "İnsanlara özgü hiçbir şey bana yabancı değildir" — yalnız insanlara özgü şeylerin yabancısı olmayan kişiler, sonuna kadar insanca olduğuna inanılan her şeyde içtenliğini sürdürebilir.

Alanında zeki bir usta olan Ford'un, bu filmiyle Lincoln'ün Başkanlığa giden yoldaki savaşımlarını anlatan ya da ondokuzuncu yüzyıl Amerika'sının ufuklarında beliren demokrasi ülkülerini Lincoln'ün birleştirdiğini gösteren bir başka filme giriş yapmak amacında olmamasına karşın, ileride Lincoln hakkında yapılacak bir film için gereken taslağın tüm ayrıntı ve sahnelerini anlatmak istediğine kuşku yoktur.

Ford'un, geleceği parlak bir kişinin özyaşam öyküsünde ancak bir bölümden biraz daha fazla yer tutan, neredeyse plansız ve kısa öykü türünde verilmiş biçimsel olmayan konusu, bu Amerikalı devin oynadığı tarihsel-siyasal rolde çevresine renk katan nitelikleri birleştirerek bütünüyle kendi halinde bir imge gibi onu sıkı bir incelemeye alır.

Gene de kesin olarak söylemek gerekirse, tarihsel olarak Bay Lincoln hakkında neler biliyorum? Sanırım, şöyle böyle eğitim görmüş bir kişinin bildiğinden fazlasını değil.

Yabancı ülkelerin tarihinde yeralan birkaç kurnaz kişiyi: Catherine de Medici, Mazarin, Fouché... birkaç becerikli devlet adamını: Talleyrand, Metternich... birkaç su katılmamış alçağı: Cardinal de Retz, Cesare Borgia, Marquis de Sade... birkaç büyük fatihi: Attila, Caesar, Napoleon'u hepimiz tanıyoruz.

İnsanlık çıkarlarını düşünen tanıdığımız büyük kişiler ise son derece az. Bunların arasında en önce anımsadığımız kişi sonradan Amerika Birleşik Devletleri Başkanı olan Illinois'li avukat Abraham Lincoln'dür.

Biz onun adını Zenci kölelerin özgürlüklerine kavuşturulmasıyla ve Kuzey-Güney arasındaki kardeş kavgasının olumlu sonucuyla birlikte anarız. Tarihi daha ayrıntılı bir biçimde okuduğumuzda bu konuda Lincoln'ün beklenenden daha az yürekli ve daha az kesin davranışlar gösterdiğini ve —geriye baktığımızda— işleri şimdiye göre gerekenden oldukça yavaş ve dikkatli bir biçimde yürüttüğünü görürüz. Ve Kuzey davası öncülüğünün yansız olmadığını anlarız. Aynı zamanda, savaştan sonra bu özgürlükçülerin yalnız Zencileri değil, Beyazları da köleleştirip sömürerek öçlerini aldıklarını öğreniriz.

Tarihindeki bu karşıt etmenlere karşın, Lincoln'ü yalnızca işleri yürüten bir kişi olarak değil, aynı zamanda Amerika'nın gelecekteki kuşakları için gerçek özgürlük ve adalet ülkülerinin somutlaşmış canlı bir örneği olarak da görebiliriz. İşte bu özellik bizi özgürlük, adalet, birlik ve demokrasi uğruna savaşan yılmaz bir savaşçının güçlü imgesiyle yüz yüze getirir — ve bu arada onun 14 Nisan 1865'de Washington'da Ford Tiyatrosu'nda öldürüldüğünü de biliyoruz.

İnsanların ülkeleri ve önderleriyle olan tarihsel ilişkilerinin kurulmasında yeralan neredeyse kusursuz denebilecek bir ölçüt vardır. Önderler hangi takma adlarla tarihe geçerler? Şarlman hanedanı onuncu yüzyılda "Miskin" Louis V'in kişiliğiyle sona erdi. Son Burgonya Dükü tarihe "Gözüpek" adıyla geçti. VIII. Henry'nin ilk kızının anısı, kötülük ve acımasızlığıyla, "Kanlı Mary" olarak tarihte yerini aldı. İnsanların taktığı en bilgece adlar arasında Moskova Çarı İvan Vasilyeviç'e verilen de vardır. Ezip yokettiği derebeylik güçleri, onun kana susamışlığını, acımasızlığını ve gaddarlığını haykırmaktadır. İnsanlar onu Grozny — "Korkunç" olarak adlandırmıştır.

Lincoln'ün imgesi, onun tarihsel rolünün yüzeyinden derinliklerine, bize kadar ulaşan Amerikan takma isimleriyle yakalanmıştır. İşte çağdaşlarının yaptığı tablolara verilen adlar: Büyük Özgürlükçü, Şehit Şef Springfield Bilgesi, İnsanlığın Atası, Büyük Yürek, Sevgili Dürüst

Abe, Abraham Baba, Abe Amca, Yetenekli Avukat, Tomruk-Biçici. Bunların arasında Güneylilerin verdiği düşmanca adlar da vardır: Zorba, Leylek Bacak, Karga. Bu son ikisi yüzeysel nitelikleri yansıtmaktadır. İyi ama yüzeyde neler vardı.

Amerikalı film yönetmenleri yazın (edebiyat) ya da kendi düş dünyalarının kahramanlarının kişiliklerine gönderme yaptıkları insanları seçme konusunda kusursuz bir yetenek gösterirler.

Bu yetenek özellikle John Ford'da fazlasıyla vardır, çok sayıda ve umulmadık çeşitlilikte durumları yaşama sokar — *Posta Arabası*'nda beyaz şapkalı yolcuları canlandıran oyunculara, *Gazap Üzümleri*'nde Casey'e, gezici rahibe, ve *The Prisoner of Shark Island*'da (Köpekbalığı Adası Mahkumu'nda) tutukevi müdürüne bakın. *Muhbir*'de Victor McLaglen'i, *Hurricane*'de (Kasırga'da) ve *Posta Arabası*'nda sarhoş doktoru oynayan Thomas Mitchell'ı anımsayın.

Bütün bu oyuncular —ve elbette Ford'un kendisi— Amerikan tarihi öğrencileri olabilirler, çünkü onlar düş dünyalarını böylesine çarpıcı ve sanatsal bir yetenekle biçimlendirmek için özellikle bir Lincoln imgesi ve kişiliği seçmişlerdir.

Dünya basını Papanin'in keşif yolculuğunu anlatan yazıları yayımladığında, birisi Kuzey Kutbu'nda siyasal yönetimi kuran kişinin imgesinden daha uygununu bulmanın olanaksızlığını yazmıştı.

Ama tarihsel anıtları "canlandırma" ustalarından herhangi birine yakıştırma bir coşkusallığı olmayan Amerikan demokrasi ülkülerini yürütecek uygun bir kişi türetme görevini verin, o —dışı aynı eski biçim telgraf direklerini, iyice eskimiş bir yel değirmenini ve üstüne uzun geniş etekli bir redingot, başına taras taras soba borusu gibi silindir şapka giymiş bir korkuluğu anımsatan— böylesine abartılı bir kişiyi düşleyemez bile.

Her şeye karşın, sözkonusu tarihsel kişi kesinlikle bu özellikleriyle, coşku dolu bir kahraman olarak gösterilebilir, çünkü gösterişten uzaktır, kendisiyle ilgili en ufak bir tasası bile yoktur. Bu kişinin yaşamının görevi halkının çıkarları söz konusu olduğunda kendi çıkarlarını gözardı etmektir.

Filmlerin dışında Lincoln'ün görüntüsünü Faşist Macaristan'dan kaçan ve Amerika'da sıcak bir ilgiyle karşılanan bir göçmenin çalışkan elleriyle hazırladığı bir kitapta toplanan birkaç düzine fotoğraftan tanıyorum. Stefan Lorant bunu on yaşındaki oğlunun bir sorusuna yanıt olarak yapmıştı: "Lincoln nasıl biriydi?" Bu aşırı düşüncelerin

sahibi olan kişi, albümün her sayfasından, yıllar boyunca değişip kamburlaşarak, bize bakar.

Genç yakışıklı Henry Fonda'nın, silahı A.B.D. Anayasası, miğferi küçük kasaba avukatına özgü geleneksel silindir şapkası ve Rosinante'si uzun bacakları neredeyse yere değerek üzerine oturduğu küçük katırı olan bir Don Kihote'ye dönüşmede gösterdiği yetenek ve sezgiyi gözlemek gerçekten şaşırtıcıdır. Bu güçle, coşkuyla ve yaşamla tamamlanmış bir görüntüdür. Bu adam yeniden yaratılmıştır ve perdede önümüzden canlı olarak geçip gider.

Bu filmdeki kişilik ve görüntünün hakikate uygunluğu Amerika'da Lincoln hakkında yazılmış milyonlarca sayfayla doğrulanabilir — kuşkusuz onunla ilgili yüzlerce oyun da vardır.

Ama benim, günümüzün canlı film görüntülerinde geçmişteki bir imgenin ruhunun şaşırtıcı bir biçimde bir başkasının bedeninde devinmeye başladığına inanmam için belleğimde sakladığım üç parlak izlenime başvurmam yeterlidir.

Bunların ilki, New York'ta sevilmemesine karşın eyalet çoğunluğunca seçilen yeni Başkan'ın bu güçlü kente gelişinin ilk izlenimleridir.

İkincisi ise bu kişinin demir elleriyle yönetim gücünü elinde tuttuğu zamanlarla ilgili bir anıdır.

Ve üçüncüsü de Amerikan ulusunun devletinin ve halkının yazgısı İç Savaş'ta belirlenirken Beyaz Saray'da geçen yaşamla ilgili anılardan bir bölümdür.*

...Abraham Lincoln'ü ilk gördüğüm anı kolay kolay unutamam. 1861 yılının 18 ya da 19 Şubat günü olmalıydı. Batı'dan gelip birkaç saat kalacağı ve göreve başlama hazırlıklarını tamamlamak üzere Washington'a geçeceği bu gelişinde New York'ta oldukça hoş bir öğleden sonra yaşanmaktaydı. Onu Broadway'de, şimdiki postanenin yakınlarında bir yerde gördüm. Sanırım Canal caddesinden aşağıya, Astor House'da kalmak için geliyordu. Geniş alanlar, kaldırımlar, çevredeki sokaklar uzaklara kadar binlerce kişiden oluşan bir insan kitlesiyle tıklım tıklım doluydu. Otobüsler ve diğer araçlar, kentin her zaman işlek olan bu bölgesini derin bir sessizliğe gömerek, yollardan çekilmişti. O anda iki üç külüstür fayton kalabalığın arasından ken-

*Bu yazının yayımlanan aslı kısaltılmış olmalı, çünkü sözü edilen üç izlenimden yalnızca ikisi yeralıyor.

dine binbir güçlükle yol açarak Astor House girişine doğru yaklaşıp durdu. Uzun boylu bir kişi faytonların arasından çıktı, hiç acele etmeden kaldırımda durdu ve başını kaldırarak olduğundan daha görkemli görünen eski büyük otelin mimari yapısına ve taş duvarlarına baktı — daha sonra gerinip kol ve bacaklarını rahatlattı ve birkaç dakikalığına dönerek iyilik dolu bakışlarını yavaşça, sessizlik içinde bekleyen büyük kalabalığa çevirdi. İşitebildiğim kadarıyla hiçbir konuşma, övgü, karşılama sözcüğü duyulmadı — tek bir sözcük bile edilmedi. Bununla birlikte bu sessizlikte büyük bir huzursuzluk gizliydi. Sakıngan yurttaşlar Başkanlık seçimiyle ilgili aşağılayıcı ve yakışıksız bir şey söyleneceğinden korkuyordu — çünkü New York'ta kişi olarak sevilmiyor, Politikacı olarak da çok az tutuluyordu. Ama eğer Bay Lincoln'ün birkaç siyasal yandaşı bir gösteriden kaçınırsa, destekleyicilerden başka bir şey olmayan büyük çoğunluğun da sessiz kalacağı söylenilmeden bilinen bir gerçekti. Sonuç şimdiye kadar New York kalabalığında hiç görülmemiş olan asık suratlı ve yoğun bir sessizlikti.

1825 yılında Lafayette'in New York'taki konukluğu sırasında, onu da hemen hemen aynı bölgede gördüğümü açık seçik anımsıyorum. Aynı zamanda yıllar içinde, Andrew Jackson'ın, Clay'in, Webster'ın Macar Kossuth'un, Galler Prensi'nin ve öbür yerli ve yabancı ünlülerin binlerce kişinin denetlemeden çıkardığı gök gürültüsüne benzer coşku dolu bağırışlarla —o evrendeki hiçbir sese benzemeyen tanımlanması güç gümbürtüyle— nasıl karşılandığını kendim gördüm ve duydum. Ama bu kez ne bir ses ne bir nefes. (Bir yana çekilmiş, oldukça yakın ve kaldırım taşlarıyla kalabalık tarafından yolu kesilmiş) bir otobüsün tepesinden, diyebilirim ki genel görünümün tümünü ve özellikle Bay Lincoln'ün —kusursuz dinginliği ve soğukkanlı tutumuyla— yüzünü ve davranışlarını, alışılmadık ve görülmemiş derecedeki uzun boyunu, tepeden tırnağa kara giysisini, geriye yatırılmış silindir şapkasını, koyu esmer tenini, kırışık-buruşuk olmakla birlikte hoş görünen yüzünü, gür saçlarını, oransız uzun boynunu ve insanlara bakarken arkasında kavuşturduğu ellerini tam olarak görebiliyordum. O, bu insan denizindeki yüzlere ilgiyle bakıyor, insanlar da aynı ilgiyle onu izliyordu. Her iki yanda da, Shakespeare'in en karanlık tragedyalarına soktuğu, neredeyse fars (maskaralık) denebilecek bir güldürü izi vardı. Sanırım, çevresini kuşatan kalabalık, bir teki bile arkadaşı olmayan otuz kırk bin kişiden oluşuyordu — (o anın coşkusu çılgıncaydı) birçok suikastçının göğüs

ya da arka cebine sakladığı bir bıçak ya da tabanca, bir çözülme ve bir kargaşa başlar başlamaz harekete geçebilirdi.

Ama hiçbir çözülme ve kargaşa olmadı. Uzun boylu adam bir iki kez daha gerindi ve sonra ne çok hızlı ne de çok yavaş bir yürüyüşle, tanımadık birkaç kişinin eşliğinde Astor House'un direkli merdivenlerinden çıkıp yapının geniş girişinde gözden yitti — ve böylece sessiz gösteri sona erdi.

Bu günü izleyen dört yıl içinde Abraham Lincoln'ü bilmem kaç kez daha gördüm. Başkanlığı boyunca hızlı bir biçimde çok değişti — ama o bu sahneyle anılarımıza silinmez bir biçimde kazındı. Otobüsümün tepesinde onu bütünüyle görerek otururken, aklımdan o zamanlar henüz eksik ve silik olan, ama şimdi yeterince açıklığa kavuşan bir düşünce geçti, bu adamın gelecekteki görüntüsünün tam olarak betimlenmesi için dört tür üstünyeteneğe, dört usta ve güçlü ele gereksinim vardı — Rabelais'nin yardımıyla, Plutarkhos, Aiskhylos ve Michel Angelo'nun gözlerine, beynine ve parmaklarının dokunuşuna...

Bu canlı öykü, hepimizin olağanüstü şiirleri ve koşuklarıyla tanıyıp sevdiği bir kişi tarafından verilmiştir. Bu onun sevdiği ve saygıyla selâmladığı bir kişiyle ilgili konuşmasındandır. Kendisi de Gelecek Yüzyıl Demokrasi'sinin coşkun bir yandaşı olarak elinden Lincoln'ü selâmlayıp sevmekten başka bir şey gelmezdi.

Bunu Walt Whitman yazdı. Bu onun, başkanın canına kıyılışının ondördüncü yıldönümünde, 14 Nisan 1879'da, New York'ta yaptığı konuşmadır.

Benim Lincoln'ün görüntüsüyle anımsadığım ilk karşılaşmam, şimdi adını unuttuğum Amerikan İç Savaşı'nı anlatan öyküler içeren bir kitap aracılığıyla olmuştu.

Başkan'ın kişisel alışkanlıkları son derece yalın ve gösterişsizdi. Birinin iğneleyici bir biçimde düşüncelerini belirttiği gibi — çizmelerini bile kendi boyuyordu:

"Kusursuz bir beyefendi asla kendi çizmelerini boyamaz!"

Bunun üzerine Lincoln ona sordu, "Bu kusursuz beyefendi kimin çizmelerini boyar?"

Bu alaycı baya bakan dingin, dimdik, zeki gözleri —ve utancından yer yarılıp yerin dibine geçmeyi dileyen bu zavallı adamcağızın durumunu gözlerinizin önüne getirebilirsiniz.

Filmde de kusursuz bir betimlemeyle, bu doğruluğu kesin dimdik bakışı; dünya işlerine boşveren bu evrensel bakışı; yaşamın önemsizliğinin, yanlışlarının, gaflarının, günah ve suçlarının —koşullar ve alışkanlıkların, insanlar için değiştirilmesi gereken kabullenilmiş kötülüklerinin— ötesinde kalan her şeyin anlamını karmakarışık edebilecek en ufak bir oyalanmaya izin vermeyen bu bakışı yakalayabilirsiniz.

Filmin öyküsü Lincoln'ün gençliğiyle sınırlıdır. Ama Henry Fonda, Lincoln'ün hukuk çalışmalarından alınmış bölük pörçük verilen bu (yüzeysel) olaylardan çok daha fazlasını iletebilmiştir. Görünen olayların arkasında —Amerikan halkının başı ve önderi, Amerika Birleşik Devletleri tarihinin en kritik anında seçilen Başkanı olarak— Lincoln'ü yakan evrensel coşku duyumsanabilir...

Ben bu filmi ilk kez dünya savaşı arifesinde gördüm. Uyumunun kusursuzluğu ve düzenlemesindeki tüm etkileyici araçların kullanımındaki az bulunur yetenek beni hemen filme bağlayıverdi.

Ve en çok da Lincoln imgesindeki çözümle.

Bu filme duyduğum sevda ne soğudu ne de unutuldu. Hatta gittikçe büyüyor ve ben kendimi gün geçtikçe bu filme daha yakın duyumsuyorum.

"Yumurcak Charlie" Dünya Film Sanatı'nın Chaplin'le ilgili bölümünde, "Dickens, Griffith ve Bugünkü Filmcilik" ise Griffith bölümünde yeraldı, ama kültür siyasetindeki bir değişiklik sonucu bu diziler sürdürülemedi. Kaldırılan bölümler arasında, Eisenstein'ın övgüyle sözettiği ve ölümünden sonra yayımlanan John Ford'la ilgili yukardaki yazısı da vardır.

OMUZ ÇEKİMİ GÖRÜŞÜ*

BİRÇOKLARININ unutmasına karşın, herkes sinemanın *genel çekim, boy çekimi* ve *omuz çekimi* olarak bilinen, alıcının çeşitli durumlarına olanak verdiğini bilir.

Ve biz bu çekim boyutlarının görüngülere göre değişen bakış açılarını anlattığını da biliriz.

Genel çekim görüngünün genel görünümünü iletir.

Boy çekimi izleyiciyi perdedeki oyuncularla yakın ilişkiye sokar: izleyici kendini oyuncularla aynı divanda yan yana oturuyormuş, aynı çay masasının çevresinde onlarla birlikteymiş gibi duyumsar.

Ve son olarak da (genişletilmiş ayrıntıları veren) omuz çekiminin yardımıyla izleyici kendini perdedeki en özel olayların içinde bulur: kapanıveren kirpikleri, titreyen bir eli, bilekteki bir dantele dokunan parmakları görür... Bunların tümü, istenen anda, bir insanın kendisini gizlemesine ya da açığa vurmasına yardım eden ayrıntılarla o kişiyi gösterir.

Eğer bir insan bir filmin görüngülerine bu üç farklı açıdan bakabiliyorsa o zaman filmi bir bütün olarak —üç biçimde— görüyor demektir. Ya da, daha doğrusu bir film böyle izlenmelidir demeliyim.

Böylece "genel çekimde" gösterilenler filme bir bütün olarak bakış yerine geçer: izleksel gerekliliklere, çağdaş niteliklere, günün gereklerine uygunluğuna, ele aldığı sorunların ideolojik olarak doğru gösterilmesine, kitlelerce anlaşılır olmasına, yararlılığına, taşıdığı anlama, Sovyet film çalışmalarının yüksek saygınlığına yönelik değerlendirmelere bakış.

Bizim film yapımcılığımızın toplumsal değerlendirmesi geniş ölçüde işte böyledir. Bu, aslında basınımızın belli başlı yayın araçlarında kişinin karşılaştığı bakış açılarının yansımalarıdır.

---

*Kaynakça'da No.249'a bakınız.

Sıradan izleyici, ister Genç Ortaklaşmacı Birlik üyesi, kadın terzisi, general Suvorov okulunda bir öğrenci, metro-inşaatçısı, eğitimci, kasadar, elektrik onarım uzmanı, dalgıç, kimyacı, pilot, dizgici, ister çoban olsun, bir filme hep "boyçekiminde" bakar.

Bu izleyici kitlesi, her şeyden çok duyguların canlı oyunuyla etkilenir: çabalarının evrelerinde, başarılarının sevincinde ve zorlukların üzüntüsünde ister kendine yakın olan duygular ve kavramlarla, ister çevresindeki insanların yazgılarıyla kışkırtılsın, onun perdedeki imgelere insanca yakınlığı bunlardan kaynaklanır. Boy çekimiyle gösterilen bir insan, izleyicilerin perdedeki görüntülerle kurduğu gizli ilişki ve yakınlığın bir simgesi gibi görünür.

İzleğin genel nitelikleri izleyicinin bilincine *en passant* (şöyle geçerken) yerleşir. Olayın genelleştirilmiş kavramı izleyicilerin duygularına kazınır.

Birlikte yaşadıkları deneyimler aracılığıyla kahramanla perdede bütünleşen izleyiciler, filmin ortaya koyduğu önemli ve vazgeçilmez genel düşünceyi ikinci dereceye indirgeyiverirler.

Öykünün, olayların ve koşulların etkisindeki izleyiciler her şeyden önce işte böyledir.

Onlar için senaryoyu kimin yazdığı hiç de önemli değildir.

O yalnızca günbatımını görür, görüntü yönetmeninin yeteneğini değil.

Filmin kadın kahramanıyla birlikte gözyaşı döker, onu iyi-kötü canlandıran oyuncuyla değil.

O müziğin yarattığı duygulara gömülür ve genellikle onu kendinden geçiren karşılıklı konuşmanın "arkasında da" aynı müziği dinlediğinin ayrımına varmaz.

İzleyicinin bakış açısından ele alındığında bundan daha iyi bir değerlendirme olamaz.

Bu durum tam anlamıyla yalnızca sanatsal inandırıcılığı ve kusursuz gerçekliği olan filmlerde ortaya çıkar.

Basında ise bu bakış açısına uyan durum, inceleme-yazılarında görülür. Bunlar, perde görüntülerinin belirli rollerde oyuncular tarafından canlandırılmadığı, tersine film imgelerinin davranış ve yazgılarının, sanki bunlar bütünüyle gerçek yaşamda yer alan yaşayan kişilerin bir rastlantı sonucu perdeye aktarılmış, bir sinema salonu ortamında geçip giden yaşamlarıymış gibi gösteren özet-yazı türüdür.

Bu tür özet-yazılarda biz insanların doğru ya da yanlış davranışla-

rıyla etkileniriz — kişilerden birine karşı öbürünün yanını tutarız, onların davranışlarına neden olan iç dürtülerine bir açıklama ararız ve insanlar gerçek yaşamda bunları yaşarken, biz perdedeki kahramanlar hakkında bir şeyler okuyor olmayı dileriz. Eğer bu tür bir yazı yalnızca bir özetlemeye kaymazsa, o zaman bu, yapıtın etkisi altındaki izleyicilerin uyarılmış düşüncelerini yansıtabilir.

Bir filmi incelemenin üçüncü bir yolu daha vardır.

Bu, yalnızca üçüncü bir yol olabilir demek değildir, — sözkonusu üçüncü yol olmak *zorundadır*.

Bu, bir filmin *omuz çekimi açısından* incelenmesidir: bir yazı, kendi uygulayım alanlarında mühendislerle uzmanların yeni bir yapı örneğini ele alması gibi bütün olarak incelemek üzere, bir filmi sağlam bir çözümleme prizmasından geçirerek "parçalamalı" ve öğeleri yeniden tasarlayıp birleştirmelidir.

Profesyonel bir derginin gözüyle bir filme bakış böyle olmalıdır.

Filmin değerlendirilmesi "genel çekim" ve "boy çekimiyle"de yapılmalıdır — ama bu değerlendirme öncelikle "omuz çekimi açısından" —tüm bileşen parçaların omuz çekiminden görünüşüyle— yapılmalıdır.

"Genel çekim" bakışında bir filmin keskin doğrulukta hatta acımasız sayılabilecek toplumsal bildirisini oluşturabilmeliyiz, arasıra da olsa, filmin olay ve imgelerinin uyarıcı ve dikkatli seçimiyle yalın ve kapsamsız özet-yazıların üzerine çıkmamıza karşın yapılanların gerçek değerini ve kusurlarını da kesinlikle profesyonel ve *eleştirel* bir bakışla görmek zorundayız. Önümüzdeki yapımın gereksinimlerini en üst düzeyde gerçekleştirmeliyiz — ve bu konuda da henüz kusursuzluğun çok çok ötelerindeyiz.

Bu "üçüncü eleştiri" olmaksızın ne gelişme, ne ilerleme, ne de çalışma düzeyimizi sürekli olarak yükseltme olanaklıdır.

Üst düzeyde toplumsal bir değerlendirme, herhangi bir filmin son eleştirisinde kötü kurguyu ve aynı zamanda kendi değerini de belirleyen düşük nitelikli açıklayıcı tartışmaları dokunulmazlığıyla gizleyen bir kalkan olmamalıdır.

İzleyicinin öyküye duyduğu ilgi kötü görüntülerin hafifletici nedeni olarak kullanılmamalı ve bir filmin kayıt odası bizi kötü müzik eşlemesi, kötü kaydedilmiş ses kuşağı ya da (çok sık olduğu gibi!) özellikle gösterim kopyasında yetersiz laboratuvar çalışmaları sorumluluğuyla karşı karşıya bırakmamalıdır.

Bir yönetmenin, profesyonellerin katıldığı bir toplantıya titreyerek yapıtını getirdiği ARRK'nin* ilk yıllarındaki gösterimlerinin uzak bir geçmişte kalmış günlerini anımsıyorum. Yönetmenin titremesi, gösterimden sonra uğraş arkadaşlarının kendisini aşağılayacağı korkusundan değildi. Onunki bir şarkıcının bir şarkıcılar topluluğu önünde, bir boksörün başka bir boksör karşısında, bir matadorun *aficionados* önünde titremesiyle aynı nedene dayanıyordu — doğru olmayan bir notanın, yanlış bir geçişin, yanlış hedeflenmiş bir yumruğun ya da kötü bir zamanlamanın *herkes tarafından fark edileceğini* bildiği içindi. İç tutarlılığa ters düşen en küçük yanlış, kurgu birleştirmesindeki en küçük kayma, yorumdaki en küçük kusur, tartımdaki en hafif çatlak: bunların herhangi biri hemen o anda profesyonel izleyicide keskin bir hoşnutsuzluk uyandırırdı.

Çünkü bir filmi bir bütün olarak hakkıyla yorumlamada ve filmin olaylarına düşünceleri ve duygularıyla katılma konusunda profesyonel izleyici, yalnız bir izleyici değil aynı zamanda bir profesyonel de olduğunu aklından çıkaramazdı. Filmin bir bütün olarak başarısının her zaman onu oluşturan parçaların kusursuzluğu anlamına gelmediğini de bilirdi: izlek onu coşkulandırır, ya da oyunculuktan hoşnut kalabilir ve bu da yapıtın görsel kusurlarını bastırabilirdi. Ama yapıtın yorumu hoşuna gitse bile, yetersiz bölümlerle ilgili sert eleştirilerini ve ısrarlı isteklerini önleyemezdi.

Sonra yeni ve şaşırtıcı bir dönem geldi.

Filmin bir bütün olarak kabul görmesi, belirli kusurların ve eksikliklerin giderilmesiyle birlikte değerlendirilmeye başladı.

ARRK'nin çöküş yıllarında iyi olduğu herkes tarafından onaylanan bir film tartışılırken, örneğin görüntüler biraz soluktu ya da grafik olarak yeterli ölçüde yaratıcı değildi demenin bütünüyle yasaklandığı farklı bir dönemi anımsıyorum. Eğer bunu söyleyecek kadar ileri gittiyseniz Sovyet filmindeki kusurlarla ilgili tüm suçlama ve güvensizlikler üzerinize yığılırdı. Üzerinize, dehşet verici bir biçimde öcüler salınırdı — özellikle de "biçim ve içerik birliğini" yadsırsanız.

Bu şimdi size yalnız bir masal gibi geliyor olabilir, ama kötü bir masal bu.

Bu, nitelikli filmlere duyulan istekleri köreltti. Bu, sanat ölçütlerinin kesinliğine duyulan tutkuyu söndürdü. Bu, sinema sanatçı-

*Devrimci Sinema Emekçileri Birliği.

larındaki sorumluluk duygusunu zayıflattı. Birçok bakımdan bütünü oluşturan ayrı parçaların değerine kayıtsızlık duyulmasına neden oldu. Bu, sinema biçeminin parlak ülkülerini ve açıklığını soluklaştırıp donuklaştırdı.

Ama şimdi gene barış dönemine girdik.

Zaman, yer ve koşullar ne olursa olsun, yapmakla yükümlü olduğumuz şeyde profesyonel nitelik kusursuzluğunu oluşturmak bizim en kutsal görevimizdir. İstenen niteliğin elde edilmesini sağlayan bu koşullar için çaba harcamak da görevimizin dışında düşünülemez.

Yapıtımızın yapım koşullarını kusursuzlaştırmak için olanaklar bulmak, yapımlarımız için bu gerekli niteliği koruyacak yetenekler yetiştirmek — işte bu bizim ödevimiz olduğu kadar en iyiyi elde etmeye yönelik yüce görevimiz, yapıtlarımızın sanatsal nitelik ve biçimi için uğrunda savaşacağımız amacımız olmalıdır. İşte yeni barış dönemimizin başlangıcında, herkesi buna katılmaya çağırıyoruz.

Yapmaya, algılamaya, eleştirmeye ve yolunda hızla ilerlemeye zorunlu olduğumuz şeyi "omuz çekimiyle" göstermek — işte yakınlarda yeniden-doğan dergi *Iskusstvo Kino*'nun (Sinema Sanatı'nın) savaşım çizgisi bu olmalıdır.

"Genel çekimle" anlatılan belirli filmlerin önünde (gerektiği zaman) eğilerek, (olanak varsa) sıradan izleyiciler gibi "boy çekiminde" coşkuya kapılarak — biz "omuz çekimiyle" bir filmin bütününü oluşturan tüm bölümleri üzerindeki isteklerimizde profesyonelce ödün vermez olmalıyız.

Böyle davranarak, bizi "biçim ve içerik bütünlüğünün bölünmesi" hayaletiyle korkutmaya çalışan zayıf görüşlü, eleştirmeyi bilmeyen kişilerin bağırışlarıyla sindirilmemize olanak bırakmamış oluruz: ve böylece izlek ve onun canlandırılması arasındaki niteliksel ayrılmaları göstermeyi sürdürebiliriz.

Çünkü biçim ve içeriğin gerçek birliği, *her ikisinde de bulunması gereken niteliksel kusursuzluğun bütünlüğünü* gerektirir.

Yalnız kusursuzlaştırılmış bir sanat, savaş sonrası yapıcı yaratıcılığımızın utkulu döneminin perdelerinde parlamaya lâyıktır.

Boşaltılan film işleyiminin büyük bir bölümü 1945 Ekim'ine doğru, Asya'daki geçici yerinden eski film merkezine taşındı, ve Moskova'da önemli bir film kuramı ve eleştirisi dergisi, *Iskusstvo Kino* (Sinema Sanatı) yeniden

yayımlanmaya başladı. Savaş sonrası ilk sayısında film yönetmenlerince verilen birkaç kısa yazı yeraldı, Eisenstein'ın film eleştirilerinin ülküleri ve kusurları ile ilgili "In Close Up" (Omuz Çekimi) yazısı öylesine saldırgan bulundu ki tüm yayın kurulu suçlandı ve bundan sonra bu dergi ölümüne kadar Eisenstein'a kapalı kaldı.

DÜZENLEME SORUNLARI*

Bu yarıyılda çok değişik düzenleme sorunlarına değindik. Düzenlemenin genel anlamı, düzenlemede betimlemenin rolü hakkında konuştuk ve bunu Puşkin'in yapıtlarından alınan, şiirini kurguya ve olaylar dizisinin ayrıntılı tasarısına dönüştürmeye çalıştığımız bölümlerde inceledik. Bundan sonra ele alacağımız sorun ne olmalıdır?

Yönetmenlerin anladığı biçimde senaryo gereci genellikle onun etkileyiciliğini azaltmaya yatkın olan belirli bir düzenleme parçalanmasına sahiptir. Senaryo gerecini böyle bir düzenleme parçalanmasından nasıl kurtarabilir ve ona nasıl sağlam bir yapı ve düzenleme biçemi kazandırabiliriz?

Size bu yöntemi V. Nekrasov'un romanı *Stalingrad*'dan bir bölümle göstermek istiyorum.**

Ama daha önce bu bölüme ilişkin düzenleme sorununun incelenmesinde bakış açılarımız üzerinde anlaşalım. Bu soruna, gereçleri nasıl işleyeceğimizi, nasıl düzenleyebileceğimizi ve bunun öğelerini nasıl sıralayacağımızı belirleyen, en dar hatta en "etkin" denilebilecek anlamda yaklaşabiliriz.

"Düzenleme" (Composition) teriminin gerçek anlamının öncelikle "karşılaştırmak" ve "sıraya dizmek" olduğunu unutmamalıyız. Şimdi bir yapıtın ayrı parçaları arasındaki bağları ve orantıları, onun ayrı olaylarını ve olayların içindeki ayrı öğeleri nasıl kuracağımızı öğrenmek için bu seçilen gereci en dar anlamıyla inceleyeceğiz.

Kişinin bir yapıtın yapısal sağlamlığını ve bütünlüğünü belirleyeceği birkaç yöntem ve yaklaşım vardır.

---

*Kaynakçada No. 266'ya bakınız.

**E. burada bu romanın *Znamya* olarak yayımlanan ilk basımından sözediyor (No.8-9, 1946). Bu kitabın daha sonraki basımı, yazarın taslaklarında kullandığı adla *In the Trenches of Stalingrad* (Stalingrad Siperlerinde) olarak yayımlandı. Bu kitap David Floyd'un çevirisiyle İngilizcede *Front-Line Stalingrad* (Stalingrad Cephesi) adıyla basıldı.

Ayrı parçalar arasındaki düzenleme bağlantıları kurmanın en kolay yöntemi Puşkin'in yapıtlarından aldığımız örneklerdeki kullanımıyla sık sık dikkatimizi çeken *yinelemeleri* bulmaktır.

Yineleme etmeni müzikte de önemli bir rol oynar. Müzikte hep belirli zaman aralıklarında tüm yapıtı etkileyen ve çeşitli geliştirimlere sahip gibi görünen belirli bir izleksel gereçle karşılaşırsınız.

Buna benzer olarak şiirde de, değişiklik olsun ya da olmasın, belirli bir imgenin, belirli bir tartımsal örneğin, konunun belirli bir öğesinin ya da ezgisel bir düzenlemenin yinelemesini bulabilirsiniz.

Böyle bir yineleme, her şeyden çok, yapıtta bir anlam birliği oluşturur.

Yineleme kullanımı kimi zaman da, örneğin bölünmüş vurguların uzaklık ve yoğunluğunun bilinen ve kesin olarak tanımlanan matematiksel ilişkilerde ortaya çıkartılabilen, yapıtın belirlenmesi güç dış yapısında — tüm tartım kapsamında görülebilir.

Düzenleme bağlantılarının bu gibi öğelerinin, yapıtın bölümlerinin birbiriyle ilişkilerinin yanında yapıtın birliğini de kurmak için kullanılan en yalın araçların sınıfına girdiği açıkça görülmektedir.

Şimdi düzenlemenin en yalın niteliklerinden söz etmeli ve belirli gereçlerin gerçek geliştiriminde bunun nasıl yapıldığını göstermeliyiz. Böyle yapılar çeşitli türlerde olabilir. Yapının bir türü bütünüyle isteğe bağlı olabilir ve yaşamdaki gerçek orantılarla hiçbir ilgisi bulunmayabilir. Böyle bir yapıda ne gibi öğelerle karşılaşabilirsiniz?

Bir dereceye kadar belli bir oran kullanan böyle bir yapıt, izleyiciyi bir ölçüde etkileyebilir. Ama onun, bir bakıma rastlantıyla ortaya çıkan yapı "kuralları" derine inemez ve bunlar doğru da değildir; izleyiciyi egemenliğine alamaz, onlarda bir gerçeklik duygusu uyandıramaz ve izleğin kavranmasını sağlayamaz.

Bu yapıtlar kaçınılmaz bir biçimde biçimseldir, çünkü gerçeklik görüngülerini ve gerçekliğin içinde taşıdığı doğal kuralları kendi bütünlüğüyle yansıtmak gibi yüksek bir amaç üzerine kurulmamıştır. Ve böylece sanatçının hiçbir temele dayanmayan arzularına bağlı davranışı ortaya çıkar. İzleğin özündeki gerçek anlamın akışını ileten doğru tartımsal orantıları nasıl bulacağını bilmeyen bir kişi başka bir çözüme başvurur: eğer bu bir kurgucuysa, "bu sahnenin kesimini vals örneğine göre yapalım", yani üç vuruştan oluşan tartımsal bir görünüşe göre diyebilir.

Neden? Neye dayanarak? Hangi nedenle?

Bu, çizgi sanatlarında, örneğin genç bir ressamın belirli hiçbir nedene dayanmaksızın birdenbire tablosunu üçgen biçiminde düzenlemeye karar verdiği zamanlarda görülen yaklaşıma benzer. Şimdi hepimiz birçok klasik tablonun temel düzenlemesinin üçgen biçiminde olduğunu biliyoruz — ama aynı zamanda bu yapıtların yaratıcılarının böyle düzenleme biçimlerine, izleklerini grafik olarak iletmenin özündeki gerekliliklerden geçerek "ulaştığını" da biliyoruz.

Böyle bir iç zorlama olmasa bile bir görüntünün orantılı bir uyum izlenimi vermesi olasıdır, ama en iyisi bile bir biçimsel soyutlama oyunu olarak izleyiciyi eğlendirmekten öteye gidemez.

Düzenlemenin yapısı yapıtın içerik ve imgelerinden ortaya çıktığında bütünüyle farklı bir şey olur.

Müzik yapıtlarının, sahne oyunlarının, filmlerin ve tabloların klasik yapısı, hemen hemen her zaman çatışmaların birliğiyle biraraya gelen karşıtlıkların savaşımından türetilmiştir.

Çoğunlukla sahne oyunlarında doğup gelişen öğelerin zaten var olan tepki öğeleriyle çatıştığı başlangıcından beri iki çarpışma öğesi ortaya çıkar.

Müzik genellikle, iki izleğin (temanın) ya da ikiye ayrılmış bir izleğin çatışmasını kullanır. Gelişme bölümünde bu izlekler birbirinin içine geçer, birbiriyle orantılı olarak yan yana gider ve ölçü çizgileri birbirine örülür.

Ayrıntılı bir düzenleme yapısı için gereken bu temel koşulun bulunmadığı gerçek etkiye sahip sahne sanatı örnekleri bulmak zordur.

Düzenlemeyi kesinlikle içeriğe ve yapıtın amacına dayandırma gerekliliğini kavramak çok önemlidir. Ancak bundan sonra öykünün gerçekliği ve yapıtın sağlamlığı oluşturulabilir.

Eğer yapıt, içerikle belirlenen olaylar dizisinin genel örneğinden kaynaklanmayan bir biçimi izliyorsa, o zaman bu hep kurmaca, yapay ve biçimci olarak algılanır. Eğer böyle bir düzenlemenin tüm ince ayrımları biçimsel zorlamalardan değil de izleği ve yaratıcının izlekle olan ilişkisini ileten kavramlardan çıkıyorsa, izleğin yinelenmesi ve gelişme bölümünün düzenlemesi gibi öğelerin hiçbir zaman kurmaca olarak görülemeyeceğini vurgulamak istiyorum.

Bunun için klasiklerden bir örneği ele alalım. Puşkin'in tragedyalarından biri olan *Boris Godunov*'dan sözederken, onun ünlü sonunu anımsamamak olanaksızdır: "İnsanlar suskundur."

Yazın tarihi bize bu sonun yalnızca 1831 yılında basılan kitapta yer

aldığını ve biri Lenin Kitaplığı'nda, öteki ise Leningrad Halk Kitaplığı'nda* bulunan Puşkin'in iki güvenilir taslağında oyunun halkın "Yaşasın Çar Dimitri İvanoviç!" diye bağırmasıyla sona erdiğini söyler.

Şimdi bu iki sonuçtan hangisi Puşkin'in isteklerine gerçekten karşılık vermektedir?

Yazın araştırmacıları bu konuda birçok varsayımlar ileri sürmektedir. Kitabın son tümcesi olan "İnsanlar suskundur" sözlerinin, halkın, bulunduğu yere hakkıyla oturmuş "Tanrının Kutsadığı" İsa'nın değil de hak etmediği tahta heveslenen birinin, bir "Sahtekâr"ın tarafını tutar gösterilmesine izin vermeyen denetimin baskısıyla eklendiği öne sürülebilir. Denetleyicilerin bakış açısından, sessizlik içindeki insanlardan başka hiçbir son, çarlık yönetiminin ayağını kaydıramazdı.

Ama gene de, Puşkin'in hiçbir zaman son bölümün bu biçimde düzeltilmesinden yana bir hoşnutsuzluk duyduğunu belirtmediği de kabul edilmektedir. Bunun yanı sıra tragedyanın basılı aslındaki bu bitişin son âna, insanların "Yaşasın Çar Dimitri İvanoviç" diye bağırmasından daha gözdağı verici bir içerik kazandırdığına inanmak kolaydır. "İnsanlar suskundur" tümcesinde kişi yalnızca için için yanan, korku veren bir bildiriyi değil, aynı zamanda çok daha belirgin bir biçimde, halkın ağırlıklı, kesin ve tarihe geçecek bir söz söylemekte tezcanlılık göstermeyen uğursuz sakınımını duyumsayabilir.

Bu sonu aktarmakla, kolayca anlaşılan dış düzenleme yönteminin bir değişkenden ötekine kaymasının yapıtın tümüyle farklı bir biçimde kavranılmasına yolaçacağını göstermek istiyorum.

Tragedyanın birbirini izleyen sahneleri boyunca insanların davranışlarını incelediğimizde, onların, hiçbir kişisel girişimde bulunmaksızın, olaylarla ilişkilerini bir yolunu bulup ilettiklerini görürüz.

Başlangıçta insanlar oldukça kayıtsız davranarak Boris'ten tahta geçmeyi kabul etmesini dilemeye giderler; onların kayıtsızlığını gözyaşı döküyor izlenimi vermek için gözlerine soğan sürmelerini gören ve niçin özellikle Boris'e yalvardıklarını soran birine verdikleri "Boyarlar onu yola getirir" yanıtıyla vurgulanmıştır.

Böylece Puşkin, bu sahnesinin Karamzin tarafından yapılan yorumuyla, Boris'in hevesle kendini tahta çıkmaya çağıranların gerçek duygularından kuşku duymasını önlemiştir. Karamzin'in yorumunun Puşkin'in kitabıyla yapılan karşılaştırması, yazarın tutumunun asıl

* Puşkin'in tüm elyazmaları, şimdi Leningrad'da Puşkin Evi'nde toplanmıştır.

kaynağının ideolojik tutumundan ayrıldığı zaman gerek duyulan gereçlerin yeniden işlenmesinin kusursuz bir örneğini vermektedir.

Tragedyanın daha sonraki akışında, Sahtekâr herkesi kendi yanında yer almaya çağırdığında, insanlar ona kentin kapısını açar ve voyvodayı kapatıp bağlar (bunu Boris'e Şuiski haber verir).

Ve daha sonra —cezanın uygulanacağı yere— Sahtekâr'ın çağrı ve selamlarını iletmek için Grigori Puşkin gelir. Halk onu "Yaşasın, babamız, Dimitri" diye bağırarak yanıtlar, ve bunu bir köylünün kürsüden "Boris'in piçini alalım" diye bağıran sesi ve hep birlikte Godunov'ların evine doğru koşmaları izler.

Tragedyanın sonunda Mosalski halka "Maria Godunova ve oğlu Fyodor zehir içti" haberini verdikten sonra onlara "Sizi suskunlaştıran nedir?" diye sorar — ve bağırmalarını isteyerek "Bağırın! Yaşasın Çar Dimitri İvanoviç!" der. İşte burada iki değişik son vardır: basılı kitaba göre — *İnsanlar suskundur*; yapıtın tasarılarına göreyse — *İnsanlar*: "*Yaşasın Çar Dimitri İvanoviç*!" diye bağırır.

Eğer bölünen sahneleri ve yapıtın aslındaki sonunu biraraya getirirseniz, bunların ortaya koyduğu görüntüyü şöyle yorumlayabilirsiniz: Halk kayıtsız; Boris Godunov'u istemiyor, buna karşın yönetime geçmesini öneriyorlar; Sahtekâr'ın bir çağrısıyla kapıları açıyorlar; halk "Boris'in piçini almaya" koşuyor; Mosalski'nin sözlerinden Fyodor'un öldüğünü öğrenince, Puşkin'in yönlendirmesiyle insanlar "korkuyla suskunlaşıyor" ve bundan sonra yumuşakbaşlılıkla "Yaşasın Çar Dimitri İvanoviç" diye bağırıyorlar.

Böyle bir sonuçla insanların bütün davranışlarının Şuiski'nin "ayaktakımı... söylenen her şeye hemen boyun eğer" sözlerine tam olarak uyuyor gibi görünebilir.

İkinci sonla, büsbütün farklı bir görüntü elde edilebilir: "İnsanlar suskundur" yönlendirmesiyle. Şimdi tragedya boyunca edilgen bir biçimde emirlere uyan insanların son anda istenileni yapmadığı görülür.

Ama sonun bu "ters yinelemesi" yalnızca biçimsel bir düzenleme şaşırtmacası gibi görülebilir mi? Hayır, çünkü eğer insanların bütün edimlerini baştan aşağı yeni bir sonla yorumlarsanız, bunun tragedyadaki insanların anlam ve rol niteliklerinin bütünüyle yeniden anlaşılmasına yol açtığını görürsünüz.

Tragedyada baştan sona, insanları Godunov'la Sahtekâr arasındaki çatışmada kendi bakış açılarıyla ve hattâ bu çatışmaya anlık gereklere

göre katılan bir tanık olarak görürüz — ama asıl önemli olan tragedyanın akışında bu olayları izledikten sonra halkın dehşet verici bir güç geliştirmesidir. İnsanlar artık büyümüşler ve son anda suskunluklarıyla önlerindeki olaylar hakkında etkin bir yargıya varmışlardır.

Bir öğenin düzenleme olarak yön değiştirmesi, tragedya kapsamındaki olayların gidişinde geliştirimi yeni bir çerçeveye oturtmamız için bize bir açıklama getirir.

Başka bir çözümün, Puşkin ya da tragedyayı sahneye koyan bir yönetmen tarafından değil de, bir tarihçi tarafından öne sürülmesi de ilginçtir. *Boris Godunov*'un bir basımıyla ilgili açıklamalar, bu yapıtın sahne yorumlamasında en doğru seçimin ne birinci ne ikinci değişkenle, tersine "bireyleştirilmiş" bir kalabalığın —yani kiminin "evet" kiminin "hayır" diye bağırdığı ve kiminin de sessizliğini koruduğu birbirinden kopuk ama "bireyleştirilmiş" bir kitlenin— ortaya çıkarılması olduğunu bildiren bir öneriyi içermektedir. Açıklamaların yazarına göre bu, tragedyanın sonu için en doğru ve en olası çözümdür.

Bu çözümün sonucu ne olur? Bu "bireyleştirilmiş" *kalabalığın* bayrağı altında bu tarih profesörü *insanları* bireyleşmekten yoksun bırakmaktadır. Böyle bir yorumla, insanların gerçek ve etkin rolleri bütünüyle ortadan kaybolur. Bu, Gogol'ün şu formülle tanımlamaya bayıldığı sonuçtur: ne o, ne öteki. Burada tragedyanın önde gelen kahramanlarından biri olarak halkın rolü sıfıra indirgenir.

Halkın "söylenenlere hemen boyun eğen" kişiler olarak ele alınması bizim benimseyemeyeceğimiz bir durumdur. Bu yüzden insanların Dimitri'yi selâmladığı son da pek kesin sayılmaz.

Başka bir olasılık gösteren geliştirim "İnsanlar suskundur" sonuyla belirlenir. Burada halkın kişiliği, gelişen, görevini ve tarihsel rolünü anlamaya başlayan bir biçimde verilmiştir*.

Biraz önce sözü edilen açıklamalarla belirttiğimiz "geliştirim" bize hiçbir şey anlatmaz ve tüm insanların davranışlarına neden olan dürtüler konusunda da bu yalnızca "işte her şey böyle olmuştu" der.

"Bu hep böyledir" ve "her şey olasıdır" gibi nedenler belirli bir amacınız olmadığında ya da amacınız yalın bir düşünceyi anlatan sağ-

*Yaşamının son günlerinde Meyerhold, Puşkin'in *Boris Godunov* adlı yapıtının sahne çalışmalarını yürütüyordu. İşte bir provada, son sahnedeki yönlendirmeyle ilgili çalışmadaki yorumu: "Denetlemecilerin isteklerine uyup insanların 'Yaşasın Çar Dimitri İvanoviç' diye haykırdığı son yönlendirmeyi, 'insanlar suskundur' ile değiştirerek, Puşkin, denetlemecileri kandırmıştır, çünkü böylece halk temasını önemsizleştirmek ye-

lam bir düzenleme biçimine sokulmadığında, içine battığınız o iğrenç anlatılamazlık batağını oluşturur.

İşte böylece bütünüyle kuramsal bir düzenlemenin ve yöntemin konunun oluşumuna ilişkin ideolojik ve siyasal bir amacı ilettiği sonucuna ulaştık.

Bir yapıtın düzenleme yapısında bulunan temel düşüncenin oluşumunda ve bunun aydınlatılmasında izlenen çeşitli yollar vardır. Bir yapıtın geliştiriminin saptanmasından önce, bunun mekanik olarak ayrıldığı savlar ve bu savlar temelinde çözümün "çıkarıldığı" örnekler olabilir. Böylesine kuramsal bir yöntem her zaman soyut bir çözümle sonuçlanır.

Yapıtın ilerleyen evrelerinde, adım adım öze girmeye başlayan düşüncelerin canlı bir biçimde algılanıp kavrandığı zamanlarda ve yapıtın kendi düzenleme oranlarını belirlediğinde, örgensel ve gerçekten farklı olan bir yol kendini gösterir. Böyle bir yaklaşımla, yapıtın düzenleme gelişimiyle, onun iç bağlantıları ve oranlarıyla ilgili bütün söylediklerimiz örgensel olarak herhangi bir izleğe ya da öze yaklaşımımızı belirleyen düşgücü kavramından kaynaklanır.

Bunlar, işi ele alıp incelemeden önce düzenleme konusunda aklımızda tutmamız gereken hazırlayıcı düşüncelerdir.

Victor Nekrasov'un romanı *Stalingrad* eleştirmenlerden son derece olumlu eleştiriler almıştı. Ama aynı zamanda yazarın kendini yoğun olayların içinde bulan ve kendi yaşamında doğrudan katıldığı durumlara hiç benzemeyen bu olayları bir türlü kavrayamayan bir adamın bakış açısından Stalingrad savunmasının koşullarını yazması, romanda önemli bir kusur olarak gösterildi; bir yazar her zaman kendi görüş kapsamına giren birbirinden ayrı olguların genellemesini yapmaz ve bu da onun Stalingrad'daki kahramanca etkinliklerin tam bir görüntüsünü vermesini önler.

---

rine güçlendirmiştir. Ayrıca çok yaşa çar bilmem kim, diye bağıran insanlarla düşüncelerini susarak ileten insanlar arasında dünya kadar fark vardır. Buna ek olarak Puşkin gelecekteki Rus tiyatrosuna son derece güç ve büyüleyici bir görev vermiştir: sessiz davranarak nasıl bağırmalardan daha etkili olunabileceğinin gösterilmesi. Ben bu soruna bir çözüm buldum ve Puşkin'i bu buluşa ittiği için akılsız sıkıdenetime (sansür kurumuna) teşekkür ediyorum." Meyerhold'un yönetmenlik için de bir açıklaması vardır: "Kuşkusuz bu durum yönetmen için bir duraklama değil, tersine bir müzik belirtisidir. Puşkin'in zamanında tiyatro yönetmenliği sanatı yoktu, ama o bunu önceden görecek bir dehaya sahipti. (Alexander Gladkov, "Tiyatro Sanatında Meyerhold", *Sovyet Yazını*, N.1, 1962). —*J.L.*

Ve kuşkusuz yazar da, yapıtına "taslaklar" dediğini ve ona *In the Trenches of Stalingrad* (Stalingrad Siperlerinde) adını verdiğini, kitaba *Stalingrad* adını takanların *Znamya* yayıncıları olduğunu söyleyerek karşı çıkabilir. Yine de onun yapıtı bize ve eleştirmenlere *Stalingrad* adıyla bir "roman" olarak geldi.

Romana yöneltilen suçlamanın, aynı zamanda yapıtın düzenlemesine ve birbirinden ayrı bölümlerine de yönelik olması çok ilginçtir. Eğer romanın tarihsel-izleksel tasarısı onun bütünlüğü dışında tek tek olguların incelenmesiyle sınırlıysa o zaman bu çok özel nitelik onun düzenleme yapısını da diğerlerinden ayırır.

Belki de yazarın görevi, bir tanık ya da katılmacı olarak imgeleminde canlandırdığı ayrı ayrı olayların taslağını çizmekten öteye gitmiyordu. Eğer durum böyleyse o zaman koşut durumların kullanımıyla, özün izlenimciliğe dayanan tasarılarının bir sanat yapıtındaki bileşik öğeleri nasıl belirli bir düşünce basamağına yükselttiğini kestirmemiz gerekir.

Romanda anlatılanlar Stalingrad çarpışması koşullarında ve ortamında genç bir teğmenin —yazarın— etkinlikleri ve bu göreve atanınca Stalingrad'a gelişinin, kentin savunmasına ve Almanlara karşı savaşıma nasıl katıldığının öyküsüdür.

Biz romanın bir bölümünü —Stalingrad'ın Alman uçakları tarafından ilk bombalanışını— ele alacağız. Bu bölümün tartışmasında, yalnızca düzenlemenin genel olarak nasıl kurulduğunu değil aynı zamanda bir dereceye kadar çekim öyküsünü geliştirmek için neler yapılması gerektiğini göstermeye çalışacağım — çünkü çekim öyküsü, alışılmış şeylerin yanısıra bir film çalışmasının kesin düzenleme yapısını da içermelidir.

Bazıları çekim öyküsü yazılmasının, geliştirimin (ya da yazınsal film öyküsünün) farklı yönlere dağıtılarak oluşturulduğunu düşünür. Sayfanın sol yanına çekim numaralarını yazarız ve sağ yana da uzunluğunun her zamanki gerçekten uzak rakamlarını dizeriz. Herkes, yapılacak filmin uzunluğunu kesin bir biçimde oluşturmayı öğrenmek için sahnelerin uzunluk ve zamanını sezme konusunda kendini eğitmelidir.

Ama çekim öyküsünün temel ve asal görevi konunun gelişimini, olayların düzenini ve öğelerinin sıralanmasını yürüten düzenlemenin belkemiğini oluşturmaktır. *Boris Godunov*'dan aldığımız örnekte, genellikle yapıtın geliştirimi denen bir duruma ve bir olguya bağlı olarak

bu düzenleme omurgasının aynı zamanda en keskin anlatım biçimlerinden biri olduğunu göstermeye çalışmıştım.

Romanda ise bizim ele alacağımız bölümden önce, şimdi hemen hemen kuşatma altında olan kentin korkulu bir bekleyiş içinde umut dolu ortamını yansıtan bezgin günleriyle ilgili bir tanımlama vardır. İki genç teğmen —yazar ve arkadaşı İgor— kendilerini bu kentte ve bu ortamda bulurlar, onlarla birlikte (romandaki en başarılı imgelerden biri olan) Valega ve öbür teğmenin emireri Sedik de vardır. Bu iki genç teğmen en iyi biçimde zaman öldürmektedir. Biri bölge kitaplığında *Apollo*'nun eski sayılarını okur, öbürü ise *Peruvian Tales* (Peru Masalları) ile kendinden geçmektedir. Ama kitaplık kapanacaktır. Yalnız belirli saatlerde çalışmaktadır ve yeterli sayıda görevli yoktur. Ayrılırlarken kitaplık görevlisi hanım onlara 1912 ve 1917'den kalma daha başka *Apollo* dergilerinin de olduğunu söyler — ve ertesi gün gene gelmelerini ister.

Ve sonra bizim ele alacağımız bölüm[1] gelir.

Hoşçakal deyip ayrıldık. Valega —akşam yemeğini soğuttuğumuz için— belki de söylenmeye başlamıştı bile.

İstasyon girişi yakınlarında dörtköşe kara bir hoparlörden hırıltılı boğuk bir ses yükseliyordu:

"Yurttaşlar, kentimize bir hava saldırısı yapılacağı uyarısı duyurulmuştur. Dikkat, yurttaşlar bir hava saldırısı uyarısı..."

Son birkaç gündür hava saldırısı uyarıları günde birkaç kez yineleniyordu. Artık herkes kanıksamıştı. Biraz ateş ediliyor —siz zaten uçağı göremiyordunuz— sonra tehlike geçti işareti veriliyordu.

Valega bizi asık bir surat ve çatılmış kaşlarla karşıladı.

"Ocağımız olmadığını çok iyi biliyorsunuz. Bunu bugün iki kez ısıttım. Patatesler yumuşadı ve borç da neredeyse..." Çaresizlik içinde ellerini salladı ve bir paltoya sardığı borç çorbasının üzerini açtı. İstasyonun öteki yanında bir yerlerde uçaksavarların sesi gittikçe azalmaya başlıyordu.

Borç gerçekten çok güzeldi. İçinde et ve ekşi krema vardı. Ve

[1] Victor Nekrasov, *Front-Line Stalingrad* (Stalingrad Cephesi) çeviri: David Floyd (Harvill Press, Londra 1962), s. 81-84. Eisenstein tarafından kullanılan ve önce *Znamya* adıyla çıkan basımına yaklaştırmak için Bay Floyd'un çevirisiyle biraz oynadım, burada ve bunu izleyen alıntılarda yaptığım başlıca değişiklik özgün kitaptaki zaman kipini korumak olmuştur.

—küçük pembe çiçekli oldukça hoş görünüşlü— tabaklar, bir yerlerden ortaya çıkarıldı.

Igor "tam lokantalardaki gibi" diyerek güldü, "yalnız bıçaklıklar ve bardakların içindeki üçgen peçeteler eksik."

Birdenbire her şey uçuşmaya başladı — tabaklar, kaşıklar, pencereler ve duvardaki radyo.

Kahrolası.

Uçaklar istasyonun arkasından sürekli bir akınla sanki bir gösteri uçuşundaymış gibi geliyordu. Hiç bu kadar çoğunu bir arada görmemiştim. O kadar çoktular ki nereden geldiklerini saptamak olanaksızdı. Gökyüzü uçaksavar ateşinin gürültüsüyle delik deşik olmuştu.

Balkonda gökyüzüne bakarak durduk. Igor, Valega, Sedik ve ben. Kendimizi bir türlü koparıp alamıyorduk.

Almanlar dosdoğru üzerimize uçuyordu. Göç eden yaban kazları gibi üçgen biçiminde uçuyorlardı. Öylesine alçaktan geçiyorlardı ki kanatlarının sarı uçlarını, beyaz kenarlı haçlarını, tam bir pençeye benzeyen iniş takımlarını görebilirdiniz... On... oniki... onbeş... onsekiz... Tam karşımızdaki çizgiye dizildiler. Öncüleri ters döndü, tekerlekleri havada bir dalışa geçti. Gözlerimi ondan alamıyordum. Kırmızı tekerlekleri ve silindir biçiminde kırmızı bir önü vardı. Canavar düdüğünü açtı. Kanatlarının altından küçük kara lekeler dökülmeye başladı. Bir, iki, üç, on, oniki... sonuncusu beyaz ve büyüktü. İçgüdüyle gözlerimi yumdum ve korkuluğa sarıldım. Saklanacak hiçbir yer yoktu. Oysa bir şeyler yapmak zorundaydınız. Dalış yapan uçaktan şarkıya benzer bir ses yükseliyordu. Sonra her şey birbirine karıştı.

Aralıksız bir gümbürtü koptu. Her şey korkunç bir sarsıntıyla sallanıyordu. Bir saniyeliğine gözlerimi açtım. Göz gözü görmüyordu. Bunun duman mı yoksa toz mu olduğunu söyleyemezdiniz. Ne varsa yoğun ve sürekli bir şeyin altında yok olmuştu... Birkaç bomba daha gürüldedi ve gürültü arttı. Korkuluğa yapıştım. Sanki biri kolumu —dirsekten yukarısını— kerpetenle sıkıştırıyordu. Valega'nın —sanki bir şimşek çakmasıyla aydınlanan — donup kalmış yüzü ... bembeyaz, kocaman yuvarlak gözleri ve açılmış ağzı... Sonra siliniverdi...

Daha ne kadar sürebilirdi? Bir saat mi, iki saat mi, yoksa onbeş dakika mı? Zaman ve yer kavramı kalmamıştı. Yalnızca şiddet, soğuk ve katı korkuluk vardı. Başka hiçbir şey.

Korkuluk kayboldu. Yumuşak, ılık ve rahatsız bir şeyin üzerinde yatıyordum. Altımda kıpırdıyordu. Onu sımsıkı yakaladım. Sürünerek uzaklaştı.

Düşünceler uçup gitmişti. Beyinler artık işlemiyordu. Geriye kalan tek şey içgüdülerdi — yaşamaya duyulan hayvanca istek ve umutlar. Buna umut bile denemezdi, ama ona benzer bir şeydi. Bunu atlatmalısın, çabuk bunu atlat... Bu şey her ne ise... onu atlatmalısın.

Daha sonra yatakta oturup sigara içtik. Bunun nasıl olduğunu tam olarak bilmiyorum. Her yan toz içindeydi — tam bir sis gibi. Ve o zift kokusu. Dişlerimize, kulaklarımızın içine, enselerimizden sırtımıza — her yere kum dolmuştu. Yerde kırık tabak parçaları, borç gölcükleri, lahana yaprakları ve iri bir et parçası vardı. Odanın ortasında koca bir asfalt parçası duruyordu. Bütün camlar kırılıp parçalanmıştı. Boynum sopayla vurulmuş gibi ağrıyordu.

Oturduk ve sigara içtik. Valega'nın titreyen ellerini görüyordum. Belki benimkiler de öyleydi. Sedik bacağını ovuşturuyordu. Igor'un alnında büyük bir çürük vardı. Gülümsemeye çalışıyordu.

Balkona çıktım. İstasyon yanıyordu. İstasyonun yanındaki küçük ev de alevler içindeydi. Burası bir tür gazete yönetim binası ya da siyasal bir bakanlıktı — anımsayamıyorum. Solda, tahıl ambarına doğru sürekli bir yanma görülüyordu. Alan boştu. Köstebek yuvasına dönmüş asfalt yolda bombaların açtığı çukurlar vardı. Çeşmenin arkasında biri yatıyordu. Öylece bırakılmış kırık bir elarabası arka ayakları üzerine kıçüstü oturmuş gibi görünüyordu. Bir at hâlâ debeleniyordu. Karnı yarılıp açılmış, barsakları pembe bir pelte gibi asfalt yola dağılmıştı. Duman gittikçe yoğunlaşıp kararıyordu. Alanın üzerine yoğun bir bulut gibi serilmişti.

Valega "Yemek istiyor musunuz?" diye sordu. Sesi kısık, sanki başkasının sesi gibiydi, titriyordu.

İsteyip istemediğimi bilmiyordum, ama Evet dedim. Soğuk patatesleri doğrudan tavanın içinden yedik. Igor karşımda oturuyordu. Tozla kaplı yüzü, bir yontu gibi külrengine dönmüştü. Mavi bir çürük bütün alnına yayılmıştı, gittikçe kötüleşerek morarıyordu. "Canı cehenneme" diyerek elini salladı. "Boğazımdan geçmiyor." Balkona çıktı.

Gördüğünüz gibi durum tam bir savaş ortamıdır. Birçokları bunu yaşamıştır ve kendi kişisel bakış açılarıyla bunları anımsayabilir. Bu olgu bir yana, bu bölüm uyandırması gereken duyguları uyandırmıyor. Bu eksikliğin nedeni, yalnız düzenleme etkileyiciliğinin yerine getirilmemesidir.

Burada çok iyi gözlenmiş ayrıntılarla, başarısız sayılabilecek bir biçimde gösterilen bir hava saldırısının, aşama aşama tanımıyla karşılaşıyoruz. Gene de bu öykü yazın olanakları araçlarını "zorlamadan" verilmiştir. Tanımlama çarpıcı olarak bir fırlayış göstermez, ama içerik açısından öykü anlatma özelliklerini taşır. Böyle öyküler film öykülerinde olduğu kadar yazınsal kitaplarda da arasıra bulunur.

Örneğin bu olayın öyküsünü, Puşkin'in *Poltava Savaşı* oyunuyla karşılaştırın. Burada Puşkin'in amacını değişmez bir biçimde ileten konunun ve yazarın buna ilişkin tutumunun yorumuna üç boyutluluk kazandıran düzenleme amansızlığını elde etmek için (bu sözü unutmayın — bir düzenleme *amansız* olmalıdır) ne ölçüde devingen, ritmik ve yapısal öğelerden yararlanıldığını görebilirsiniz.

Bizim bakış açımızdan, romandan seçilen bu bölümdeki kusur, gerekli vurguların özde yer almaması ve yükselen gerilime uygun etkili araçlarla bir rahatlama sağlanılmamasıdır. *Poltava Savaşı*'nın değişen olaylarını yansıtan yeteneğiyle Puşkin'in düzenleme ve ritmik görünüşü değiştirmesine dikkat edin. Başlangıçtaki uzun ve düzgün tümcelerin tartımı savaşın doruğa yükselen evrelerinde sırayla yeralan sahnelerin araya sokulmasıyla değişerek hızla "parçalanmış" dizelere dönüşür. "İsveçli ve Rus — süngülüyor, parçalıyor, yaralıyor." Ayrıca olayları ve davranışları gösteren bu dizeler sesli imgelerle vurgulanır. "Davul sesleri, çığlıklar, diş gıcırtıları." Burada yalnızca savaş seslerini çağrıştıran nitelikler ve buna özgü olayların seçimi yoktur; burada, bütün bunlardan geri kalmayan amansız, her sesin öbüründen ayrı ve kısa bir biçimde verildiği bir ritmin ve akıllıca hesaplanmış görsel ve işitsel izlenimlerin birbiriyle ilişkisi de vardır.

Nekrasov'dan Puşkin olmasını beklemiyoruz. Bizim istediğimiz gereken seçme özenini ve kullanılan sözlerdeki bilinçli ustalığı vurgulamaktır — ayrıca hem hava saldırısının, hem de saldırıdan sonra kahramanların ve yanan kentin görünüşünün hemen hemen aynı biçimde kalan tanımlamasından öykünün bu bölümünün fazlasıyla ayrıntıya kaçtığını görürüz. Burada, düzenleme yaklaşımında ve öykünün ayrı bölümlerindeki (hava saldırısından önce, uçaklar, bombalama, saldırıdan sonra yanan kent ve olayın sonu) iç ritmik geliştirimde bir değişkenlik yoktur. Bu da aslında anlatacak son derece güçlü bir görüntüye sahip olan bu bölümün etkisini azaltmaktadır.

Salt bilgi vermek amacıyla kişinin güncesine yazdığı bir olay olarak bunu yeterli bulabiliriz, ama duygusal coşku açısından olayın bu geliştirimi bizim isteklerimizi karşılamaz.

Bizim görevimiz bu gereci sinema açısından çarpıcı bir biçime dönüştürmek ve düzenlemedeki etkililiğini sağlamak için bunları nasıl düzenleyeceğimize karar vermektir.

Bu parçanın seçimi konusunda söylenecek bir şey daha var. Sanırım bu yönde özgür bir seçim alanı gösterilse, bu parçayı seçmezsiniz. Bu, anlayışla karşılanır çünkü yazarın ele alış biçimiyle bu bölüm hiç de ilgi çekici görünmemektedir — öykü yeterince dramatik değildir, ne coşku verir ne de imgelemi kavrar.

Romandaki durumuna göre bu bölüm en kesin noktalardan biridir — çünkü Stalingrad destanı burada bu anda başlar: bu ilk hava akınıdır, ilk bombalamadır ve romanın izleksel çizgisi buradan başlar.

Bu bölümdeki özü gerçekten etkileyici bir biçime dönüştürmek için ne yapılmalıdır? İşte bugünkü konumuz bu. Nasıl başlanması gerektiğini düşünüyorsunuz?

SINIFTAN BİR SES: *Kurgu görüntülerine böleriz.*

Kurgu görüntülerine bölmek zor değildir. Ama bu bölmeyi ne denetler? Kurgu dizisine ayırma işleminden ortaya ne çıkar?

SES: *Kurgu bölümleri sahnenin anlatılmasında açıkça görülür.*

Bütünüyle sana katılıyorum: burada ayrıntılar tam olarak gösterilir, tümceler "iyice görülür." Bununla birlikte bizim gerek duyduğumuz şey yalnız iyi görülmek değil, aynı zamanda düşüncelerimizi ve duygularımızı etkileyecek bir biçimde verilen "açığa vurma"dır.

Bu açıdan öyküde eksik olan nedir? Burada eksik olan şey açıkça vurgulanması gereken amaç ve ayrı öğelerin biraraya gelmesini sağlayan yöntemdir. Gereçler kolayca dağılıveren bir biçimde yazıya dökülmüştür. Bu bir yana, derindeki bir şeyleri ileten ve, kendi doğasına göre, bir bütün olarak olayın anlamını biçimlendiren örgenleşmiş bir başlama noktası görevi üstlenen önemli ayrımlar var mıdır?

SESLER: (aynı anda) *Elbette, var.*

Uçaklar ortaya çıktığında, "on, oniki, onbeş, onsekiz."

Bunun etki derinliği bakımından en güçlü yer olduğunu mu düşünüyorsunuz? Gerçekten öyle mi sanıyorsunuz. Ama ben sizden tüm öykünün düzenleme kapsamının temelini oluşturacak bir yer seçmenizi istiyorum. Bu kavram ayrıntıların "yığılması" değil, tersine öncelikle tüm ayrım boyunca süren bir düşüncenin iletilmesidir.

Salt bir hava saldırısını tanımlayan bir görüntü tüm sahnenin iç kapsamını veren bir araç olarak kullanılabilir mi? Elbette hayır. Bu

etkili bir sahne olabilir, ama burada bütünün düzenleme çözümüne bir yanıt bulunamaz.

Birkaç öneri daha lütfen.

SESLER: *"Oturduk ve sigara içtik..."*

Ben bunu bombardımanın başlangıcı olarak düşünüyorum —

"İçgüdüyle gözlerimi yumdum..."

"Saklanacak hiçbir yer yoktu. Oysa bir şeyler yapmak zorundaydınız..."

Niçin? Neden? Ve gene — hangi nedenle?

Öykünün özünde, bu dersin başında özenle ele aldığımız ünlü "İnsanlar suskundur" tümcesindeki ayrıntılarla aynı düzeye koyabileceğiniz bir tek ayrıntı bile yok mu? Puşkin'in tümcesi, yalnızca (sessiz) sahne yönetimi açısından ya da bir görüş olarak değil, aynı zamanda her şeyin üstünde, içerdiği anlam bakımından da iyidir.

Ve düzenleme yaklaşımınızda, yalnızca "etkili gereçleri" değil aynı zamanda size derinden dokunan, "sizi hemen sarıveren" ayrıntıları da görebilmelisiniz.

Sanırım soruyu biraz daha açıklamam gerekiyor. Gerecimizde, tüm sahneye açıklık getirebilecek bir düşünceden çıkan herhangi bir şey, bir ipucu bile yok mu?

SES: *Bana en güçlü yer canavar düdüğünün ötmeye başladığı zamandı gibi geliyor — bence tüm incelik buradaydı...*

Düdük sesine karşı değilim, ama bu gerçekten sahnenin ana konusunu iletebiliyor mu?

SES: *Ama sanırım düdükten patlama sesinin çıktığı sahne çok önemliydi.*

Öykünün kapsamını ortaya koyan daha büyük bir patlama yok mu?

SESLER: *"Sanki biri kolumu kerpetenle sıkıştırıyordu — dirsekten yukarısını..."*

"Uçaklar istasyonun arkasından sürekli bir akınla sanki bir gösteri uçuşundaymış gibi geliyordu."

Bunların hiçbiri görsellik çerçevesinin ve etkili bir olay olmanın ötesine geçemez. Bunlar yapıtın bundan sonraki evrelerinde uyandırdığı büyük ya da küçük etkilerle, ayrı bölümleri doldurabilir, ama bize bir bütün olarak öyküyü açıklayan "belkemiği" tanımıyla ilgili hiçbir şey vermez.

Sanırım amaçladığım şey henüz tam bir açıklığa kavuşmadı. Bir kez daha açıklayayım.

Bir öyküyle karşılaşan bir sanatçının yaratıcı düşlerini "tutuşturmanın " yolu dış etkilerle sağlanamaz, tersine yapıtın geniş ölçüde genelleştirilmiş düşüncelerini içeren etkilerle elde edilir. Bulmanızı istediğim şey size özün kapsamında verilen bu tür bir ayrıntıdır.

"Uçaklar uçuyordu" diyorsunuz. Nereye uçuyorlardı? Stalingrad'a doğru uçtuklarını biliyoruz. Ama bizim düzenlememiz içinde bu uçuşun önemi nedir? Nasıl filme alınmaları gerektiğini gösteren bir belirti var mıdır? Edimlerin betimlemesi için bir geliştirim çizgisi var mıdır? Kişi bu tek olgudan —kente uçuyor olmalarından— yola çıkarak onların bu belirli bölümde nasıl gösterileceğine bir düşünce biçimi getirebilir mi?

SES: *Düşmanımız olan gamalı haçlı uçaklar kentimizin üzerinde uçuyor. Kent onlara karşı, onlar da kente karşı — işte çatışma ya da karşıtlıkların etkileşimi burada.*

Kent nasıl bir karşı koyma gösteriyor?

SES: *Uçaksavarlarla.*

Hepsi bu kadar mı? Stalingrad savunmasında en önemli nitelik bu mu? Saldıran uçaklarla keskin nişancı uçaksavarların karşılıklı etkileşimi olarak ele alınan Stalingrad savunmasıyla ilgili bu bilgi — çarpışmayı kusursuz bir coşturuculuk düzeyinden, ayrı olmalarına karşın çok önemli olan olguların belgesel-uygulayımsal açıdan tanımlanması düzeyine düşürmez mi? Bana öyle gibi geliyor.

Sizi daha fazla merakta bırakmamak için, beni etkileyen ve çalışmamız için bu bölümü seçmemize neden olan yeri söyleyeceğim. Benimle aynı düşüncede olmayabilirsiniz, ama işte sözünü ettiğim yer şurası:

Duman gittikçe yoğunlaşıp kararıyordu. Alanın üzerine yoğun bir bulut gibi serilmişti.

Valega "Yemek istiyor musunuz?" diye sordu. Sesi kısık, sanki kendi sesi değil gibiydi, titriyordu.

İşte, parçanın genel özü içersinde benim dikkatimi çeken etkileyici bölüm budur.

Neden burası dikkatimi çekti? Böyle bir bölümle büyülenmek için belirli bir gerekçe var mı?

SES: *Bence belki de saldırı koşullarında kendini yitirmeyen ilk kişiyle burada karşılaştığımız içindir.*

Çalışmamızda bu bölümden geliştirebileceğimiz olanaklar var mı?

SES: *Elbette, çünkü burası İnsan'ın her zaman İnsan olduğunu ve hep öyle kalacağını gösteriyor.*

Bu bölümden yana daha başka olumlu düşünceler var mı?

SES: *Ben geçiş bağlantılarını beğendim: korkunç patlamadan sonra, her şey uçup dağılmışken, her şey yerle bir olmuşken soru geliyor: "Yemek istiyor musunuz?" Burada yalnızca soru soran bir kişi görmüyorum. Ve bu soru yüzünden, sanki Almanların tüm çabaları sıfıra iniyor: Almanlar her şeyi paramparça etti, asfaltı bile darmadağın etti, ama bu soru bir düşünceyi açığa çıkarıyor: Almanlar ne yaparsa yapsın bizi yenemezler.*

Bütünüyle doğru. Bu bölüm dikkati görkemli bir çatışma üzerinde topluyor. Yerle bir olmuş kentin yayılan alevleriyle her yer cehenneme dönmüşken emireri her şeye karşın kısık bir sesle soruyor: "Yemek yiyecek misiniz?"

Bu soruda gerçekten düşmanı altedecek "evrensel" bir anlam vardır. Henüz bilinçli ve derin olmamasına karşın, sizin de doğru bir biçimde gösterdiğiniz gibi, düşmanın üzerlerine yürüdüğü insanlarda saf bir yılmazlık vardır. Bu, bombalayanlara ateş eden uçaksavarlardan çok daha önemli bir şeydir. Burada bütünüyle farklı bir düzen ve ölçüde bir çatışma vardır.

Düşman bir yandan, gürleyen, patlayan top ateşleri, uçakları, tüfekleri ve bombalarıyla gelmektedir — ve tüm bunların karşısında Altaylı emirerinin kısık, bezgin şivesiyle sorduğu "Yemek yiyecek misiniz?" sorusu yer almaktadır. Aslında bu soru, içindeki gizli kavramlar yardımıyla olabileceklerin tüm dehşetini "yadsımaktadır".

Ama bu bizim istediğimiz kadar kesin midir? Bu düşmana, bilinçli, amaçlı karşı çıkma imgesi ve onu yenmek için duyulan bilinçli istek yeterli midir?

Hayır, bu şimdilik ilkel durağanlıktır, "tüm insanlık için geçerli olan" durağanlık: kaç kişi öldürülürse öldürülsün, kaçımız öleceksek ölelim, yaşam sürecektir. Böyle bir örge (motif) bize uygun mudur? Stalingrad savunmasını bu biçimde mi anlıyoruz? Elbette hayır.

Burada kendimize sormamız gereken soru öykümüzde Stalingrad savunmasını yalnızca ölümü alteden yaşamın durağanlık imgesiyle değil, her şeyden önce Sovyet halkının bilinçli, anlamlı utkusu olarak gösterebilen bir özün olup olmadığıdır.

Bunun için başka bir evreyi inceleyelim:

"Yemek yemeyi isteyip istemediğimi bilmiyordum, ama 'Evet' dedim."

Bu tümcede neler sezilebilir? Burada yeni bir örgenin ortaya çıkışı vardır — Stalingrad ile Leningrad savunmasını ve kuşatılan tüm kentlerimizin her şeye karşın kendilerini korumak için hiçbir zaman yitirmedikleri dayanma gücünü gösteren o inanılmaz direnme ve sağlamlık. Bu tümcelerin altında kişi hemen en derin ve en gizli düşünceleri ileten bir başka tümceyi bulabilir: "Şimdilik kenti savunmayı nasıl becereceğimizi bilmiyorum ama biliyorum ki onu savunacağız."

Valega'nın sözlerini teğmenin dile getirilmemiş düşünceleriyle birleştirir birleştirmez sarsılmaz kararlılıkları kadar yıkılmaz bir dayanma gücüne de sahip olan halkımızın bütünlenen yılmazlık imgesine ulaşırsınız. Emirerinin sorusunun kökenindeki anlam, subayın sözlerindeki bilinçli direnme gücünde son tanımını kazanır. Ve ikisi de, biraraya gelerek, öykünün çatışan dönemeçlerine gerçek ve anlamlı bir sonuç getirir.

Yazarın yanlışı nerededir? Onun kusuru bu iki kesin tümceyi düzenleme olarak genel öykü anlatma tutumundan ayırmamasında yatmaktadır; bunun yerine o bu durumu öylesine belirsiz bir anlam içinde vermiştir ki bir dersane dolusu genç bu iki tümcenin özel önemini yakalayamamış ve bütünün içinde bu bölümü "kaçırmıştır." Kuşkusuz bunun kusuru sınıfta da olabilir, ama ben suçlanması gereken şeyin yazarın ortaya koyuş biçimi olduğuna inanıyorum. Eğer bu film bu görüşleri Nekrasov'un yaptığı gibi gösterirse, bunların hiçbir zaman izleyicinin dikkatini çekmeyeceğine inanıyorum.

Burada öyküdeki en önemli öğenin düzenleme olarak gösterilişinde yetersiz bir yontu kabartması örneğiyle karşılaşıyoruz.

SES: *Ben bu görüşün, söz ustalıklarına yer vermeden kısık ve bıkkın bir sesle ortaya koyulmasını beğendim.*

Bu görüşü belirginleştirmenin yalnızca coşturucu bir vurgulamayla mı yapılabileceğine inanıyorsunuz? Tartışmamız anlatım biçimleri hakkında değil, tersine anlatılan öykünün akışında, en önemli öğenin batağa saplanmasına izin verilişi, yazarın da, düzenleme yapısı yardımıyla bunu en anlamlı ve en önemli öğe olarak seçmemesini kavramamızla ilgilidir.

Çözüm, öğenin "ayrıntılı" bir geliştirimini yapmakta değil, sonuçta elde edilecek etkinin düşünülüp kararlaştırılmış hesabını yapmakta

yatmaktadır. Yazılanların katıksız özünün artık nasıl en ufak bir söz ustalığına başvurulmaksızın, arkada yer alan alevler içindeki yıkılmış kentle birlikte bir inandırıcılık ve anlam kazandığını gördük.

Bu en önemli gerecin, ikinci derecedeki gereçlerin karmaşasında boğulup gidecek kadar batırılmasına neden olan şey nedir?

Bunun nedeni her şeyden önce bu çok önemli gözlemin günlük yaşamın önemsiz ayrıntılarıyla tıpatıp aynı biçimde verilmiş olmasındadır. Bundan hemen sonra yazarın yazdıklarına bakın:

Soğuk patatesleri doğrudan tavanın içinden yedik. Igor karşımda oturuyordu. Tozla kaplı yüzü, bir yontu gibi külrengine dönmüştü. Mavi bir çürük bütün alnına yayılmıştı, gittikçe kötüleşerek moralıyordu. "Canı cehenneme" diyerek elini salladı. "Boğazımdan geçmiyor." Balkona çıktı.

Bütün bu ayrıntılar gerekli mi? Bunların bütünüyle gereksiz olduğuna inanıyorum. Böyle öğeler eklemek ve bunları sıradan bir anlatım ayrıntısı olarak göstermek bana ancak öyküyü en can alıcı noktasında durdurma ve en yüksek etki düzeyine eriştiğiniz yere bir nokta koyma yeteneksizliği gibi görünüyor.

Noktayı olması gereken yere koyma sanatı — işte bu büyük bir sanattır.*

Kahramanların yaşamının bu noktada kesilip kalmadığı yeterince açıktır. Akşam yemeği sürer, biri ayağa kalkar, balkona çıkar ve birçok şey yapılır. Ama bütün bunların bize ne gereği var? Bu şimdi bir eleştirmenin *Boris Godunov*'un sonu için yaptığı yorumda kalabalığın amaçsız bir biçimde "bireyleştirilmesi" önerisini andırmaya başlamıştır.

Yiyeceğin kavramsal olarak çok önemli bir rol oynadığını belirten görüşü ileri sürdükten sonra, yemeğin birinin boğazından geçerken, öbürününkinden geçmediğini, üçüncüsünün ise yemeği düşünmek bile istemediğini anlatan bir yığın ayrıntı kargaşasında boğularak öykü bir kez daha geriletilir. Biz gerecin bu düzenleme biçiminden, Stalingrad'ın ilerideki savunucularının direnme gücünün doğuşunu çıkartabilmeliyiz — ve bunun anlamındaki farklılığın hiçbir biçimde gölgelenmemesini sağlamalıyız.

*E., Babel'in (*Maupassant*'ındaki) şu görüşünü sık sık aktarırdı: "Tam zamanında koyulan bir nokta kadar insan yüreğine şaşırtıcı bir etkiyle saplanan bir başka silah daha yoktur. —*J. L.*

Eğer tüm ayrıntıları istiyorsanız bunlar *ad finitum* (sonsuz olarak) birbirine eklenebilir. Valega'nın masanın başında nasıl dikkatle beklediğini ve Sedik'in bacağını nasıl ovduğunu anlatabilir, ayrıca Igor'un alnındaki kötü görünüşlü mor çürüğün yazgısı hakkında bir gözlemler zinciri oluşturabilirsiniz — bunların hepsi olasıdır. Ama gerekli olan şeylerin, gereksiz ve rastlantısal ayrıntılar kalabalığının batağına saplanması ana düşüncenin gömülmesine neden olur ve can alıcı bölüm etkisini öylesine yitirir ki bir düzenleme çalışması için bile hiç de ilginç olmayan bir gerece dönüşür!

Sanırım şimdi oldukça zorlanmakla birlikte, kesin bir bakış açısıyla gereci uyumlu bir biçimde düzenlememize izin verecek başlama noktasına ulaştık. Şimdi bunu, (Stanislavski'nin çözümleme yönteminde kullanılan terimlerle) "birimleri parçalara ayırma" ve "oynama hedeflerinin dağıtımı" denilen olguların, bir bölümün başından saptanmasına gerek olmadığı ancak bölümün en fazla önem taşıyan noktasına göre belirlendiğini gösteren bir örnek olarak alalım.

Herhangi bir sahnenin düzenleme çözümü, kişiyi özü ve özgünlüğüyle her şeyden fazla etkileyen bir birimden çıkarılmalıdır. Ayrıca son derece güçlü bir çarpıcılığa sahip olan bu birimin yalnızca en dolaysız etkiyi sağlayan birim değil, aynı zamanda izleğin içinde gizli olan devingen anlamı da içeren birim olduğu unutulmamalıdır.

İçinde Valega'nın bulunduğu çözümlenmiş sahnede iki öğenin, iki ritmin çarpışmasıyla etkilendik ve duygulandık. Bu izlenimlerin gerçek özünü parçalara ayırmaya başladığımız zaman, böyle iki öğenin çarpışmasının rastlantısal olmadığını sezeceksiniz; bunlar aracılığıyla en derindeki gizli düşünceler açığa vurulur ya da vurulabilir. Bu çarpışmada, en zor koşullar altında, tüm öykünün dramatik çözümünü oluşturabilecek düzenlemedeki karşıtlık öğeleri gösterilmiştir.

Burada gerek duyduğumuz vazgeçilmez düzenleme öğelerinin özünü çıkartmak için kullandığımız ikinci asal yönteme geçiyoruz. (Biraz önce belirttiğimiz gibi birinci yöntem önemli olanı, rastlantısal olandan ayırmaktır.)

Göstermek istediğim yöntem, gerekli özün çıkarılması için yapılması gereken hazırlıktır. Bunu yapmanın en etkili yolu başlangıca yakın bir yerlerden yola çıkarak gözler önüne serilen ve bir dizi anımsanmaya değer durumla yürütülen yinelemelerin durağan çizgisi aracılığıyla doruk noktasına ulaşmaktır.

Seçilen sahnenin Nekrasov'un kitabının bütünlüğü içinde çok bü-

yük bir önem taşıdığını belirtmiştik. Dikkatle incelediğimiz zaman bu konuya inancımız artar. Ve bu yalnız dayanıklılık, direnç, tehlikeyi hiçe sayma ve direnme izleğinin burada başladığını gördüğümüz için değildir. Bu aynı zamanda, olayın yer aldığı durumda bize sanki tüm yapıtın genel izleği kapsamında en önemli örgelerinden biriyle ilgili canlı bir önsezi verildiği içindir.

Seçtiğimiz olayda değinilen izlek üç bölüm sonra yeniden ortaya çıkar:

Biraz önce askerler geçti. Telefon başında görevdeydim ve bir sigara içmek için dışarı çıkmıştım. Yürürlerken hafif ve alçak bir sesle şarkı söylüyorlardı. Onları görmedim bile — yalnız asfalt yoldaki ayak seslerini ve Dinyeper'le turna kuşlarını anlatan çok hüzünlü dingin şarkılarını işittim. Adamlar yolun kenarında, akasyaların altında, çiğnenmiş otlar üzerinde dinleniyorlardı. Sigaraların yarı gizli ateşleri yanıp sönüyordu. Ağaçların altında bir yerden genç ve kısık bir ses kulağıma kadar geldi:

"Hayır Vasya... böyle söyleme. Bizimkinden daha iyisi yoktur. Gerçekten de toprağımız tereyağı gibi, verimli ve iyi." Yemek yer gibi dudaklarını şaplattı. "Mısırlar büyüyecek, senin boyunu bile geçecekler..."

Bu arada kent yanıyor ve alevlerin kırmızı yansımaları fabrikanın duvarlarında titreşiyordu ve oldukça yakınlarda bir yerde makinalı tüfekler —sesleri azalıp, çoğalarak— takırdıyordu. İşaret Fişekleri yükseliyordu ve neredeyse kaçınılmaz olan ölüm...

Bunu kimin söylediğini hiç görmedim. Biri bağırdı: "Yola çıkmaya hazırlanın!" Sefertaslarının tıkırtıları duyuldu ve gittiler. Askerlere özgü ağır yürüyüşle yavaş yavaş uzaklaştılar.[2]

Aynı izlek ve hemen hemen aynı koşullar: yanan kent ve işte yine büyüyen mısırlarla ilgili bir konuşma:

Bu şarkıda, toprağın tereyağ gibi bereketli olduğundan ve tohumların insanın boyunu geçecek kadar büyüyeceğinden sözeden bu yalın sözlerde, bir *şey daha vardı... Tolstoy buna yurtseverliğin gizemli*

[2] *A.g.y.* Bölüm: XVI.

coşkusu derdi. Belki de bu en doğru tanım değildi. Belki de bu Georgi Akimoviç'in beklediği mucizeydi.

Valega'nın şivesi bile ("sesi kısıktı") sözcüklerin dile getirilmesinde ya da yanıp sönen sigaralarda sürmektedir:

Yürürlerken hafif ve alçak bir sesle şarkı söylüyorlardı...
Sigaraların yarı gizli ateşleri yanıp sönüyordu...
... genç ve kısık bir ses...

Bu arada bizim için asıl gerekli olan o güvenle inanılan direnme örgesinin (motif) sürdüğünü şu tümcedeki biçimiyle görürüz: "Yemek isteyip istemediğimi bilmiyordum, ama 'Evet' dedim". Georgi Akimoviç'in sert sözlerine karşılık Igor şöyle der:

"Daha ileri gidemeyecekler. Gidemeyeceklerini biliyorum." Ve çıkıp gitti. Bu olamazdı... Şu anda söyleyebileceğimiz tek şey buydu.

Bu örge daha önce de, —olayımızın başından otuz sayfa kadar önce de— ortaya çıkmıştır:

"Hoşçakal anne, yakında görüşürüz, inan bana yine birlikte olacağız..."
Ve buna yürekten inanıyordum. Zaten şu anda sahip olduğumuz tek şey buydu — inancımız.

Bu belli başlı izlekler ya da ana örgeler gelişerek, iç içe geçerek, kesişerek ve her biri yapıtın gerek duyduğu imgeyi oluşturmak için kendi birikimini de yanında getirerek sahne sahne durmadan birbirini kovalar.

Bu, "klasiklere" ne bakımdan benzemez?

Bütün bu olguların gerçekten var olduğu doğrudur — ama bunlar bir araya gelişin bilinçli yöntemiyle, yapı olarak ve kusursuz bir biçimde, açıkça etkiyi sağlayan düzenleme hesapları olarak değil, özün kapsamında ve bir gereç olarak bulunmaktadır.

Belli başlı bağlantılar birbirine tepki göstermezler ve bir bütün olarak da kavranılmazlar. Ayrı bölümler birbiriyle birleşmez. Gerçekten de bu bölümler özün içinde bir varlık gösteremezler.

Bunun yerine birtakım durumlarla ilgili görüşlerin ortaya saçılmasıyla karşılaşırız; kabul etmek gerekir ki bunlar çok parlaktır, ama aynı doğrultuda birbirleriyle kaynaşmazlar. Bazan büyük boşluklar oluşur. Bazan da izleksel görüşler arasında öylesine çok gereçle karşılaşırız ki, kendimizi "bir kargaşanın" içine düşmüş gibi duyumsarız. Bazan da bu iki yanlı düzenleme bütünüyle içinden çıkılmaz bir duruma dönüşür.

Romanda kahramanımız ve Grigori Akimoviç enerji merkezini havaya uçurmak için yerleştirilen patlayıcıların bağlantı kablolarını denetlemek amacıyla hiç bitmeyecek gibi görünen uzun yürüyüşlere çıkarlar. Ama yazar romanı boyunca yer alan izleksel durumlarla ilgili çok fazla bir şey yapmaz. Burada bölümler birbirinden kopar. Ve son patlama bir türlü gerçekleşmez. Patlayıcılar tek başlarına doğru görünmektedirler, ama uygun biçimde yerleştirilmemişlerdir. Devre kopmuştur ve patlayıcılar da ateş alamamaktadır.

Biz ancak öykünün genel akışı içinden ana noktaları çıkartıp bunları yanyana getirdiğimiz zaman bu bölümler birleşir ve açıkça tanımlanan biçimiyle olayların ana çizgileri olarak belirlenirler. Ama romanda bunlar öyle bir biçimde düzenlenmiştir ki birlik ve bağlantılar arasındaki ilişkiler bir türlü algılanamaz; örgeler, romandaki kahramanların kararlılığı kadar dirençli bir biçimde yapıta bağlanması gereken günlük ayrıntıların akışında kaybolur gider.

Bir yerde yazar, ne yeni ne de beklenmedik olan şöyle bir düşünce ileri sürer:

Tüm yaşamınız boyunca anımsadığınız bazı küçük şeyler vardır. Hattâ anımsamaktan da öte. Bunlar küçük ve önemsiz gibi görünen, ama içinizde yer eden, büyüyüp önem kazanan, olayların tüm özünü kendi içinde toplayan ve bir tür simgeye dönüşen şeylerdir.[3]

Bununla birlikte yazarın kendi ayrıntıları yalnızca anımsanmaya değer nitelikler ve bu nitelikleri genelleştirilmiş bir imge haline getirebilecek bir filize dönüştüremeyen bir tohum olarak kalır.

Bu arada insan, bir başka aşırı uca da savrulmamalıdır — bu da tek başına yapıtın birliğini oluşturan yalın tasarı çatısıdır. Bu, ölçünün ölü

---

[3] *A.g.y.*, aynı bölüm.

kemikleri boyunca kayıp giden ritmin canlı atışı yerine şiirleri ölçünün "vuruş temposuna" göre okumak kadar şaşırtıcıdır.

Bu canlı bir beden yerine iskeleti seçmektir.

Eğer yapıtınızın en güzel öğeleri, onun yapı gereçleri, parçalarının bir mühendis tarafından yönetilmiş gibi işlenen bileşimi, mimari bir yapıda kaynaşmıyorsa, o zaman yapıtınızın "amansız bir biçimde" etkileyici olmasını beklemeye de hakkınız yoktur. Sizin o ayrı "tuğlalarınızın" herbiri çok iyi olabilir, ama —ele aldığımız olayımızın sınırları ötesinde— göstermeye çalıştığımız gibi, onların tek yaşama umudu, mimarî yöntemle düzenlenen birliktedir.

Burada elimizde olmadan bir soru daha ortaya çıkıyor: Bütün bu belli başlı ayrıntılar sürekli ve bilinçli olarak, seçilen izleksel bölümlerin kalıbına göre mi tamamlanmıştır?

Sezgiler, kişinin yapıtını tamamlaması için izleğini onun bütün grafik ve algılanmış öğeleri boyunca ilerletmesinde nasıl bir rol oynar?

Hiç bedeneğitimi görmemiş bir bedenin kırılgan, gevşek, gelişmemiş kaslarının tersine, bir sporcunun canlı teni altındaki diri, elle tutulabilir, güçlü kas yapısıyla ortaya koyduğu bu oyun, aslında canlı bir bedeneğitimi uzmanını örgenbilim dersliğinde aşırı gelişmiş kas dizgesini sergileyen bir örneğe dönüştürmesi değil midir?

Nekrasov'un yapıtı bu gizli grafik oranlarının zorunlu düzeyine ulaşamamıştır. Burada nitelikli "yapı gereçleri" inandırıcı bir mimarî bütünlük sağlayacak biçimde biraraya getirilememiştir. Birçok yerde, gereçler yığılıp bir yana bırakılmıştır. Bizim işimiz ise birbiriyle yapısal ilişkisi olan öğeler arasına doldurulmuş döküntü yığınını süpürüp atmaktır.

Nekrasov'un romanındaki gereçlerden kurgu dizini ve çekim öyküsü oluşturma görevimiz, *Anna Karenina*'nın sahne uyarlamasındaki gibi, olanların tam tersini yapmayı kapsamaktadır.

Tolstoy'un romanı benzersiz anlaksal parlaklığına ve tamamlanmış imgelerine karşın, Anna'yı sonunda trenin altında can vermeye sürükleyen toplumun acımasız baskısı, bu karşı konulmaz trajik son kitabın tiyatroya uyarlanmasında gösterilememiştir. Bunun yerine aynı şey bize, konuyla ve Anna'yı canına kıymaya sürükleyen olaylarla ilişkisi olmasına karşın, romanda son derece güçlü ve çarpıcı bir biçimde anlatılan o acımasız baskının ve bitmek bilmez kuşatmanın genel anlamını yine de eksik bırakan bir havada, Anna Karenina'nın yazgısındaki bağımsız ve bireysel gündelik olaylarla verilmiştir.

Nekrasov'un romanında, yalnızca seçtiğimiz bu bölümde değil, bütün yapıtta yazarın, gündelik yaşantıları ve savaş olaylarını gözler önüne serdiği tek bir "ruhsal durum" vardır. Ama bu ruhsal durum hiçbir yerde, bizim özenli bir müzik biçemi birliği oluşturmaya çalışarak göstermeyi denediğimiz olayın düzenlenmesindeki gibi, ayrı öğeleri birleşik, birbirine kenetlenmiş, bozulmaz bir örgensel yapıda kaynaştıran açık seçik ve anlamlı bir kavram düzeyine yükseltilememiştir.

Bir müzikçi olmamakla birlikte, kendimi, hiç durmadan müziğin içinde buluyorum.

Bir bestecinin yaratıcı yapıtı beni hep ilgilendirmiştir. Ama Konservatuvar'da öğretilenler açısından, yani bestecinin düşüncelerindeki "geliştirim" incelikleri — orada öğretilen müzik türlerinin bölümleri ve müzik yapısının genel kuralları açısından değil.

Bir müzik imgesinin doğuşundaki "gizem", ezginin ortaya çıkışı ve bestecinin çevresindeki dünyayı dolduran bağlantısız seslerin ve geçici ilişkilerin kargaşasından yükselen büyüleyici uyum ve birliğin oluşumu hep merakımı uyandırmıştır.

Prokofiev'in nasıl olup da, yalnız kendisine düşen saniyelerin sayısını bilerek ve yazılı gereci iki (en çok üç) kez görerek, ertesi güne tüm bölümün genel tartımını değil, aynı zamanda kurgu gelişiminin en ince ayrımlarını da ortaya koyan vurgu ve durgulara kusursuz ve tam olarak uyan müziği hazırladığını hep merak etmişimdir.

Buradaki uygunluk "vurguların eşleştirilmesi" — yâni görüntü ve müzik arasındaki uygunluğu kurmanın ilkel yöntemi değildir, tersine görsel imgelerle örgensel ve duyusal bir biçimde kaynaşan müziğin şaşırtıcı ezgilerinin bir arada çalınmasıyla ortaya çıkan gelişimidir.

Renkli filmi (yâni hem müzik, hem de renkle çalışmayı) konumuzun dışında bırakarak, sesli filmde çalışmaya istekli bir yönetmen gibi perdeye müzik yazmaya koyulan bir besteci de, Prokofiev'deki kadar gelişmiş olması gerekmese de, bu yeteneğe sahip olmalıdır diyoruz.

Şimdilik irdelemeyi, Prokofiev'in kendisine verilen kurgulanmış film bölümüne yapısal-tartımsal eşdeğerleri bulmak için kullandığı yöntemlerin çözümlemesiyle sınırlayacağım.

Gösterim salonu karartılır...

Film perdede oynamaya başlar....

Ve Prokofiev'in kusurları bağışlamayan uzun parmakları, tam bir Mors telgrafçısı gibi, koltukta trampet çalmaya başlar...

Bizi düzenlemeye (kompozisyona) götüren en doğru yol budur. Bu, "yapı ustasını" soyut önyargılardan olduğu kadar isteğe bağlı davranışlardan da korur, her seferinde yeni yapıtın diri özüne yaklaşım olanağı sağlar, alışılmışlığa, kolaycılığa ve kalıpçılığa kaçmasını önler.

Korkunç İvan'ın I. Bölümü'yle elde edilen başarı ve üne karşın, Eisenstein'ın son filminin çekimi onun sinema sanatçılığı uğraşını sona erdirecek kadar sert bir biçimde durduruldu. II. Bölüm gösterilemez yargısıyla rafa kaldırılıp, III. Bölüm'ün bitirilmiş parçaları da yokedilince, o sırada sağlığı çok bozuk olan Eisenstein son yıllarında kuramlarına ve öğretim işine geri döndü. Bu açıdan 1946 ve 1947 yılları çok verimliydi. Geçirdiği ilk yürek sıkışmasından sonra, uzun zamandır bir yana bıraktığı kitaplarını ve düşüncelerini hızla tamamlamaya girişti. Ölümünden sonra yayımlanmasını tasarladığı anıları üzerinde çalıştı, VGIK'deki yönetmenlik derslerine yeniden başladı. Yukardaki (stenoyla tutulmuş) ders 1946 Noel Günü öğrenci-yönetmenler sınıfına verilmiştir.

SERGEY EISENSTEIN'IN YAYIMLANMIŞ YAZILARI (1922-1964) İngilizce Çevirilerindeki Notlarla Birlikte

Bu dizin (Venyamin Vişnevsky ve Pera Ataşeva tarafından düzenlenen) *Izbranniye stat'i*'de yayımlanan ve R. Yurenev tarafından basıma hazırlanan kaynakçadan alınmıştır; İngilizce ve Rusça olarak yapılan görüşmeler burada yer almamaktadır. —*J.L.*

Yayımlandığı yerin belirtilmediği durumlarda, bu Moskova olarak anlaşılmalıdır.

1922

1. *Zrelişça* Yayımcılarına Mektuplar, 1922, No. 6, s. 26. Aksyonov'un Tairov'la ilgili yazısı hakkında yorumlar içeren bu mektup, N. Foregger, V. Mass, S. Yutkeviç ve S. Eisenstein'ın imzalarını taşımaktadır.

1923

2. MONTAGE OF ATTRACTIONS (Çarpıcı Kurgu), *Lef* dergisi, 1923, No.3, s. 70-75. Seçilen bazı bölümlerin çevirisi *Film Duyumu*'nda yer almaktadır. (s.185-188.)

1924

3. ABOUT WEST (Batı Hakkında) *Zrelişça*'da, 1924, No.83-84. Kuleşov'un yeni filmi, *Adventures of Mr West in the land of the Bolsheviks* konusunda.

1925

4. *Kino-nedelya* yayıncılarına mektup, 1925, No.2. E.'ın Proletkult'dan ayrılması konusunda V. Pletnyov'la bir tartışma.
5. *Kino-nedelya* yayıncılarına mektup, 1925, No.10. Tartışmanın süren bölümü.
6. ARE CRITICS NECESSARY? (Eleştirmenler Gerekli mi?) *Novyi zritel* dergisinde, 1925, No.13, s.6. Bir soru belgesine yanıtlar.
7. ON THE QUESTION OF A MATERIALIST APPROACH TO FORM (Biçime Özdekçi Yaklaşım Sorunu) *Kino-Jurnal ARK*'da, 1925, No.4-5, s.5-8 *Strike* (Grev) ve Dziga Vertov'un kuramları hakkında.
8. THE METHOD OF MAKING WORKERS FILMS (İşçi Filmleri Yapmanın Yöntemi) *Kino*'da 11 Ağustos 1925. Çeviri *Sinema Sanatı*'nda yer almaktadır, s. 18-20.

1926

9. WHAT THEY SAY ABOUT "BATTLESHIP POTEMKIN" ("Potemkin Zırhlısı" Hakkında Söylenenler) *Sovietskii ekran*' da, 1926, No.2, s.10. Bir soru belgesine yanıtlar.
10. WHAT WAS SAID ABOUT "BATTLESHIP POTEMKIN" ("Potemkin Zırhlısı" Hakkında Neler Söylendi) *Veçernaya Moskva*'da, 1 Şubat 1926. Bir soru belgesine kısa yanıt.
11. "POTEMKIN" THROUGH THE GERMAN CENSORSHIP (Alman Denetiminde "Potemkin"), *Sovietskoye kino*, 1926, No.3, s.14-15. E. ve Tisse'nin Berlin öyküsü.
12. NOT AT ALL ODD, ABOUT KHOKHLOVA (Hiç de Garip Değil, Koklova Hakkında) *Kino*'da, 30 Mart 1926, *A.Khokhlova* kitapçığında yeniden basılmıştır, 1926, s. 5-9.
13. GERMAN CINEMA (Alman Sineması) *Vestnik rabotnikov iskusstvo*'da, 1926, No.10, s.8-9.
14. S. EISENSTEIN ABOUT S. EISENSTEIN (S. Eisenstein S. Eisenstein'ı Anlatıyor) *Berliner Tageblatt*'da, Berlin, 7 Haziran 1926. Bu gazete için yazılan özyaşam öyküsü. Çevi-ri *Sinema Sanatı*'nda yer almaktadır. s.14-17.

15. FIVE EPOCHS (Beş Dönem) *Pravda*'da, 6 Temmuz 1926. *The General Line* tasarısı ile ilgili.
16. ON THE ROAD OF SOVIET FILMS (Sovyet Filmleri Yolunda) , *Raboçaya Moskva*'da 15 Temmuz 1926. Bir soru belgesine yanıtlar.
17. ON THE POSITION OF BELA BALAZS (Bela Balazs'ın Konumu Üzerine), *Kino*'da 20 Temmuz 1926. Balazs'ın "on the future of the film" yazısına yanıt.
18. BELA FORGETS THE SCISSORS, (Bela Makası Unutuyor), *Kino*'da, 10 Ağustos 1926: Balazs'la yapılan tartışmanın devamı.
19. THE TWO SKULLS OF ALEXANDER THE GREAT (Büyük İskender'in İki Kafatası), *Novyi zritel*'de 1926, No.35, s.10. "Theatre or Cinema?" konusundaki bir soru belgesine yanıt.
20. *Molot* yayıncısına mektup, Rostov-na-Don, 26 Kasım 1926. *The General Line*'ın çekiminde emeği geçenlere teşekkür.

1927

21. *Novyi zritel* yayıncılarına mektup, 1927, No.2. E.'ın *Molot*'a yazdığı mektup konusunda yayımcı açımlamalarına itirazlar.
22. WHAT THE DIRECTORS SAY (Yönetmenlerin Söyledikleri) *Komsomolskaya pravda*, 21 Eylül 1927. Bu gazetenin düzenlediği opera yarışmasıyla ilgili soru belgesine yanıt.
23. THE FUTURE OF SOVIET CINEMA (Sovyet Sinemasının Geleceği) *Krasnaya Panorama*, Leningrad, 1927, No.40, s.7-8.
24. FILM AND THE DEFENCE OF THE COUNTRY (Film ve Ülkenin Savunması) *Sovietskoye kino*'da, Leningrad, 1927, No. 7, s.6. Yıldönümüyle ilgili soru belgesine yanıt.
25. TO EACH HIS OWN (Herbiri Kendi Başına), *Krasnaya gazeta*'da, Leningrad, 20 Ekim 1927. Film sorunlarıyla ilgili parti konuşmaları.
26. WHY "OCTOBER" IS LATE? ("Ekim" Neden Geç Kaldı?) *Kino*'da, 20 Aralık 1927. *Kino*'dan seçilen parçaların çevirisi. (Londra, 1960) s. 238-239.

27. S.M. EISENSTEIN ON "OCTOBER" (S.M. Eisenstein "Ekim" Üzerine) *October* (Ekim) kitapçığında, *October* adıyla yeniden basıldı (Vladivostok 1928).
28. GIVE US A STATE PLAN (Bize Durum Yöntemi Verin), *Kino-front*'da, 1927, No.13-14, s.6-8. *Izbranniye stat'i*'de yeniden basıldı (1956).

1928

29. WHAT WE EXPECT FROM THE PARTY CONFERENCE ON FILM QUESTIONS (Film Sorunlarıyla İlgili Parti Konuşmalarından Neler Bekliyoruz), *Sovietskii ekran*'da, 1928, No.1, s. 6.
30. LITERATURE AND CINEMA (Yazın ve Sinema), *Na literaturnom postu*'da, 1928, No.1 s. 71-73. İki sanat arasındaki ilişkilerle ilgili sorulara yanıt.
31. FOR A SPECIAL SECTION (Özel Bir Bölüm İçin) *Kino-front*'da, 1928, No.1, s.2-5 Film çalışmaları için özel bir bölümün oluşturulmasıyla ilgili bir tartışma.
32. IN THE BATTLES FOR "OCTOBER" ("Ekim" İçin Verilen Savaşım), *Komsomolskaya pravda*'da, 7 Mart 1928.
33. HOW WE MADE "OCTOBER " ("Ekim"i Nasıl Çektik), *Veçernaya Moskva*'da, 8 Mart 1928. E. ve Alexandrov'un imzalarıyla.
34. FOR WORKERS' FILMS, *Revolutzia i kultura*'da 1928, No. 3-4, s.52-56.
35. OCTOBER, *Kino*'da, 13 Mart 1928. E. ve Alexandrov'un imzalarını taşıyan senaryodan seçilmiş bölümler. Çevirisi *Daily Worker*'da yayımlanmıştır. (New York), 3 Kasım 1928.
36. OUR "OCTOBER", ACTED AND NON - ACTED, *Kino*'da, 13 ve 20 Mart 1928. İkinci Bölüm E. ve Alexandrov'un imzalarını taşımaktadır.
37. FOR A SOVIET CINEMA, *Na Literaturnom Postu*'da, No.4, s.15-18.
38. WE'RE WAITING, *Komsomolskaya pravda*'da, 1 Nisan 1928. Yakında gösterime girecek olan *Ekim* filmi üzerine; E. ve Alexandrov imzasıyla.
39. GENERAL LINE, *Komsomolskaya pravda*'da, 30 Nisan 1928. E. ve Alexandrov imzasıyla.

40. THE FUTURE OF SOUND FILMS. A STATEMENT. *Zhizn iskusstvo*'da, Leningrad, 1928, No. 32, s. 4-5, ve *Sovietskii ekran*'da 1928 No. 32, s. 5. E., Pudovkin ve Alexandrov imzasıyla. Çevirisi New York *Herald Tribune*'da, 21 Eylül 1928; New York *Times*'da, 7 Ekim 1928; *Close-Up*'da (Territet), Ekim 1928; New York *Sun*'da 5 Haziran 1930; ve *Film Biçimi*'nde s. 257-259.
41. THEATRICAL TRASH AND NEW WEAPONS OF CULTURE. QUESTIONNAIRE: HOW CAN WE USE THE SOUND FİLM, *Sovietskii ekran*'da, 1928, No. 34, s.6.
42. THE UNEXPECTED JUNCTION, *Zhizn iskusstvo*'da, Leningrad, 1928, No.34, s. 6-9. Çeviri *Film Biçimi*'nde yer almaktadır, s. 31-41.
43. HOW WE ARE MAKING "GENERAL LINE", *Vechernaya Moskva*'da, 5 Ekim 1928.
44. TWELFTH, *Sovietskii ekran*'da, 1928, No. 45, s. 4-5. E. ve Alexandrov imzasıyla.
45. LE CORBUSIER VISITS S.M. EISENSTEIN, *Sovietskii ekran*'da, 1928, No.46, s. 5. "R-k" takma adıyla.
46. Açık Mektup, *Izvestia*'da, 11 Kasım 1928, s. 5. Yabancı basında yeralan E.'ın yurtdışına "kaçtığı" bildirimi üzerine.
47. "GENERAL LINE" *Gudok*'da, 21 Kasım 1928.
48. ONE, TWO, THREE-PANICKERS ARE WE, *Kino*'da, Leningrad, 27 Kasım 1928. E. ve Alexandrov imzasıyla.
49. "GENERAL LINE" *Izvestia*'da, 6 Aralık 1928. E. ve Alexandrov imzasıyla.
50. MY FIRST FILM, *Sovietskii ekran*'da, 1928, No. 50, s.10. Yapımını Proletcult'un gerçekleştirdiği Ostrovsky'nin *Enough Simplicity in Every Wise Man*'i için çekilen ("Glumov's Diary") filminin perde arası üzerine.

1929

51. OUTSIDE THE FRAME, Nikolai Kaufman'ın *Japanese Cinema*'sına yazılan sonsöz, 1929, s.72-92. Çevirisi ("The Cinematograph Principle and Japanese Culture" adıyla) *Transition*'da (Paris) Haziran 1930; *Experimental Cinema*'da yeniden yayımlandı, No. 3, 1932; *Film Biçimi*'nde s. 42-59; *Film: an Anthology*'de (New York 1959).

52. FOREWORD, Guido Seeber'in *Der Trickfilm*'in Rusça çevirisine, 1929, s.3-8 Çevirisi ("The New Language of Cinematography" adıyla) *Close Up*'da, Mayıs 1929; *Sinema Sanatı*'nda yeniden yayımlandı. s. 32-34.
53. "GENERAL LINE" *Komsomolskaya pravda*'da, 3 Şubat 1929. E. ve Alexandrov imzasıyla.
54. AN EXPERIMENT UNDERSTOOD BY MILLIONS, *Sovietskii ekran*'da, 1929, No.6, s.6-7 E. ve Alexandrov imzasıyla. *Izbranniye stat'i*'de yeniden basıldı (1956).
55. FATHER MATVEI, *Sovietskii ekran*'da, 1929, No.7. *General Line* filminin çekiminden anılar.
56. ENTHUSIASTIC WORKDAYS, *Rabochaya Moskva*'da, 22 Şubat 1929. *General Line* filminin yaklaşan gösterimi üzerine; E. ve Alexandrov imzasıyla.
57. WITHOUT ACTORS, *Ogonyok*'da, 1929, No. 10, s.10-11. E. ve Alexandrov imzasıyla. Çevirisi *Cinema*'dadır (New York)., Haziran 1930.
58. GTK - VUZ, *Kino*'da, 12 Mart 1929. Film uygulayımını daha yüksek bir eğitim düzeyinde yeniden düzenlemek için öneriler.
59. THREE YEARS, *Literaturnaya gazeta*'da, 1 Temmuz 1929. *General Line*'ın çekimi üzerine; E. ve Alexandrov imzasıyla.
60. ABOUT THE FILM SCHOOL, *Rabis*'de 1929, No. 32, s.6-7.
61. PERSPECTIVES, *Iskusstvo*'da, 1929, No. 1-2, s. 116-122. Önce (E. tarafından *Der Querschnitt*'e hazırlanan, Ocak 1930) Almanca özetinden çevrilerek *The Left*'de (Davneport) 1931 Sonbaharı yayımlanmıştır; yazının bütünü *Sinema Sanatı*'nda yer almaktadır, s. 35-47.
62. THE FILMIC FOURTH DIMENSION, *Kino*'da, 27 Ağustos 1929. Çevirisi *Close Up*'da Mart 1930 ve *Film Biçimi*'ndedir, s. 80-87.
63. THE SOUND FILM HERE, *Rabis*'de 1929, No. 38. s.4.

19 Ağustos 1929'da E., Alexandrov ve Tisse Avrupa ve Amerika'ya yaptıkları bir iş-yolculuğu nedeniyle Sovyetler Birliği'nden ayrıldılar.

64. ON THE FORM OF THE SCENARIO, *Bulletin kinokontori Torgpredstva SSSR v Germanii*'de, Berlin, 1929, No. 1-2, s.29-32, ve *Literaturnaya gazeta*'da 9 Aralık 1929.

65. DER FILM DER ZUKUNFT, *Vossische Zeitung*'da Berlin, 15 Eylül 1929. "Perspectives" yazısının bir başka bölümü *Kapital*' in çekimi tasarısını duyurmak amacıyla yeniden düzenlenmiştir. Seçilen bölümün çevirisi New York *Herald Tribune*'da 22 Aralık 1929'da basılmıştır.
66. DER KAMPF UM DIE ERDE (Berlin 1929). E. ve Alexandrov'un *Eski ile Yeni* filminin senaryosunun çevirisi: Erwin Honig. Çeviri, Lewis Jacobs'un yayımladığı (New York 1934) *Film Writing Forms*'dadır; E.'ın New York *Times*'da 30 Mart 1930'da bir bölümü çevrilen önsözü ("Drehbuch? Nein: Kinonovelle!") No. 64'ün Almancaya çevirisidir.
67. *Film Kurier* yayıncılarına mektup, 17 Ekim 1929. Dubson'un *Giftgas*'ı için bazı sahneleri yönettiği söylentilerini yalanlama.

1930

68. [Soviet Cinema] *Voices of October*'da, (New York 1930) s. 225-239. 1928'de bu kitapta yer alacak olan Joseph Freeman'ın Sovyet Sineması ile ilgili yazısı kapsamında. *Sinema Sanatı*'nda yeniden basıldı, s. 21-31.
69. GENDARMES IN THE SORBONNE, *Kino*'da, 10 Mart 1930. "R.O.Rik" takma adıyla.
70. LES PRINCIPES DU NOUVEAU CINEMA RUSSE, *La Revue du Cinema*'da (Paris), Nisan 1930. E.'ın Sorbonne Üniversitesi'nde yaptığı konuşmanın metni, 17 Şubat 1930.
71. [Methods of Montage] "The Fourth dimension in the Kino: II" adıyla, *Close Up*, Nisan 1930, s. 253-268, yayımlandı. *Close Up*'da çevrilen yazıya ek olarak Londra'da (1929 Güzünde) yazıldı. *Film Biçimi*'nde yeniden basıldı, s. 88-98.
72. OUR FILMS MUST SOUND AND SPEAK, *Za kommunistiçeskoye prosveşçeniye*'de, 18 Eylül 1930.
73. Léon Moussinac'a (Hollywood'dan) mektup *Cinemonde*'da (Paris) 9 Ekim 1930'da yayımlandı.

1931

74. THE DYNAMIC SQUARE, *Close* Up'da, Mart, Haziran 1931 17 Eylül 1930'da geniş film konusundaki tartışmada E.'ın yap-

tığı Hollywood konuşması üzerine; Meksika 'da yazılmıştır. Kısaltılmış çevirisi *Hound and Horn*'da yeniden basıldı, Nisan 1931; bütünü *Sinema Sanatı*'nda yeniden basıldı, s. 48-64.

75. THE PRINCIPLES OF FILM FORM , *Close Up*'da, Eylül 1931, s. 167-181. Almanca taslaktan çeviren: Igor Montagu (Zürih, 2 Kasım 1929); *Experimental Cinema*'da, No.4, 1932; adsız bir Almanca taslaktan genişletilmiş çevirisi ("A Dialectic Approach to Film Form" adıyla) *Film Biçimi*'nde basılmıştır, (Moskova, Nisan 1929) s. 60-79.
76. GIK'a (Guadalajara'dan) mektup, *Kino*'da yayımlandı, 1 Eylül 1931.
77. AMERICAN TRAGEDY, *Proletarskoye kino*'da, 1931, No.9, s.59. "R.O.Rik" takma adıyla.
78. *The Nation* yayıncılarına mektup, 9 Aralık 1931'de yayımlandı. 4 Kasım 1931'deki Edmund Wilson'ın "Eisenstein in Hollywood" adlı yazısına yanıt.

9 Mayıs 1932'de E. ve Tisse Moskova'ya döner.

1932

79. INVESTMENT IN THE BUSINESS OF SOCIALISM, *Za bolşevistskii film*'de, (Mosfilm gazetesi) 16 Mayıs 1932.
80. THE MOST AMUSING, *Sovietskoye iskusstvo*'da, 9 Ağustos 1932. Güldürü sahnelemesi üzerine.
81. OVERTAKE AND SURPASS, *Proletarskoye kino*'da 1932. No. 15-16, s. 20-32. Çeviri ("The Cinema in America: impressions of Hollywood, its life and values" adıyla) *International Literature*'da, Temmuz 1933.
82. OCTOBER AND ART, *Soviet Culture Review*'da, 1932, No. 7-9. Rusçası ("Through Revolution to Art - Through Art to Revolution" olarak (*Soviestskoye kino*'da 1933, No. 1-2, s.34-36; ve *Izbranniye stat'i*'de. İngilizce çevirisi *International Literature*'da yeniden basıldı, Kasım 1933; *Daily Worker*'da (New York) 29 Ocak 1934; ve Marie Seton'da *Sergey M. Eisenstein* (Londra 1952), s. 279-481.
83. MUCH OBLIGED, *Proletarskoye kino*'da, 1932, No. 17-18, s.19-29. Çeviri ("Detective Work in the GIK", "Cinematography *With* Tears" ve "An American Tragedy" olarak *Close*

Up'da, Aralık 1932, Mart ve Haziran 1933; E. ilk çeviriye başka bir yazıdan eklemeler yaptı, yazının özgün biçimi *Film Biçimi*'nde ("A course in Treatment" adıyla çevirildi, s.99-127.

84. IN THE FIRST RANK, *Kino*'da, 6 Eylül 1932. Amsterdam'daki savaş karşıtı toplantıya selâm.
85. DIE ERSTE KOLONNE MARSCHIERT..., *Kino*'da, 18 Eylül 1932. Film işleyimi konusundaki tasarılar üzerine.
86. TO A FOUNDER OF CULTURE, *Kino*'da 24 Eylül 1932. Gorki'nin yazın yaşamındaki 40. yıldönümü kutlamaları.
87. ON DETECTIVE WORK, *Kino*'da, 18 Ekim 1932. Çevirisi *Close Up*'da "Detective Work in the GIK" kapsamına alınmıştır, Aralık 1932.
88. "THE PEOPLE ARE SILENT ...", *Kino*'da, 24 Ekim 1932. Film işleyimi ile ilgili toplumsal örgütleri güçlendirmek için duyulan gereksinim üzerine.
89. ON THAT SIDE, *Vechernaya krasnaya gazeta*'da, Leningrad, 26 Ekim 1932.
90. IN THE INTERESTS OF FORM, *Kino*'da, 12 Kasım 1932.

1933

91. PANTAGRUEL IS BORN, *Kino*'da, 4 Şubat 1933. Yaratıcı yöntem üzerine.
92. "KINO" HAS A PROUD SOUND, *Kino*'da, 16 Şubat 1933. Yönetimle ilgili sorulara yanıtlar.
93. IN PLACE!, *Kino*'da, 10 Mart 1933, Yönetmen ve senarist arasındaki ilişkiler üzerine.
94. DEATH TO BLYAMBAM!, *Kino*'da, 28 Mart 1933. *Kino*'daki yetersiz fotoğraf baskıları hakkında yorumlar.
95. THE MISTAKE OF GEORGES MELIES, *Sovietskoye kino*'da, 1933, No. 3-4, s. 63-64 Vladimir Nilsen'in *Technique of Processfilming*'ine önsöz, (1933).
96. INTRODUCTION, *Za bolshevitskii film*'de, 15 Nisan 1933. yeniden doğuş konusunda.
97. SORTIE BY CLASS FRIENDS, *Kino*'da, 22 ve 28 Haziran 1933. S. Bartenev ve M. Kalatozov'un bir yazısına yanıt. "Image and dramatic structure in Eisenstein's work", *Kino*'da 16 Haziran 1933.

98. GRANITE OF FILM SCIENCE, ON THE METHOD OF TEACHING THE SUBJECT OF DIRECTION, *Sovietskoye kino*'da, 1933 No. 5-6, s. 58-67; No. 7, s. 66-74; No. 9, s. 61-73. GIK film-yönetmenliği ders programı.
99. FASTIDIOUS BRIDE, *Literaturnaya gazeta*'da, 29 Haziran 1933. Çeviri ("The Difficult Bride"olarak) *Film Art*'da (Londra) Bahar 1934.
100. MASCOW THROUGH THE AGES, *Literaturnaya gazeta*'da, 11 Temmuz 1933. Yeni bir film için düşünce ve tasarılar.
101. MOSCOW, *Sovietskoye iskusstvo*'da, 20 Temmuz 1933. Yeni bir film tasarısı.
102. FILM AND CLASSICS, *Literaturnaya gazeta*'da, 23 Aralık 1933. Sinema konusunda, konuyla ilgili tüm sendikaların katıldığı toplantıdaki sorulara yanıtlar.

1934

103. FOR HIGH IDEALS, FOR FILM CULTURE! *Kino*'da, 22 Ocak 1934. 17. Parti Meclisine, *Moscow*'un tasarısı ve GIK çalışmalarıyla ilgili olarak verilen bilgiler.
104. I OWE ALL TO THE PARTY, *Rabis*'de, 1934, No.1, s. 22.
105. THE AMERICAN WORKERS' FILM AND PHOTO LEAGUE, *Kino*'da, 10 Şubat 1934. Pera Ataşeva ve Edward Tisse ile ortaklaşa imzalı.
106. QUE VIVA MEXICO!, *Experimental Cinema*'da, New York, 5, 1934, s. 5-13, 52. E. ve Alexandrov'un 1931'de yazdığı Meksika filminin taslağı. Eisenstein'ın *Que Viva Mexico*'sunda yeniden basıldı (Londra 1951).
107. ON FASCISM, GERMAN FILM ART AND REAL LIFE, Alman Yaymaca Bakanı, Dr. Goebbels'e Açık Mektup, *Literaturnaya gazeta*'da, 22 Mart 1934. Yaymaca bakanının Şubat 1934'de Alman film yapımcılarına verdiği söyleve yanıt. Çeviriler: *International Theatre*'da, Ekim, 1934; *Film Art*'da, Londra, Kış 1934; ve New York *Times*'da, 30 Aralık 1934.
108. "E!" ON THE CLARITY OF FILM LANGUAGE, *Sovietskoye kino*'da 1934, No. 5, s. 25-31. Çeviri: *Film Biçimi*'nde ("Film Dili" adıyla), s. 128-144.

109. INCOMPARABLE. *Literaturnaya gazeta*'da, 18 Haziran 1934. *Chelyuşin*'in yiğitliği üzerine.
110. SIKO, *Kino*'da, 28 Haziran 1934. Yönetmen Siko Palavandişvili'nin yaşam öyküsü.
111. METRO, MOSCOW, LITERATURE, *Pravda*'da, 17 Ağustos 1934.
112. END OF THE MANSARD ROOF, *Izvestia*'da, 19 Ağustos 1934. Sovyet Yazarları Birinci Kongresi'ne gönderilen senaryo sorunları konusunda; *Izbranniye stat'i*'de yeniden basıldı.
113. WITH THE WEAPON OF CINEMA, *Komsomolskaya pravda*'da, 7 Kasım 1934. Savunmada filmin rolü üzerine.
114. AT LAST!, *Literaturnaya gazeta*'da, 18 Kasım 1934. Sovyet sineması gelişiminin üç aşaması ve bu üçünün bileşimi olarak *Çapayev* üzerine. Çeviri: ("Yeni Sovyet Sineması; dördüncü döneme girerken" adıyla) *New Theatre*'da, New York, Ocak 1935.
115. FINISH OFF THE ENEMY, *Komsomolskaya pravda*'da, 4 Aralık 1934. Kirov'un canına kıyılışı üzerine.
116. THE MIDDLE OF THREE, (1924-1929) *Sovietskoye kino*'da, 1934, No. 11-12, s. 54-83. Çeviri: ("Tiyatrodan Geçerek Sinemaya" adıyla) *Theatre Arts Monthly*'de, New York, Eylül 1936, ve *Film Biçimi*'nde s. 15-30.
117. KOMSOMOLS IN CINEMA, *Kommunist*'de, Odessa, 5 Aralık 1934. Odessa stüdyolarındaki çalışmalar üzerine.
118. PAUL ROBESON, *Pravda*'da, 23 Aralık 1934.
119. GTK - GIK - VGIK, PAST - PRESENT - FUTURE, *Sovietskoye kino*'da, 1935, No. 1, s. 54-60. Sinema Okulunun kuruluşunun 15. yıldönümü üzerine. *Izbranniye stat'i*'de (1947'de E. tarafından yayına hazırlanarak) yeniden basıldı. Çeviri: *Sinema Sanatı*'nda s. 65-74.
120. THE MOST IMPORTANT OF THE ARTS, *Izvestia*'da, 6 Ocak 1935. Sovyet film işleyiminin 15. yıldönümü üzerine; *Quinze ans de cinématographie soviétique* için E. tarafından yeniden düzenlendi, (1935), s. 53-58; genişletilmiş biçimiyle *Izbranniye stat'i*'de basıldı.
121. IN THE DAYS OF THE FIFTEENTH... *Za kommunistiçeskoye prosveşçeniye*'de 15 Ocak 1935.

122. IN THE SIXTEENTH YEAR, *Komsomolskaya pravda*'da, 11 Ocak 1935.
123. THE TRUTH OF OUR EPOCH, *Pravda*'da, 12 Ocak 1935. Bolşoy Tiyatrosu'nda 15. yıldönümü töreninde E.'ın konuşması.
124. CONCLUDING SPEECH AT THE FIRST ALL-UNION MEETING OF CREATIVE WORKERS, *Kino*'da, 17 Ocak 1935; aynı zamanda *Literaturnaya gazeta*'da, 15 Ocak 1935. Seçilmiş bölümlerin çevirisi Seton'un *Eisenstein*'ında, s. 331-335.
125. (Açılış konuşması), *Za bolşoye kinoiskusstvo*'da (1935), s.22-49, 160-165. Çeviri: (E. tarafından yayına hazırlanarak) *Life and Letters To-day*'de (Londra), Eylül-Aralık 1935; *New Theatre and Film*'de (New York), Nisan, Mayıs, Haziran 1936; ve *Film Biçimi*'nde, s. 145-192.
126. WE KNOW WHAT WE MUST DO, *Kino*'da, 15 Ocak 1935.
127. BEZHIN MEADOW, *Komsomolskaya pravda*'da, 5 Şubat 1935. Yeni bir film tasarısı üzerine.
128. PEASANTS, *Izvestia*'da, 11 Şubat 1935. Ermler'in yeni filminin eleştirisi.
129. CINEMA - A MIGHTY WEAPON, *Radioprogramma*'da, 18 Şubat 1935.
130. THE THEATRE OF MEI LAN-FANG, *Komsomolskaya pravda*'da, 11 Mart 1935; Mei Lan-Fang'ın Sovyetler Birliği'ndeki gösterileri nedeniyle VOKS tarafından yayımlanan kitapçık için E. tarafından genişletilerek "The Enchanter Of the Pear Garden" adıyla. Çeviri: *Theatre Arts Monthly*'de (New York), Ekim 1935; Özetlenmiş çeviri: *International Literature*'da, No. 5, 1935.
131. LETTER TO PIONEERS, *Znamya Tryokhgorki*'de, 8 Nisan 1935.
132. THE APRIL DECREE OF THE PARTY - A BASE FOR CREATIVE GROWTH, *Kino*'da, 22 Nisan 1935.
133. FROM THE SCREEN INTO LIFE, *Komsomolskaya pravda*'da, 27 haziran 1935. Başkaldırının 30. yıldönümünde, E.'ın anlattığı biçimiyle *Potemkin*'in çekim öyküsü.
134. OURS, *Kino*'da, 5 Eylül 1935. Ölen Henri Barbusse'ün yaşam öyküsü.

135. I CHALLANGE TO SOCIALIST COMPETITION, *Za bolşevitskii film*'de, 9 Eylül 1935.
136. WE CAN, *Za bolshevitskii film*'de, 9 Eylül 1935. Mosfilm'deki çalışma koşullarına karşı çıkan emekçilere yanıt. *Izbranniye stat'i*'de yeniden basıldı.
137. A SENSIBLE MEASURE, *Kino*'da, 17 Kasım 1935. Mosfilm için yeni yetenekler seçimi üzerine.
138. WE'LL KEEP OUR PROMISE, Kino'da, 23 Kasım 1935.
139. THE YEAR IN ART, *Sovietskoye iskusstvo*'da, 29 Aralık 1935. Bir önceki yıl hangi sanat olaylarının en güçlü etkiyi bıraktığı konusundaki sorulara yanıt; E.'ın yanıtı *Kino* ve Mosfilm'de bazı öfkeli yorumlara yolaçmıştı.

1936

140. IN 1936, *Izvestia*'da, 1 Ocak 1936. Sorulara yanıt.
141. (Önsöz), Vladimir Nilsen'in *The Cinema as a Graphic Art* adlı yapıtına, (1936'da Londra'da çevrildiği zaman); *Theatre Arts Monthly*'de yeniden basıldı, (New York) Mayıs 1938.
142. IN PLACE OF A SPEECH, *Kino*'da, 11 Mart 1936. *Pravda*'da son zamanlarda yayımlanan yazılarla ortaya çıkarılan sanatlarda biçimcilik ve doğalcılık sorunları üzerine.
143. THIS WILL BE A FILM ABOUT HEROIC CHILDREN, *Za kollektivizatziyu*'da, 18 Mart 1936.
144. "BEZHIN MEADOW", *Krestyanskaya gazeta*'da, 31 Mart 1936.
145. PROGRAMME FOR TEACHING THE THEORY AND PRACTICE OF DIRECTION, *Iskusstvo kino*'da, 1936, No. 4, s. 51-58. Çeviri: *Life and Letters To-day*'de (Londra) Haziran, Temmuz 1936; ve *Lessons with Eisenstein*'da (Londra 1962).
146. ABOUT MYSELF — ALOUD, *Kino*'da, 6 Mayıs 1936. Sanatta biçimcilik ve doğalcılık konusundaki geçerli tartışmalara ilişkin olarak yapıtının çözümlenmesi üzerine.
147. A SCENARIO GENIUS FOR THE FUTURE, *Kino*'da, 17 Haziran 1936. SSCB için önerilen anayasa üzerine.
148. THE GREATEST CREATIVE HONESTY, *Kino*'da, 22 Haziran 1936. Gorki'nin ölümü üzerine. Çeviri: *Notes of a Film Director*'da, s. 138-140.

149. Kino yayıncılarına mektup, 17 Ağustos 1936.
150. PUNISH THE MURDERER, *Sovietskoye iskusstvo*'da, 23 Ağustos 1936.
151. PAUL ROBESON, *Rabochaya Moskva*'da, 20 Aralık 1936. Robeson'un Moskova konserleri üzerine.

1937

152. Izvestia yayıncılarına mektup, 8 Şubat 1937. E.'ın tutuklanması hakkında yabancı basında yer alan söylentileri yalanlama.
153. THE MISTAKES OF "BEZHIN MEADOW", *Sovietskoye iskusstvo*'da, 17 Nisan 1937, Bejin Bataklığı *Filmi Hakkında* kitapçığında (1937); ve *Izbranniye stat'i*'de, Çeviri: *International Literature*'da, No. 8, 1937; Seton'un *Eisenstein*'ında yeniden basıldı, s. 372-377.
154. WHY DID "BEZHIN MEADOW" FAIL? *Vechernaya Moskva*'da, 25 Nisan 1937. E.'ın film hakkında Mosfilm tartışmasındaki konuşması.
155. THE EPIC IN SOVIET FILM, *International Literature*'da, No. 10-11, 1937. *Roman-gazeta*'dan çevrilen biçimiyle, Vsevolod Vişnevski'nin *We the Russian People* senaryosuna giriş (1938); E.'ın yazısının Rusça aslı *Izbranniye stat*'i'de yayımlandı; *Voprosi kinodramaturgii* III yeniden basıldı (1959).
156. RUSS, *Znamya*'da, 1937, No.12. E. ve Pyotr Pavlenko'nun senaryosu (sonradan *Aleksandr Nevski* olarak çekildi).
157. IMAGE OF ENORMOUS HISTORICAL TRUTH AND REALITY, *Za bolshevistskii film*'de, 27 Aralık 1937. *Lenin'in October* üzerine.

1938

158. LAND OF THE SOVIETS, *Kino*'da, 17 Şubat 1938, Schub ve Tisse'nin yeni filmi üzerine.
159. THE FILM OF ALEXANDER NEVSKY, *Krasnyi Oktyabr*'da, Sizran, 28 Haziran 1938. E. ve D. Vasiliev imzasıyla, Pereyaslavl-Zalesski'de bir film çekimi üzerine bir yazı.

160. *Teatr* yayıncılarına mektup, 1938, No. 7, s. 156-158. Kültür ve Dinlenme Parkı'nda halk tiyatrosu kurma gereksinimi üzerine.
161. ALEXANDER NEVSKY AND THE DEFEAT OF THE GERMANS. *Izvestia*'da, 12 Temmuz 1938. Filmin kökenindeki tarihsel olaylar.
162. WHAT FILM-DIRECTORS ARE MAKING. *Proletarskaya pravda*'da. Kalinin, 26 ağustos 1938. Bir soru belgesine yanıtlar.
163. PATRIOTISM IS OUR THEME. *Kino*'da. 11 Kasım 1938. *Izbranniye stat'i*'de yeniden basıldı. Çeviri: *International Literature*'da, No. 2, 1939, ve *Daily Worker*'da, (New York), 1 Nisan 1939.
164. WE ARE READY FOR ANY TASK, *Za bolshevitskii film*'de, 11 Kasım 1938. *Alexandr Nevski*'yi çeken takım üzerine.
165. ALEXANDER NEVSKY, *Gudok*'da, 14 Kasım 1938.
166. A FILM ON THE GREAT PATRIOTISM OF THE RUSSIAN PEOPLE. *Krasnaya gazeta*'da, Leningrad, 29 Kasım 1938.
167. NOTES OF A DIRECTOR, *Ogonyok*'da, 1938, No. 22, s. 20-21. *Aleksandr Nevski*'nin nitelikleri ve onun hakkındaki filmin öyküsü.
168. WE AND THEY, *Kino*'da, 5 Aralık 1938. Griffith, Chaplin, Flaherty ile tanışma üzerine.
169. HIS LIFE WAS A VICTORY, *Sovietskoye iskusstvo*'da, 16 Aralık 1938. Çakalov'un ölümü üzerine.
170. ENTHUSIASM IS THE BASIS OF CREATIVE WORK. *Young masters of Art* adlı bir derlemede (1938) s. 56-57. *Izbranniye stat'i*'de yeniden basıldı.
171. ALEXANDER NEVSKY. (1938) s. 76. E. ve Pyotr Pavlenko tarafından senaryoya verilen üçüncü ve son biçim; *Historical scenarios*'da (1946), *Selected Scenarios of Soviet Cinema*'da (1950), cilt, IV; (1951), cilt III; pavlenko'nun *Film Scenarios*'unda (1952); Pavlenko'nun *Plays and Film Scenarios*'unda (1954) yeniden basıldı.

1939

172. MONTAGE IN 1938. *Iskusstvo kino*'da, 1939, No. 1, s. 37-49. Lev Kuleşov'un *Fundamentals of Film Direction*'ında (1941) ve *Izbranniye stat'i*'de yeniden basıldı. Çeviri, *Life and Letters To-day*'de Haziran - Kasım 1939, *Film Duyumu*'nda I. Bölüm olarak ("Sözcük ile Görüntü" adıyla, s.23-68), ve *Notes of a Film Director*'da yer almaktadır.
173. BOOM YEAR FOR SOVIET CINEMA, *Raboçii krai*'de, Ivanovo, 1 Ocak 1939.
174. CORRECT PRINCIPLE, *Kino*'da, 5 Ocak 1939.
175. TO THE GLORY OF THE COUNTRY, *Sovietskoye iskusstvo*'da, 4 Şubat 1939. Yaratıcı sorumluluk üzerine.
176. WITH HONOUR WE RECEIVE THE HIGH AWARD, *Za bolshevitskii film*'de, 8 Şubat 1939. Mosfilm'e verilen Lenin Nişanı üzerine.
177. WE SERVE THE PEOPLE, *Izvestia*'da, 11 Şubat 1939. Sinema sanatçılarına verilen son ödüller üzerine. *Izbranniye stat'i* 'de, yeniden basıldı.
178. BEFORE MAKING A FILM ON FRUNZE, *Kino*'da, 23 Şubat 1939. Tasarlanan film *Perekop* ve Proletcult'da Frunze' la tanışma üzerine.
179. PROUD JOY, *Za bolşskii film*'de, 23 Mart 1939. Mosfilm'in onur ödülü üzerine.
180. LENIN IN OUR HEARTS, *Izvestia*'da, 6 Nisan 1939. *1918'de Lenin* üzerine.
181. HELLO, CHARLIE, *Kino*'da, 17 Nisan 1939. Chaplin'in ellinci yaşgünü üzerine. *Izbranniye stat'i* 'de yeniden basıldı. Çeviri: *Notes of a Film Director*'da, s. 197-198.
182. SPEECH AT THE MEETING OF INTELLECTUALS FROM MOSCOW'S STUDIOS, *Kino*'da, 23 Nisan 1939. Stenoyla tutulmuş, yayımlanan bir yazı.
183. THE SOVIET SCREEN (1939), s. 39. New York Dünya Fuarı'nda Sovyet pavyonunda yer alan sergi için yayımlanan bir kitapçıkta (İngilizce olarak).
184. FOREWORD *Soviet Films*'e önsöz 1938-1939 (1939). E.'ın önsözü (İngilizce olarak) Nisan 1939 tarihli.

185. GRANDEUR OF SOVIET AVIATION, *Veçernaya Moskva*'da, 1 Mayıs 1939.
186. 25 AND 15, *Kino*'da, 23 Mayıs 1939. Tisse'nin film yaşamındaki 25. yıl kutlamaları ve E. ile geçen 15 yılı üzerine. *Izbranniye stat'i*'de yeniden basıldı. Çeviri: *Notes of a Film Director*'da, s. 145-149.
187. ON STRUCTURE, *Iskusstvo kino*'da 1939, No. 6, s.7-20. İlk olarak kısaltılmış biçimi *Anthology on film Direction*'da yayımlandı (1939) ve *Izbranniye stat'i*'de yeniden basıldı. Çeviri: *Film Biçimi*'nde ("Filmin Yapısı" adıyla, s.193-240), kısaltılarak *Notes of a Film Director*'da.
188. FILM ABOUT THE FERGHANA CANAL, *Pravda*'da, 13 Ağustos 1939, ve *Istkusstvo kino*'da, 1939, No.9, s.6-7.
189. FERGHANA CANAL, *Iskusstvo kino*'da, 1939, No.9, s.8-10. Pyotr Pavlenko ve E.'ın geliştirimiyle çevirim senaryosu (1-2-3 Ağustos 1939 tarihli); *Voprosi kinodramaturgii* III'de yeniden basıldı (1959). Seçilen bir bölümün çevirisi *Film Duyumu*'nda yeraldı, s.209-218.
190. A REGION BECOMES UNRECOGNIZABLE, *Pravda*'da 2 Eylül 1939. Fergana Kanalı'ndaki inşaatçıların coşkusu üzerine.
191. ALEXANDER NEVSKY, *The Soviet Historical Film* derleminde (1939), s. 14-25. (E. tarafından genişletilerek) *Izbranniye stat'i*'de yeniden basıldı. Çeviri: *Notes of a film Director*'da, s. 32-43

1940

192. PRIDE, *Iskusstvo kino*'da 1940, No. 1-2, s.17-25. Çeviri: *International Literature*'da Nisan - Mayıs 1940, *Anglo-Soviet Journal*'da, Nisan 1941 ve *Film Biçimi*'nde ("Başarı" adıyla) s. 241-259.
193. BIRTH OF A MASTER, *Iskusstvo kino*'da, 1940, No. 1-2, s.94-95. E.'ın, Dovçenko ve yapıtına yazdığı giriş. (1946'da E. tarafından genişletilerek) *Izbranniye stat'i*'de yeniden basıldı. Çeviri: *Notes of a Film Director*'da, s. 140-145.
194. RAGING ARTISTS, *Sovietskoye foto*'da, 1940, No.1.

195. THE MOTHERLAND EMBRACES IT'S WORTHY SONS, *Literaturnaya gazeta*'da, 30 Ocak 1940. Buzkırma gemisi *Sedov*'un geri dönüşünü kutlama.
196. THE SOVIET HISTORICAL FILM, *Pravda*'da, 8 Şubat 1940. *Izbranniye stat'i*'de yeniden basıldı; "The Problem of Soviet Historical Film" adıyla genişletildi ve *Theses of the Addresses...*' de yayımlandı (1940), s.3-15. E.'ın (8 Ocak 1940'da) yaptığı konuşmanın bütünü *Iz istorii kino*'da yayımlandı, No.4, (1961) s.7-27.
197. TWENTY, *20 Years of Soviet Cinematography* derleminde (1940), s.18-31. *Izbranniye stat'i*'de yeniden basıldı.
198. WE ARE TWENTY YEARS OLD, *Soviet Film Art 1919-1939* yıldönümü albümüne (15 Şubat 1940 tarihli) önsöz, s. 5-7. *Izbranniye stat'i*'de yeniden basıldı.
199. NOT COLOURED, BUT OF COLOUR, *Kino*'da, 29 Mayıs 1940. *Izbranniye stat'i*'de yeniden basıldı. Çeviri: *Notes of a Film Director*'da, s. 114-119.
200. AGAIN ON STRUCTURE, *Iskusstvo kino*'da, 1940, No.6, s. 27-32. Çeviri: *Sinema Sanatı*'nda s. 90-106.
201. VERTICAL MONTAGE, (İlk Yazı), *Iskusstvo kino*'da, 1940, No.9, s.16-25. Çeviri II. Bölüm olarak ("Duyumların Eşlenmesi" adıyla) *Film Duyumu*'nda, s.69-101.
202. THE EMBODIMENT OF A MYTH, *Teatr*'da, 1940, No.10, s.13-38. E.'ın, Bolşoy Tiyatrosu'nda *Die Walküre*'yi sahneye koyuş ilkeleri. Özetlenmiş çeviri *Sinema Sanatı*'nda s. 83-89.
203. THE EMBODIMENT OF A MYTH, *Walküre* kitapçığında, 1940. Aynı konunun bir başka geliştirimi.
204. CREATIVE ENCOUNTER WITH WAGNER, *Ogonyok*'da, 1940, No.29, s.18. Çeviri: *Sunday Worker*'da (New York), 20 Nisan 1940.
205. GREAT HAPPINESS, *Trudovaya gazeta*'da, Riga, 24 Ağustos 1940.
206. BEFORE THE PREMIER OF WALKURE, *Veçernaya Moskva*'da, 21 Eylül 1940.
207. GREETINGS TO ARMENIA ON THE VICTORY OF SOCIALISM!, *Kommunist*'de, Erivan, 26 Kasım 1940.
208. WHAT THE STUDIOS ARE WORKING ON, *Izvestia*'da, 27 Kasım 1940. Bir soru belgesine yanıtlar; E.'ın Mosfilm'e yanıtları.

209. FOREWORD, Lev Kuleşov'un *Fundamentals of Film Direction*'ı için yazılan önsöz, (1941); önce *Sovietskii ekran*'da yayımlandı, 1940, No.23, s.12.
210. VERTICAL MONTAGE (İkinci Yazı), *Iskusstvo kino*'da, 1940, No.12, s.27-35. Çeviri III. Bölüm olarak *Film Duyumu*'nda ("Renk ile Anlam" adıyla), s. 103-135.
211. *International Literature* yayıncılarına mektup, Kasım-Aralık 1940. *The Birth of a Nation* üzerine. Rusça olan yazı, Rusça olarak yayımlandı, No.5, 1941.

1941

212. VERTICAL MONTAGE (Üçüncü Yazı), *Iskusstvo kino*'da, 1941, No.1, s.29-38. Çeviri: *Film Duyumu*'nun, IV. Bölümü olarak ("Biçim ve İçerik: Uygulama" adıyla), s. 137-184.
213. FOR FRUITFUL WORK, *Za bolşevistskii film*'de, 1 Ocak 1941.
214. OUR CREATIVE TASKS, *Za bolşevistskii film*'de, 12 Şubat 1941.
215. ON THE SECRETS OF FILM TECHNIQUE, *Illustrirovannaya gazeta*'da, 2 Mart 1941.
216. MEMORABLE DAYS, *Izvestia*'da, 18 Mart 1941.
217. FORWARD!, *Za bolşevistskii film*'de, 21 Mart 1941. Korkunç Ivan filminin duyurusu.
218. JUSTIFICATION FOR CONFIDENCE, *Kino*'da, 21 Mart 1941.
219. FILM ABOUT IVAN GROZNY, *Izvestia*'da, 30 Nisan 1941. IV. Ivan'ın tarihsel rolü üzerine.
220. HEIRS AND BUILDERS OF WORLD CULTURE, *Pravda*'da, 30 Nisan 1941. Sovyet sinema sanatçılarının sorum-lulukları üzerine.
221. THREE DIRECTORS, 1. Bir adam ve filmi (Mikhail Romm); 2. Özgün bir usta (Friedrich Ermler); 3. Sanatçı-Bolşevik (Alexander Dovçenko); *Iskusstvo kino*'da, 1941, No. 5, s. 32-37.
222. IVAN GROZNY, *Veçernaya Moskva*'da, Haziran 1941. Mosfilm'de parti üretim toplantısında E.'ın konuşmasının bazı bölümlerini de kapsayan bir haber parçası.

223. LET US MAKE EVEN STRONGER THE MILITARY MIGHT OF OUR COUNTRY *Za bolşeviststkii film*'de, 3 Haziran 1941. Üçüncü beş yıllık plan için Devlet-Kredisi üzerine.
224. COMMENTS ON YOUNG CINEMATOGRAPHERS, *Pravda*'da, 16 Haziran 1941. *Izbranniye stat'i*'de yeniden basıldı.
225. "THE DICTATOR", CHARLIE CHAPLIN'S FILM, *Kino*'da, 27 Haziran 1941. Çeşitli değişikliklerle, 1941 Haziran ve Temmuz'unda birkaç gazetede yeraldı; *Izbranniye stat'i*'de yeniden basıldı. Çeviri: *Notes of a Film Director*' da s.199-202.
226. A JUST MATTER, *Kino*'da, 27 Haziran 1941.
227. ORGANISATION AND DISCIPLINE, *Za bolşevistskii film*'de, 1 Temmuz 1941. Savaş koşullarına Mosfilm'in uyum sağlaması.
228. FASCIST BEASTLINESS ON THE SCREEN, *Krasni voin*' de, 11 Temmuz 1941.
229. DESTROY, SMASH THE VILE INVADERS, *Krasni flot*' da, 18 Temmuz 1941.
230. HITLER SQUEEZED IN THE PINCERS, *Kino*'da, 18 Temmuz 1941. SSCB ve İngiltere'nin, Almanya'ya karşı güçlerini birleştirme anlaşması üzerine.
231. CINEMA AGAINST FASCISM, *Pravda*'da, 8 Ekim 1941. Faşizme karşı yabancı filmler üzerine.
232. FASCISM MUST AND SHALL BE DESTROYED, (İngilizce) bir derlemde, *In Defence of Civilization Against Fascist Barbarism* (1941).
233. *To Brother Jews of All the World* adlı bir kitapçıkta yer alan bir konuşma. Filme alınmış konuşmanın bir metni.

1942.

234. FOREWORD, *Film Duyumu*'na önsöz (New York 1942). Çevirisi: *Soviet Russia Today*'de yeniden basıldı, Ağustos 1942.
235. TEN YEARS AGO, *Literatura i iskusstvo*'da, 1 Mayıs 1942. Berlin'de, son Hitler-öncesi 1 Mayıs anıları.
236. IVAN GROZNY, *Literatura i iskusstvo*'da, 4 Temmuz 1942. Çeviri: *VOKS bulletin*'de, 1942, No.7-8.

237. FRIENDS OVER THE OCEAN, *Literatura i iskusstvo*'da, 15 Ağustos 1942. Amerikan ve İngiliz sineması konulu bir toplantıya hazırlık.
238. AMERICAN FILMS REFLECT FIGHTING QUALITIES OF AMERICAN PEOPLE. *Information Bulletin*'de, SSCB Elçiliği (Washington), 1942 (Özel Ek). Amerikan ve İngiliz sineması konulu toplantıda yapılan konuşmanın bir bölümü, Moskova, 21-22 Ağustos 1942.
239. "AN AMERICAN TRAGEDY", Makara 10, ve "SUTTER'S GOLD" Makara 4, *Film Duyumu*'nda, s. 191-201. E., Aleksandrov ve Ivor Montagu tarafından 1930'da Hollywood'da yazılmış olan iki taslaktan seçilen parçalar.
240. ROUGH OUTLINE OF THE MEXICAN PICTURE, Upton Sinclair için tasarlanmış, *Film Duyumu*'nda, s. 203-207.
241. DICKENS, GRIFFITH AND WE, *Amerikanskaya kinematografiya* derleminde: D. U. Griffith (1944) s. 39-88. (E.'ın tasarladığı *Three Masters* için 1946'da yaptığı düzeltimlerle) *İzbranniye stat'i*' de yeniden basıldı. Çeviri: *Film Biçimi*'nde s. 260-336.
242. THE PERFORMANCE STIRS AND TOUCHES, *Kazakhstanskaya pravda*'da, Alma-Ata, 6 Ağustos 1944, Puccini'nin *Madame Butterfly*'ının Alma-Ata yapımı üzerine.
243. IVAN GROZNY (1944), s.189. Geliştirim senaryosu. Çeviri: *Life and Letters*'da, Kasım Aralık 1945; Ocak-Temmuz 1946; değişik bir çeviri 1963'de New York ve Londra da yayımlandı.

1945

244. OUR WORK ON THE FILM, *Izvestia*'da, 4 Şubat 1945. *Ivan Grozny*, I. Bölüm. Çeviri: *Film Chronicle*'da, Şubat 1945.
245. IN A REGISSEUR'S LABORATORY, *Film Chronicle*'da Şubat 1945. Düzeltilmiş çeviri *Film Biçimi*'nde s. 341-346. Rusça aslı *Iskusstvo kino*'da No.2, 1957.
246. THE GREATEST OF STATESMEN, *Ogonyok*'da, 1945, No. 9-10, s.14. *Korkunç Ivan*'da IV. Ivan imgesi üzerine, I. Bölüm.

247. THE LIBERATION OF FRANCE, *Sovietskoye iskusstvo*'da, 19 Nisan 1945. Yutkeviç'in yeni film derlemesi üzerine. *Izbranniye stat'i*'de yeniden basıldı. Seçilen bazı bölümler *Films Beget Films*'de çevrildi (Londra 1964), s. 70.
248. REBIRTH, *Literaturnaya gazeta*'da, 23 Haziran 1945. Leningrad'ın yeniden kurulması üzerine. *Izbranniye stat'i*'de yeniden basıldı.
249. IN CLOSE UP, *Iskusstvo kino*'da, 1945, No.1 s. 6-8. Çeviri: *Sinema Sanatı*'nda s. 148-153.
250. CHARLIE THE KID, *Charles Spencer Chaplin* derleminde (1945), s.137-158. (E. tarafından, tasarladığı *Three Masters* için genişletilerek, 1946'da) *Izbranniye stat'i*'de yeniden basıldı. Çeviri: *Sight and Sound*'da, Bahar, Yaz 1946; *Sinema Sanatı*'nda, s.107-137; bir başka çeviri *Notes of a film Director*'da, s.167-197.

1946

251. PRKFV, *Sergei Prokofiev: His Musical Life*'a giriş bölümü, Israel Nestyev (New York, 1946); genişletilmiş Rusça aslı *Izbranniye stat'i*'de yayımlandı, (genişletilmiş biçiminin) çevirisi: *Notes of a Film Director*'da, s. 149-167.
252. ABOUT THE FILM "IVAN GROZNY", *Kultura i zhizn*'de, 20 Ekim 1946. *Ivan Grozny*, Bölüm II'deki yanlışların çözümlemesi. Çeviri: Seton'un *Eisenstein*'ında, s. 460-463.
253. HOW I BECAME A DIRECTOR, *Kak ya stal rezhisserom* derleminde (1946), s. 276-292. Sonunda tiyatro ve sinemada çalışmasına yol açan bir izleyici olarak deneyimleri. *Izbranniye stati*'de yeniden basıldı. Çeviri: *Notes of a Film Director*'da, s. 9-18.

1947

254. PURVEYORS OF SPIRITUAL POISON, *Kultura i zhizn*'de, 31 Temmuz 1947. Çeviri: *Sight and Sound*'da, Güz 1947.
255. TO THE SOVIET MILITIAMAN, *Na boyevom postu*'da, 12 Kasım 1947.

1948

256. ABOUT STEREOSCOPIC CINEMA, *Iskusstvo kino*'da, 1948, No.2, s.5-7. *Izbranniye stat'i*'de yeniden basıldı. Çeviri: *Penguin Film Review*'da, No.8 (Londra 1949) ve *Notes of a film Director*'da, s. 129-137.

11 Şubat 1948'de Sergey Mikailoviç Eisenstein 50 yaşında öldü.

257. SPECTATOR-CREATOR, *Ogonyok*'da, 1948, No.26 (7 Kasım 1947 tarihli bir taslaktan) *Izbranniye stat'i*'de yeniden basıldı.

1949

258. THIRTY YEARS OF SOVIET CINEMA, AND THE TRADITION OF RUSSIAN CULTURE, *Iskusstvo kino*'da, 1949, No.5, s.7-11 (1947'de Ekim Devriminin 30. Yıldönümü için yazılmıştır). Çeviri: *The Anglo-Soviet Journal*'da, Yaz 1950; *Masses and Mainstream*'de (biraz özetlenerek) "The Soviet Cinema" adıyla yeniden basıldı, Kasım 1950.

1950

259. BIRTH OF A FILM, *Iskusstvo kino*'da, 1950, No.4, s.13-16 (*Potemkin* konulu yazıların yayımlanmamış bir derlemi için 1945'de yazılmıştır); *Izbranniye stat'i*'de yeniden basıldı. Çeviri: *VOKS Bulletin*'de ("The Twelve Apostles" adıyla) 1950, No: 63; *The Cinema* 1952'de (Londra 1952), s. 158-173; öbür çeviriler: *The Hudson Review*'da (New York), Yaz 1951; ve *Notes of a Film Director*'da, s. 18-31.
260. IVAN GROZNY, *Selected Scenarios of Soviet Cinema* derlemında (1950), cilt IV, s. 483-524. Bölüm Bir, çekildiği biçimde; *Selected Scenarios...*'da yeniden basıldı, (1951), c. IV.

1951

261. SIQUEIROS, 1931'de David Siqueiros'un resim sergisinde yapılan bir konuşma *Sigueiros*..'da (Meksika 1951).

1952

262. EVER FORWARD!, *Iskusstvo kino*'da, 1952, No.1, 107-109. E.'ın denemelerinden oluşturulacak bir derleme tasarısına "sonsöz" olarak 1947'de yazıldı. *Izbranniye stat'i*'de yeniden basıldı. Çeviri: *Notes of a Film Director*'da, s. 203-208.
263. AFTERWORD, *Que Viva Mexico*'nun öyküsüne sonsöz (1947'de yazılmıştır), Çeviri: Seton'un *Eisenstein*'ında, s.504-512. Rusçası *Iskusstvo kino*'da yayımlandı, 1957, No.5, s. 113-117.
264. (Çeşitli kişilere yazılan mektuplar) Seton'un *Sergey M . Eisenstein*'ında yayımlandı (Londra 1952).
265. UNITED (IDEAS ON THE HISTORY OF SOVIET CINEMA), *Iskusstvo kino*'da, 1952 No.11, s.10-14. Ekim Devrimi'nin 30. yıldönümü için Kasım 1947'de yazılmıştır. *Izbranniye stat'i*'de yeniden basıldı.

1954

266. PROBLEMS OF COMPOSITION, *Voprosi kinodramaturgii* I. derleminde (1954), s.116-140. 25 Aralık 1946'da VGIK'da yönetmenlik sınıfına verilen bir dersin stenoyla tutulmuş kayıtları *Izbranniye stat'i*'de, *On Film Scenarios*'da (1956) ve Nijni'nin *Lessons with Eisenstein*'ında yeniden basıldı. Çeviri: *Sinema Sanatı*'nda, s. 154-180.

1955

267. (E.'ın tasarladığı bir kitapla ilgili üç taslak: *Pushkin and Cinema), Iskusstvo kino*'da, 1955, No.4, s.75-96: (1) Önsöz, Kokand, 13 Ekim 1939 tarihli; (2) Kurgu Biçemi İncelemesi'ne örnekler (VGIK'da 13 Ekim 1937'de verilen bir ders); (3)

Puşkin, Montageur (bitmemiş bir kitaptan bir bölüm). Önsözün çevirisi ("Lessons from Literature" adıyla) *Sinema Sanatı*'nda s.75-82; bu çeviri daha önce *The Anglo-Soviet Journal*'da yayımlanmıştı (Londra), Yaz, 1963.

1956

268. MONTAGE LISTS OF THE FILM "BATTLESHIP POTEMKIN" *Voprosi kino iskusstva* derleminde (1956), s. 213-231, aynısı; yayına hazırlayan: G. Chakiryan. (Önceden yayımlanmamış taslak) *Izbranniye stat'i'd*e, yayına hazırlayan: R. Yurenev.
269. FOREWORD, E.'ın yazılarından oluşturulması tasarlanan bir derlemeye önsöz, Moskova-Kratova, Ağustos 1946 tarihli. Çeviri: *Film Duyumu*'nda s. 11-12 ve *Notes of a Film Director*'da, s. 5-8.
270. PEOPLE ON A FILM, *Korkunç Ivan*'da çalışanlarla ilgili, tasarlanmış bir kitaptan (1947) bir bölüm; bu bölüm, giysici Lidya Lomova ve makyajcı Goriunov'u anlatmaktadır.
271. BOLSHEVIKS LAUGH, (Sovyet Güldürüsü'yle ilgili düşünceler) 1937'de güldürü konulu tasarlanmış geniş bir çalışma için yazılmıştır. Çeviri: *Notes of a Film Director*'da, s. 106-112.
272. WOLVES AND SHEEP (Yönetmen ve Oyuncu) 1935'de, bazı yönetmenlerin oyunculara baskı yaptığını öne süren eleştirilere yanıt olarak yazılmıştır. Çeviri: *Notes of a Film Director*'da, s. 112-114.
273. COLOUR FILM, Kuleşov'un *Fundamentals of Film Direction*'ının tasarlanan ikinci basımında kullanılmak üzere, E. tarafından Lev Kuleşov'a yazılmış açık mektup biçimindeki son bitmemiş deneme yazısı. Çeviri: *Notes of a Film Director*'da, s. 119-128.
274. TRUE WAYS OF INVENTION, Aleksandr Nevski'nin kaynakları üzerine, 14 Ekim 1946'da yazılmış. Çeviri: *Notes of a Film Director*'da, 43-52.

1957

275. HOW I LEARNED TO DRAW, *Kultura i zhizn*'de, 1957. No. 6. E.'ın anılarından bir bölüm. İngilizce'ye çevrilen basımı (*Culture and Life*), S. Eisenstein'ın *Drawings*'inde yeniden basıldı (1961), s. 15-19.

276 ("OCTOBER"), *Iskusstvo kino*'da, 1957, No.10, s.104-129. (26 Şubat 1927 tarihli) senaryonun ve filmde yeralmayan bölümlerin çekim senaryosunun ana hatları (12 Ekim 1927 tarihli) ortak yazar G. Aleksandrov'un tanıtımıyla.

276 a.) LECTURES ON DIRECTION, Vladimir Nijni tarafından, steno notlarından yayına hazırlanmıştır, VGIK, 1957. 1958'de *Lessons with Eisenstein* adıyla yeniden düzenlenip genişletilmiştir. İngilizce çevirisi, Londra, 1962.

1958

277. NOTES ON V. V. MAYAKOVSKY, *Iskusstvo kino*'da, 1958, No.1, s.73-75. 5 Nisan 1940 tarihli taslak. Çeviri: *Anglo-Soviet Journal*'da, Londra, Yaz 1958.

278. *Fergana Canal* ve *A Poet's Love (Pushkin)* de içinde olmak üzere çekilmemiş filmler için notlar ve çizimler, I. Weisfeld'in "Birth of an Idea"sında, *Iskusstvo kino*'da, 1958, No. 1, s. 86-94.

279. AUTOBIOGRAPHICAL NOTES, *Kultura i zhizn*'de, 1958, No.5, s. 40-43. 1939'da Sovyet Sineması'nın 20. yılı için yazılmıştır. İngilizce'ye çevirisi: *(Culture and Life).*

280. [Çekim senaryosu] (17 Aralık 1930 tarihli) *Que Viva Mexico*'nun son bölümü ve Salka Viertel'e mektup, 27 Ocak 1932, *Sight and Sound*'da, Güz 1958, s. 305-307. (E.'ın Almanca olarak yazılmış mektubunun aslı *Sergei Esenstein, Künstler der Revolution*'da, Berlin 1960, s.196-201)

1959

281. (Puşkin'i konu alan tasarlanmış film için, Puşkin'in *Boris Godunov*'undan bir sahne), *Iskusstvo kino*'da, 1959, No.3,

s.111-130. E.'ın, L. Pogojeva tarafından tanıtılan, faksimileyle* çoğaltılmış çekim notları ve çizimleri.

282. MY DRAWINGS, *Mosfilm: Articles*, vb. derleminde, No. 1 (1959), s.207-212. Alma-Ata, Ekim 1943 tarihli, *Korkunç Ivan* için taslaklar. S.Eisenstein'ın *Drawings*'inde (1961) "A Few Words about My Drawings" adıyla yeniden basıldı. Çeviri: S.Eisenstein'ın *Drawings*'inde (1961), s.194-196.

1960

283. MISTER LINCOLN BY MISTER FORD, *Iskusstvo kino*'da, 1960, No.4, s.135-140. (1945 tarihli) John Ford ve *Young Mr Lincoln*'ü konu alan, John Ford'la ilgili tasarlanmış bir kitapta, "Materials on world cinema history" dizisinde yeralan bir deneme yazısı (Griffith ve Chaplin konulu bölümlerde yayımlandı). Çeviri: *Sinema Sanatı*'nda, s. 138-147.

284. COLOUR-CLEAN, SHARP, RESONANT, *Literaturnaya gazeta*'da, 9 Temmuz 1960. Çeviri: "One Path to Colour" adıyla *Sight and Sound*'da, Bahar 1961.

285. PAGES OF A LIFE, *Znamya*'da 1960, No.10 (s.147-176), No.11 (s.146-190). E.'ın 1946'da yazılan anılarından seçmeler. Seçilen bölümlerin çevirisi: *Soviet Literature*'da, 1961, No.2, 3; ("People, Events, Life..." ve "Intellectual Cinema" adlı) iki bölüm *Atlas*'da düzenlenerek yeniden basıldı (New York), Mayıs 1961.

286. BATTLESHIP "POTEMKIN", *Sovietskii ekran*'da, 1960, No.21, s.18-19. E.'ın anılarından bir bölüm.

---

*(Bir sözcük oyunu içeren) İngilizce başlık faksimilede yer almamaktadır, 4 Mart 1940:

If Godounoff
and if not - a good
exercise for the use of
colour, word and sound.

(İster iyi - ister kötü
renk, sözcük ve ses kullanımı için
iyi bir çalışma.)

1961

287. QUESTIONS OF THE HISTORICAL FILM, *Iz istorii kino*'da, No. 4 (1961), s.7-27. 8 Ocak 1940'da yapılan bir konuşmanın stenoyla tutulmuş kayıtları.
288. TO LIVE THUS WOULD BE UNTHINKABLE, *With Their Own Weapons*'da (1961). s. 279-286.
289. FROM THE CORRESPONDENCE OF S. PROKOFIEV AND S. EISENSTEIN, *Sovietskaya muzika*'da, 1961, No. 4, s.105-113. Mektuplar, 1939-1946.
290. ABOUT ART AND MYSELF, *Nedelya*'da, 29 Nisan 1961. E.'ın anılarından ("Inexhaustible topic" altbaşlıklı) bir bölüm. Çeviri: *Soviet Weekly*'de Londra, 31 Ağustos 1961.
291. "POTEMKIN" IN AMERİCA, *Soviet Weekly*'de, 7 Eylül 1961. E.'ın anılarından.
292. COLOUR AND MUSIC, "Moscow 800"ün Renk açısından Soykütüğü, *Mosfilm: Articles*, vb. derleminde (1961), 239-245. 30 Eylül ve 29 Kasım 1946 tarihli, özellikle "One Path to Colour" adıyla çevrilen bölümle ilgili E.'ın anıları için tuttuğu notları kapsayan taslaktan basıldı.
293. (A Poet's Love), Ilya Weisfeld'in *The Craft of Film Writing*'inde (1961) s.214-224. Puşkin'in yaşamını konu alan bu renkli film tasarısı için bir geliştirim.

1962

294. AUTOBIOGRAPHICAL NOTES, *Iskusstvo kino*'da, 1962, No.1, s.127-146. yaşamöyküsünden birkaç bölüm daha; yayına hazırlayan: Yuri Krasovski.
295. ("Korkunç Ivan"ın hazırlık belgeleri), *Voprosi kino- dramaturgii* IV'de (1962) s.343-390. 21 Eylül 1941 ile 8 Mayıs 1943 tarihleri arasında tuttuğu anı defterindeki notlar; yayına hazırlayan: Naum Kleiman.
296. NATURE IS NOT INDIFFERENT, *Iskusstvo kino*'da, 1962, No.11, s. 99-122. 1945'de yazılan kuramsal bir yazıdan parçalar; yayına hazırlayan Leonid Kozlov.



Potemkin Zırhlısı'nın çekiminde, 1925. Kasketli ve gri ceketli olan Eisenstein; yanında üç yardımcısı görülüyor: alıcının sağındaki Aleksandrov, çizgili gömlekli olan Levshin, en sağdakiyse Antonov.



Eisenstein çocukluğunda, 1905 Devrimi sırasında gördüğü ve *Potemkin*'deki görüntüleri etkilemiş olabilecek sahnelerden söz eder. *Potemkin*'in I. Rostovtsev'in yakınlarda (1962, Moskova) yaptığı çözümlemesinde, merdivenler üzerindeki açılış sahnesiyle bir karşılaştırma olanağı sağlamak üzere, Odesa başkaldırısının yandaki bu fotoğrafını resimli bir İtalyan dergisinden, *Vita Nuovo*'dan almıştır.

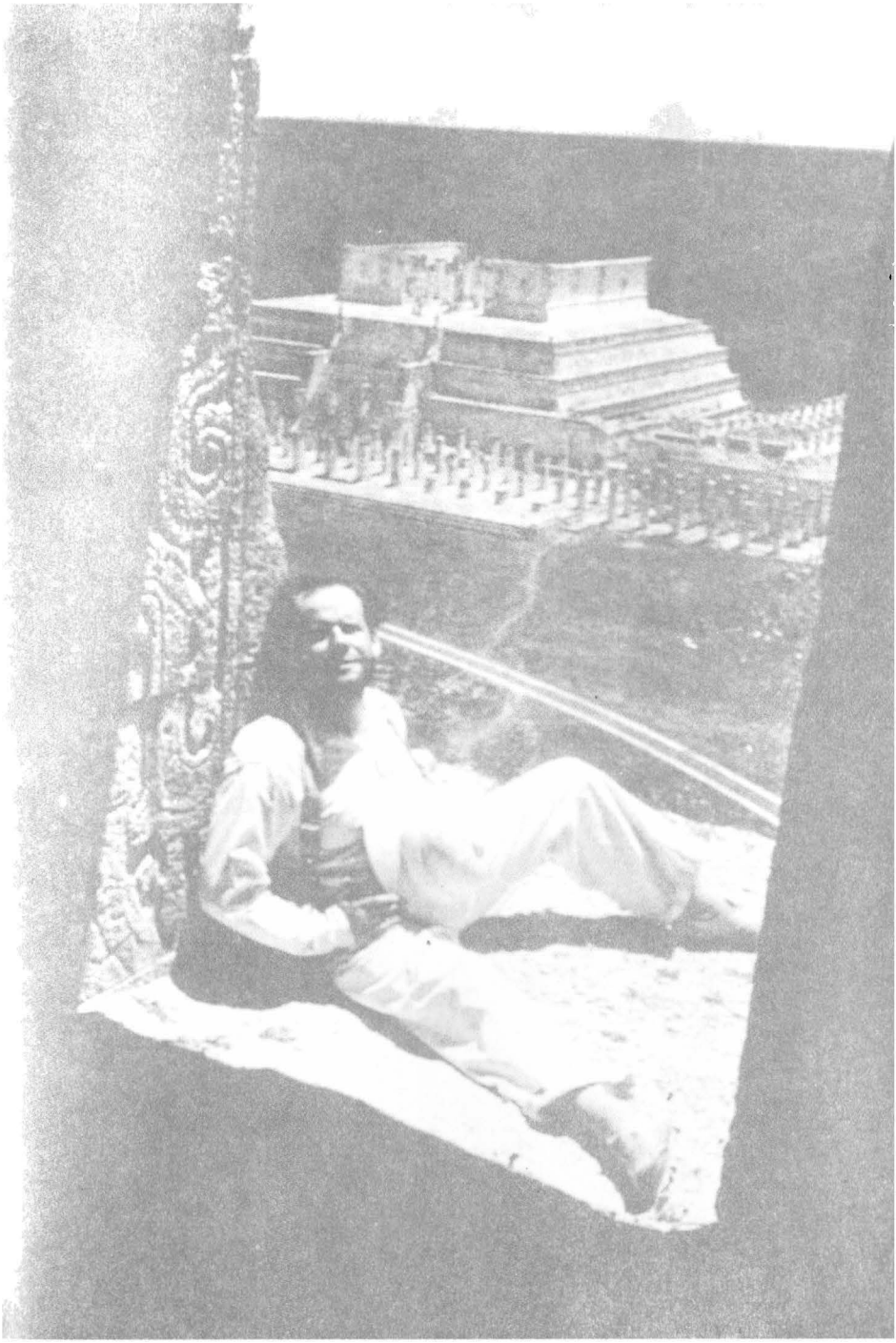
Fotoğraf: Paul Rotha derleminden, British Film Institute

Aralık 1929'da, Eisenstein Londra'dayken, Hans Richter tarafından sinema sanatçılığı dersinin verildiği bir stüdyoya konuk oldu. Foyle üzerinde, Manette Caddesi'ndeki bu stüdyoda Richter, Eisenstein'ın rolünü üstlendiği, Londralı bir polisi anlatan kısa bir doğaçlamasını yönetmekteydi. Bu fotoğraf'ta görülen topluluktaki bazı kişiler şunlardır: Eisenstein (polis miğferi giyen), sol köşede yeralan Richter'in çubuğunu tutuyor; Mark Segal uzun saplı tavayı çalıyor; Lionel Britton (miğfere yaslanan) ateşli bir biçimde telefonda konuşuyor; Jimmy Rogers (Cavalcanti'nin görüntü yönetmeni) Debrie'nin başında gülümsüyor; şapkalı olan Len Lye, arkasında yeralanlar ise, sağdan sola, Michael Hankinson, Basil Wright, ve Towndrow. (4. Resim)

Fotoğraf: British Film Institute

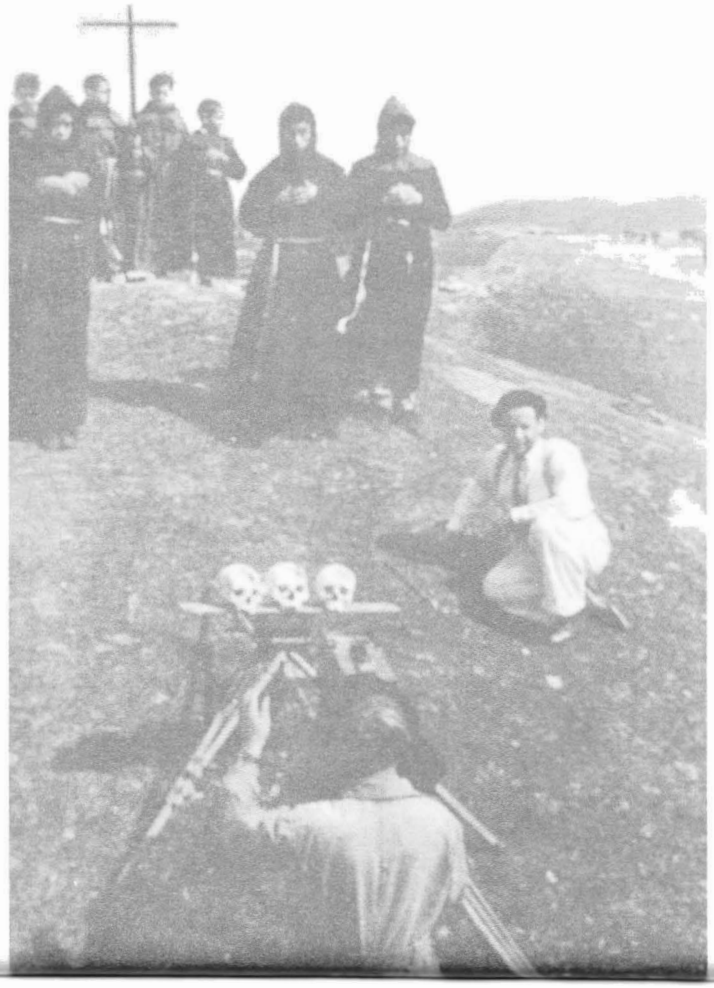






Fotoğraf: Aleksandrov

Eisenstein Chichen-Itza'da



Que Viva Mexico'nun çekiminde. Eisenstein ve Tisse elde edilebilecek en derin odaklama kullanımını deniyor. Aleksandrov'un çektiği bu iki fotoğraf bildiğimiz bir sahnenin "derin" düzenlemesini ve bunun nasıl gerçekleştirildiğini gösteriyor.





Korkunç Ivan ın çekimi sırasında çekilen bir fotoğraf. Eisenstein, görüntü yönetmeni Andrei Moskvin'in arkasında duruyor.

Fotoğraf: British Film Institute

1963'de hazırlanan yukarıdaki dizin, yeni basımları ve aşağıdaki sayılarda çıkan öbür değişik yazıları göstermemektedir.

1964

297. *Selected Works in Six Volumes*'un I. Cildi, (1964) s.691, derleyenler: Pera Ataşeva, Yuri Krasovski ve V. Mikhailov. Bu cilt E.'ın anılarının daha önce de yayımlanmış olan anılarının yanı sıra yayımlanmamış olanlarını ve özyaşamöyküsüne ilişkin yazılarıyla birlikte (tamamlanmış ve yarım kalmış) filmleriyle ilgili yazılarını da içermektedir.
298. WHAT LENIN GAVE ME, *Iskusstvo kino*'da, 1964, No.4, s. 2-7. 1932 tarihli bir taslak (*Kino*'nun düzenlediği bir soru belgesine verilen yayımlanmamış yanıtlar), yayına hazırlayan: Naum Kleiman.
299. *Selected Works*'ün II. Cildi, (1964) s.564, derleyenler: Pera Ataşeva, Naum Kleiman, Yuri Krasovski ve V. Mikhailov. Bu cilt kuramsal yazılarla birlikte bitmemiş bir kitap olan *Montage*'ın (1937) ilk basımını da içermektedir.
300. *Selected Works*'ün III. Cildi (1964, s. 669, derleyenler: Pera Ataşeva, Naum Kleiman ve Leonid Kozlov. Bu cilt daha önce basılmış taslakları (296'ya bakınız) ve renk konulu yeni belgeleri kapsamaktadır.
301. (Léon Moussinac'a mektuplar) Maussinac'ın *Sergey Eisenstein*'ında (Paris 1964).

1965

302. PEACE AND THE ATOM BOMB, *Iskusstvo kino*'da, 1965, No.12, 1945 Güzünde yazılmış.

1966

303. *Selected Works*'ün IV. Cildi (1966) s. 789, derleyenler: Pera Ataşeva ve Naum Kleiman. *Direction, Art of Mise-en-scéne*'in tamamlanmamış taslaklarını içermektedir.

EISENSTEIN'IN İNGİLİZCE YAZILARI

Film Duyumu (1942)

234, 172, 201, 210, 212, 2, 239, 240, 189 numaralarda anılan yazıları içerir.

Film Biçimi (1949)

116, 42, 51, 75, 62, 71, 83, 108, 125, 187, 192, 241, 40, 245 numaralarda anılan yazıları içerir.

(Bu iki derleme, 1957'de Meridian Books tarafından karton kapaklı kitapta birleştirilip basılınca, 269 Numara giriş bölümü olarak çevrildi.)

Notes of a Film Director (1958)

269, 253, 259, 191, 108, 172, 83, 271, 270, 199, 273, 148, 193, 186, 250, 181, 225, 262 numaralarda anılan yazıları içerir.

Sinema Sanatı (1968)

14, 8, 68, 52, 61, 74, 119, 267, 202, 200, 250, 283, 249, 266 numaralarda anılan yazıları içerir.

(Grigori Kozintsev'in önsözü, *The Deep Screen*'deki Eisenstein bölümü için yazılmıştır.)

Eisenstein'ın *Selected Works*'ünde basılan yeni yazılarının İngilizce basımı hazırlanmaktadır.

DİZİN

Academy of Motion Picture Arts and Sciences, 48-64
Aiskhylos, 146
Aksyonov, Ivan, 76n, 181
Aleksandr Nevski (1938), 82-3, 105-6, 194-7, 205
Alexandrov, Grigori, 46, 63, 184-7, Resim I, 190, 201, 206
All Quiet on the Western Front (Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok), (1930), 62
America (1924), 28
American Tragedy, An, 188, 201
Andersen, Hans Christian, 130
Andreyev, Leonid, 39
Angelo, Michel, 146
Aristophanes, 137
Arsenal (1929), 105
Association of Artists of Revolutionary Ruissia (A. Kh. R. R.), 45
Association of Workers in Revolutionary Cinema (A. R. R. K.), 151

Babel, Isaac, 30, 171n
Balázs Béla, 183
Baltic Deputy, 105
Balzac, Honoré, 72, 76-80; *La Peau de chagrin* (Tılsımlı Deri), 78; *Goriot Baba*, 73
Barbusse, Henri, 192
Battleship Potemkin (Potemkin Zırhlısı), 10, 15-17, 20, 29-30, 52, 94, 100-105, 182, 192, 205, 207-08, Resim 1-2-3
Baudelaire, Charles, 131-32n
Belenson, Alexander, *Cinema Today*, 18
Bergson, Henri, 111
Berkeley, George (Cloyne Piskoposu), 37; *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, 37
Bezhin Lug (Bejin Bataklığı) (1935-37), 81, 192-4
Bierce, Ambrose, 132
Big Parade, The (Büyük Gösteri) (1925), 27
Birth of a Nation, The (1915), 199
Busygin, Alexander, 81

Cabinet of Dr. Caligari, The (1919), 19, 32
Carnera, Primo, 52
Carroll, Lewis, 119, 127; *Alice in Wonderland* (Alis Harikalar Diyarında), 119, 127
Chaplin, Charles, 33, 107-137, 195-96, 202, 207
City Lights (Kent Işıkları), 126
Close Up, 64, 153, 185-89, 202
Cowan, Lester, 53, 56-7, 59

Çapayev, 99-101, 103-05, 191
Çehov, Anton, 97, 129; *Mektuplar*, 93; *Martı*, 97; "Sleepy", 129
çizgi film, 118

Dante Alighieri, 119
Daumier, Honoré, 179
Dean, Priscilla, 95n
Debureau, 131
Degas, Edgar, 55, 79
Dickens, Charles, 71, 147n, 201; *Dombey and Son* (Dombey ve Oğlu), 118
Diderot, Denis, 109
Dieterich, L. M., 57, 59-60
Dietrich, Marlene, 98
Disney, Walt, 83
Dorval, Mme, 92-4
Dostoyevski, Fyodor, 81, 98, 126
Dovçenko, Alexander, 197, 199
Dubray, Joseph A., 57
Dumas, Alexandre, père, *Antony*, 91-2

Easy Street (1917), 125
Engels, Friedrich, 76-7, 103
Erasmus, 137
Ermler, Friedrich, 192, 199
Fallada, Hans, 134; *Kleiner Mann-was nun?* (Küçük Adam Ne Oldu Sana?), 134
Faure, Elie, 125, 134
Faust (1926), 17
Ferghana Canal (Fergana Kanalı), 82, 89, 197, 206
Flaherty, Robert, 195
Flaubert, Gustave, 81-109; *Dictionnaire des idées reçues*, 109
Fonda, Henry, 138n, 139, 144, 147
Ford, John, 138-147, 207
Fouquet, 55
Freeman, Joseph, 31, 187
Frunze, Mikhail, 196

Gambetta, Leon, 42
Gance, Abel, 100
Gang, Christel, 44
Gas Masks (Gaz Maskeleri), 15
Gauguin, Paul, 109
General Line, The; Old and New'a bakın, 30, 183-6
GIK, VGIK'a bakın
Gilette, King, 9
Goebbels, Josef, 190
Goethe, 76; *Hermann und Dorothea*, 76; *Iphigenie auf Tauris*, 76
Gogol, Nikolai, 81, 159; *Ölü Canlar*, 73
Gold Rush, The (Altına Hücum), 136
Golovnya, Anatoli, 67, 68
Gorki, Maksim, 36, 130, 132, 189; *Vassa Selesnova*, 132
Graham, Harry, 128, 129; *Ruthless Rhymes for Heartless Homes* (Acımasız Evlere Acımasız Şiirler), 129, 130
Grapes of Wrath, The (Gazap Üzümleri), 138
Gray Ghost, The (Boz Hayalet), 95
Great Dictator, The (Büyük Diktatör), 136
Griffith, David Wark, 28, 62, 137, 147n, 195, 201, 207
Grimm Kardeşler, 130
Guilbert, Yvette, 9

Hemingway, E., 75
Hogarth, William, 55
Hokusai, 55

House of Hate, The (1918) (Kin Evi), 95
Howell, A. S., 57
Hurricane (Kasırga), (1937), 143

Informer, The (Muhbir) (1935), 138, 143
intellectual cinema, 34, 44, 46, 64, 207
Iskusstvo, 47, 186
Iskusstvo Kino, 69, 152, 185-209
Ivan IV, 26, 142, 199, 201
Ivan Grozny (Korkunç İvan) (1944-46), 137, 142, 180, 199-203, 208

Jacques-Dalcroze, Emile, 43
jazz, 91
Jones, Loyd A., 54, 56n

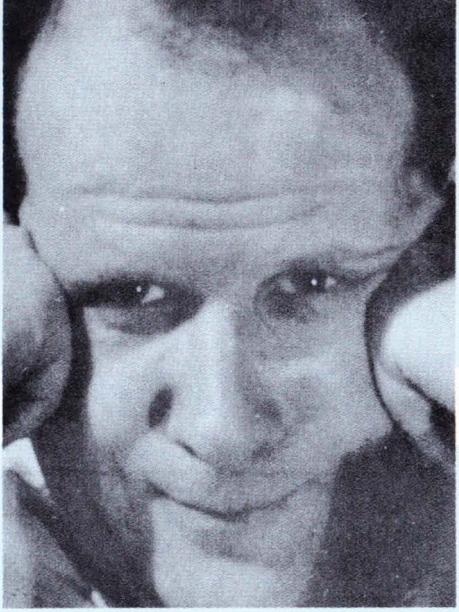
Kant, Immanuel, 111
Karamzin, Nikolai, 157
Kaufman, Nikolai, *Japanese Cinema*, 34, 185
Kellogg Antlaşması, 39
Kid, The (Yumurcak), 107-137, 147
Kimmins, C. W., 130, 131
Kirshon, Vladimir, *The Rails Are Humming* (Raylar Mırıldanıyor), 39
Kleist, Heinrich von, 76
Klopstock, Friedrich, 76
Kolin, N. 101
Kononenko, Yelena, 130
Koten, Bernard, 89
Kozintsev, Grigori, 9-13
Kuleşov, Lev, 68, 181, 199

Labiche, Eugène, 114
Laemmle, Carl, 28
Le Corbusier, 185
Lear Edward, *The Book of Nonsense*, 119
LEF, 11-2, 14
Lenin V. I., 23, 75-6, 104
Lenin in 1918 (1939), 105, 196
Lenin in October (1937), 105, 194
Lensky, 97
Liberation of France (1945), 202
Lincoln, Abraham, 138-47, 207
Liszt, Franz, 87
Lorant, Stefan, 143
Lunaçarski, Anatoli, 14, 46

Macpherson, Kenneth, 64
Malraux, André, 121, 122n; *La condition humaine* (İnsanlığın Durumu), 121, 122n
Manet, Edouard, 79, 80
Mars, Mlle, 92, 94
Marshall, H. P. J., 137
Marx, Harpo, 9
Marx, Karl, 135n, 141; *Kapital*, 187
Maxim Trilogy (Maksim Üçlemesi) (1934-39), 105
Mayakovski, Vladimir, 14, 206
McLaglen, Victor, 143
Mei Lan-Fang, 192
Méliès, Georges, 189
Meredith, George, 111
Metropolis (1926), 17
Meyerhold, Vsevolod, 12, 14, 159n, 160n
Miles, 56-7, 59, 60
Mitchell, Thomas, 143
Modern Times (Modern Zamanlar) (1936), 108, 111, 120, 123, 132, 136
Morocco (1930), 98
Moskova Sanat Tiyatrosu, 15-17, 45
Moskvin, Andrei, Resim 6

PAYEL YAYINEVİ — Cağaloğlu Yokuşu
Evren Han Kat 3, No: 51
34440 Cağaloğlu - İstanbul

Tel: 528 44 09 - 511 82 33
Fax: 528 44 09



SERGEY M. EISENSTEIN

O güne dek yapılmış en iyi on filmi belirlemek üzere Brüksel'de bir araya gelen dünyanın en büyük on film uzmanının hepsi de, Sergey Eisenstein'ın yapmış olduğu *Potemkin*'in en iyi film olduğu kararına vardı. Bu hâlâ da bugüne dek yapılmış en iyi film olarak kabul edilmektedir. Yakın geçmişte, yönetmenin son filmi *Korkunç İvan*, televizyonda gösterilmiş, ve o küçük ekranda görülmüş en güçlü sanat yapıtı olarak herkesi şaşırtmıştı. Ancak Eisenstein'ın büyüklüğü, yalnızca yaptığı filmlerin eşsizliğinden ya da bir yönetmen olarak sinema sanatına ve tekniğine yaptığı katkılardan kaynaklanıyor değildir. Sinema sanatına bir düşünür ve kuramcı olarak yaptığı katkılar daha da önemli olsa gerektir. Moskova'da öğretim görevlisi olarak çalıştığı sıralarda, yaşamdaki amacının yalnızca film yapmak ya da ders vermek değil, Darwin'in *Türlerin Kökeni* biyoloji için, Marx'ın *Kapital*'i ekonomi politik için ne anlam taşıyorsa, sinema alanında da aynı önemi taşıyacak bir yapıt yaratmaya çalışmak olduğunu söylemişti. Sanatsal yaratımın doğasını genişletmek istedi Eisenstein. İşte bu kitaptaki denemelerde, yönetmenin bu önemli sorunla ilgili araştırmalarından izler görülmektedir. Bu denemeler yüzünden Stalincilerin, "burjuvazi etkisinde kalmış bir formalist" olduğu yönünde saldırılarına uğradı. Bu yazılardan hiçbiri çeyrek yüzyıl boyunca yeniden yayımlanmadı.

Bu kitapta, yazarın en ilk denemelerinden ve en erken kuramlarından b
yarak montaj ve kompozisyon çözümlemelerine doğru uzanan bir çizgi i
mekte ve başka hiçbir film yönetmeninde bugüne dek görülmeyen harikı
bir sinema sanatı sergilenmektedir. Denemelerin hepsi de okunması k
yazılar değildir ama bunlarda, düşünce, kavrama ve vargı solunmaktadır;
lar, sanat öğrencileri, uygulama yapmakta olan sanatçılar ve özellikle de, h
nema, tiyatro ve televizyon yönetmeni, yapımcısı ve senaryo yazarı için
biçilmez değer taşımaktadır. Eisenstein'ın kuramı bugün bile, sinema dünya
daki bütün kuramları geride bırakmaktadır. Yazarın, Entellektüel Sinema
sayımı, bugüne dek hiçbir filmde yaşam bulmuş değildir. Büyük yönet
kendi filmlerinin birkaçında bu kuramın yalnızca birkaç pırıltısını ve seka
gerçekleştirebilmiştir. Dünya hâlâ Eisenstein'ın düşlediği Entellektüel Sine
beklemektedir.

payel
KDV DAHİL
KİTAP
9 789753 880510